

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

**EDICIÓN Y ESTUDIO DE LAS *POESÍAS VARIAS*
DE FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA**

DOCTORANDA:

Almudena Marín Cobos

DIRECTOR:

Pedro Ruiz Pérez

PROGRAMA DE DOCTORADO
LENGUAS Y CULTURA

CÓRDOBA, 2015

TITULO: *Edición y estudio de las poesías varias de Francisco de Trillo y Figueroa.*

AUTOR: *Almudena Marín Cobos*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2016
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: EDICIÓN Y ESTUDIO DE LAS *POESÍAS VARIAS* DE FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA

DOCTORANDA: Almudena Marín Cobos

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

Durante el desarrollo de su trabajo la doctoranda ha seguido con precisión y rigor el plan de investigación establecido, cumpliendo de manera muy satisfactoria con las tareas previstas para la realización de la tesis, así como las actividades formativas y la presentación de resultados.

En el primer campo, la doble vertiente de la tesis (estudio y edición) se ha atendido con gran solvencia filológica, de acuerdo con las pautas metodológicas consagradas y más actualizadas. A la fijación del texto ha aportado una ajustada combinación de ecdótica, bibliografía material y crítica genética, que le ha permitido extraer los mejores resultados de la localización, cotejo y filiación de una variedad de testimonios hasta ahora no considerados; al establecimiento de un riguroso texto base se ha sumado un completo aparato crítico, una regularización ortográfica y una pertinente anotación. En el campo del estudio la perspectiva metodológica se ha ajustado a las líneas de trabajo de los proyectos de investigación en que se inscribe la tesis: noción crítica de “bajo barroco”, consideración del campo literario (Bourdieu), aplicación crítica del *career criticism*, atención a las redes de sociabilidad... Todas estas perspectivas críticas forman parte de la línea más innovadora y actualizada de estudios en el ámbito comparado y representan un avance en lo relativo al estudio de la literatura áurea hispánica.

Antes de la finalización de la tesis, la doctoranda ha cumplido sobradamente con las tareas previas (a la vez que indicios de calidad), incluyendo estancias internacionales (Queen Mary’s College of London, Fordham University of New York) de investigación orientadas fundamentalmente a la actualización metodológica (profesores Trevor J. Dadson y Javier Jiménez Belmonte, respectivamente) y el acceso a los materiales bibliográficos necesarios (British Library, Hispanic Society of America). Asimismo, ha participado en varios congresos y reuniones científicas nacionales e internacionales y ha ofrecido sólidos resultados de investigación, de los que se destacan los directamente relacionados con la tesis, por la labor de edición de otras obras del poeta granadino, la aplicación metodológica o el avance de algún capítulo de la tesis:

Edición crítica *Epitalamio en las felicísimas bodas de don Francisco Ruiz de Vergara y Álava...*, de Francisco de Trillo y Figueroa. Clásicos Hispánicos EDOBNE, 2012.

http://www.musaalas9.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=flypage.tpl&product_id=141&category_id=19&option=com_virtuemart&Itemid=64

Capítulo de libro “El campo literario granadino en torno a 1650: Programa de trabajo y primera aproximación”, pp. 271-278, en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.), *Pictavia aurea*.

Actas del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 de julio de 2011), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), 2013. pp. 271-278.

Artículo “Dinámicas de trabajo vistas desde el tamiz de la crítica genética.” *Etiópicas*, nº9 (2013) ISSN 1698-689X [http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_5.pdf]

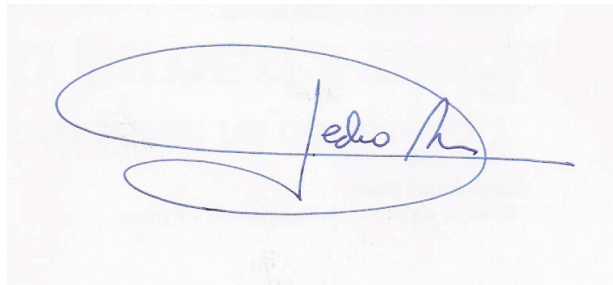
Artículo “Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)”, *Poesie et société en Espagne: 1650-1750*, coord. Jean-Marc Buigues, monográfico de *Bulletin Hispanique*, 115,1 (2013), pp. 125-143.

Artículo “Poesía pública(da) en los márgenes”, *Heterodoxias y periferias: las poesía hispánica en el bajo Barroco*, eds. Itziar López Guil, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez y Pedro Ruiz Pérez, monográfico de *Versants*, 60,3 (2013), pp. 107-117.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 24 de noviembre de 2015

Firma del director



Fdo.: Pedro Ruiz Pérez

No existe muerte natural: nada de lo que sucede al hombre es natural puesto que su sola presencia cuestiona al mundo. Todos los hombres son mortales: pero para todos los hombres la muerte es un accidente y, aunque la conozca y la acepte, es una violencia indebida.

Simone de Beauvoir, *Una muerte muy dulce* (1964)

Quasevol nit pot sortir el sol.

Jaume Sisa (1975)

DEDICATORIA

Esta tesis se empezó a pensar entre Córdoba y Londres, y ha sido escrita prácticamente en Nueva York; las huellas de estos lugares (y de sus personas) están irremediabilmente en la escritura, como lo están en mí. Fuera cual fuere el lugar, lo cierto es que nunca se habría terminado de escribir sin la paciencia, el apoyo y el magisterio de mi director, que por suerte es también mi amigo. Con él (y de alguna manera también con Trillo), he aprendido a leer y a pensar, a valorar la filología y, sobre todo, la cultura, como un arma de combate en estos tiempos que corren.

Para mi padre va también este trabajo; aunque, como ya anticipó, la filología no da tanto dinero como montar una clínica veterinaria, creo que lo recibe con orgullo. Espero que así lo reciba también mi madre, para mí todo un modelo de fortaleza; y mi hermana, a quien admiro no sólo por su inteligencia, sino también por su valor. Para Gianni, claro, que ha estado conmigo, en lo bueno y en lo malo, durante todo el proceso y sin su amor esto no habría salido adelante. Para Mamen, que me canta cuando lo necesito. Para la familia García-Cuadro, siempre al otro de la línea para todo, y para Javi, que me ganó en la lectura. Para Marta, que me leyó con paciencia en inglés.

Las virtudes que se encuentren en este trabajo son de quienes me han acompañado en este largo camino; de los errores asumo total responsabilidad. A todos ellos, y a los que han tenido a bien leerlo, gracias.

Nueva York, 26 de noviembre de 2015.

ÍNDICE

PREÁMBULO

- i. Las cartas sobre la mesa. p. 6
- ii. Distribuciones. p. 8

INTRODUCCIÓN

I. Las circunstancias.

- 1. Francisco de Trillo y Figueroa. p. 11
- 2. Relaciones sociales y literarias. p. 24
 - 2.1. Prácticas en la red. p. 26
 - 2.2. De autores y profesionales. p. 35

II. «Ahora que estoy a solas...». Historia e historias del texto: análisis material, bases para la edición y propuesta interpretativa.

- 1. Presentación y descripción de los testimonios. p. 45
- 2. Relaciones e historias. p. 61
- 3. El producto y su universo macrotextual. p. 73
 - 3.1. Etiquetas funcionales: entre la variedad y el escarmiento. p. 81
 - 3.2. Revisión y reinención de lo heroico. p. 93
 - 3.3. Estrategias de campo. p. 98

III. Conformarse en la edición, distinguirse en el campo.

- 1. Entre el libro y el pliego. p. 108
 - 1.1. La pertinencia del otro. p. 110
 - 1.2. Retrato de Granada. p. 113
 - 1.3. Oficios y negocios: otro modelo de carrera literaria. p. 116

IV. A modo de conclusión. / Closing remarks. p. 122

V. Bibliografía. p. 133

TEXTO

VI. Edición crítica de las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*. p. 142

Criterios de edición.

Bibliografía complementaria.

Índice de primeros versos. p. 408

Proteo se informa.

Poesía vital en el bajo barroco granadino.

Almudena Marín Cobos

Universidad de Córdoba

i. Las cartas sobre la mesa

Este trabajo parte de la edición crítica de las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* de Francisco de Trillo y Figueroa, impreso en Granada, en la imprenta de Baltasar de Bolívar, en 1652. El primer objetivo, así, nace del rigor filológico y de la intención de disponer de textos fiables que permitan acceder a un autor, a una época y, en definitiva, a un modo de escritura y editorial. Este primer paso en la investigación surge como una necesidad, pues el texto en cuestión no había sido editado desde mediados del siglo pasado (Gallego Morell 1951, en una colección con criterios diversos a los que aquí se ofrecen), y sobre el autor sólo se han ido avanzando en las décadas precedentes estudios parciales, sin haberse hecho nunca antes una valoración sistemática y contextualizada de su producción.¹

A través de la edición como base para la interpretación y el ejercicio de la teoría, proponemos aquí el estudio del desarrollo y configuración de una figura autorial cuyo perfil está delimitado por un yo proteico que redefine al sujeto poético y por unas actitudes autoriales que son muestra de una voluntad de posicionamiento y actuación en el campo socioliterario granadino de la segunda mitad del siglo XVII. Para ello, se presentará el testimonio en cuestión en su dimensión física, material y dispositiva, atendiendo a su proceso de creación y recepción más inmediata, cotejándolo y situándolo con respecto al resto de la producción impresa y

¹ Un estado de la cuestión sobre los estudios que se han ocupado de la figura de Francisco de Trillo y Figueroa integra las siguientes líneas de investigación. Desde una perspectiva tradicional, R. Jammes realizó un estudio de su poesía atendiendo a los mecanismos de imitación («L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), pp. 457-481); desde un punto de vista tradicional y, sobre todo, positivista, A. Gallego Morell ha llevado a cabo varios estudios claves para conocer la trayectoria vital del autor. Por otra parte, a principio de la década de los noventa del siglo pasado, P. Ruiz Pérez ha trabajado sobre aspectos concretos del *Poema heroico* y sobre su poesía panegírica. Más recientemente, yo misma me he ocupado de algunas constantes editoriales en «Dinámicas del trabajo según la crítica genética», *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 148-166, y «Poesía pública(da) en los márgenes», *Versants*, 60:3 (2013), pp. 107-117.

manuscrita del autor. Será clave también el análisis del contexto del que parte para así valorar el alcance y la proyección de esta figura en el panorama que abre el período del bajo barroco. En este sentido, la investigación sigue un razonamiento inductivo en tanto que parte de las particularidades y singularidades del texto en cuestión para, a partir de ahí, elaborar una teoría interpretativa que nos ayude a entender mejor el comportamiento de esta figura autorial. Como anunciamos, la filología y la bibliografía material, pero, sobre todo, los postulados de la crítica genética, funcionan como instrumentos a la hora de trabajar con el texto, y eso se verá complementado con una perspectiva sociológica (Bourdieu) que nos permita apreciar el alcance de las estrategias que pueblan el texto teniendo presente tanto el receptor para el que fue creado como el entorno en que el fue gestado y difundido. Son varios los criterios que no podremos perder de vista: la situación de Trillo y Figueroa en el campo socioliterario granadino en el Ecuador de siglo, sus cambios de posición y sus luchas dentro de él, sus estrategias de autorrepresentación y, por tanto, los mecanismos de que participa para crearse y proyectar una imagen pública; será a través de sus textos donde podamos observar cómo se va construyendo esa imagen, atendiendo así tanto a los elementos materiales de su producción, como a los elementos dispositivos y estilísticos que cada una de sus composiciones pone en evidencia en el conjunto del macrotexto. El de Trillo, así, podrá ser considerado un proyecto cultural, en tanto que actualiza la tradición precedente, pero también *político* (Rancière) si consideramos que propone una redistribución de lo sensible en tanto que erige a su alrededor no sólo un *ecosistema* literario, sino también una disciplina de lectura y escritura propias. Como consecuencia, en la constitución de la función autor (Foucault) intervendrá todo ese macrouniverso textual y, sobre todo, editorial que se erige a su alrededor, que adquiere sentido y significado en tanto en cuanto es rentabilizado como capital cultural y simbólico en el seno del campo socioliterario granadino.

Si la justificación para la realización de la edición crítica recae en que no existe ninguna edición completa llevada a cabo con pleno rigor filológico, las ideas que se derivan de su estudio y las aportaciones que conlleva no son menos importantes. Nuestra misión es romper con parte de los estudios precedentes, que se han limitado a describir la producción de Francisco de Trillo y Figueroa como epígono de la tradición anterior gongorina. No se trata de una cuestión de estela o de continuación de técnicas y procedimientos retóricos; no se trata, tampoco, de entender el

texto como muestra de un cúmulo de ciclos repetitivos. Se trata, más bien, de una cuestión -si se me permite el término- de *reciclaje*: Trillo beberá, inevitablemente, de toda la tradición anterior (obviamente Góngora tiene que estar ahí), pero el uso que hace de esas fuentes es prácticamente una operación de reciclaje en tanto que se apropia de una serie de actitudes y las transforma en el conjunto de su trabajo para, con ellas, enfrentarse e *informarse* en el mundo que lo rodea. Su actitud va más allá de lo retórico, ya que nace de una voluntad autorial que se trasvasa y toma cuerpo en el plano de la edición. En este sentido, será esencial no leer sus textos al amparo de la imitación como mera figura retórica, sino que será imprescindible leerlos considerando la imitación como una estrategia autorial de posicionamiento y de autorrepresentación. No tiene sentido, a estas alturas de siglo, presentar a Trillo y Figueroa como defensor o continuador de la estela gongorina en un momento en que el debate y la polémica están ya trasnochados y han pasado a otras instancias del discurso. Imitar a Góngora, en este caso, tiene otro sentido que supera el proceso de escritura en un sentido lineal y que pone en tensión todo un artificio literario y estético con una economía de mercado *en diferido* (Lefevre) donde el sujeto tiene que adaptar sus estrategias para poder dejar su impronta en vida en un campo poblado de seres donde los comportamientos se repiten y donde las relaciones e intercambios son parte necesaria del proceso de creación.²

ii. Distribuciones

Este trabajo se divide en tres bloques principales. En el primero, una vez presentados los datos para reconstruir la figura autorial de Francisco de Trillo y Figueroa, corresponde analizar cómo todos esos elementos se articulan y encuentran su lugar en el campo socioliterario

² En los últimos años se han venido desarrollando una serie de estudios sobre la poesía hispánica del bajobarroco, y gran parte de esa oleada teórica me sirve como punto de partida para este trabajo. Uno de los proyectos I+D que ha sido pionero en este campo es el Proyecto de Investigación FFI2011-24102 (financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España) que, entre otras iniciativas, está promoviendo la creación de una base de datos digital sobre la Poesía Hispánica del Bajo Barroco, 1650-1750 (<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/>). Entre sus objetivos cabe destacar, además de la creación de todo un repositorio de textos, el estudio de la producción y del capital simbólico que los escritores vierten en los respectivos campos donde realizan su labor dentro del marco de los nuevos modelos autoriales y editoriales que surgen y evolucionan durante el período delimitado. Algunos frutos han visto ya la luz en revistas como *Calíope* y *Bulletin Hispanique*, y también se han editado un par de volúmenes monográficos sobre el tema (García Aguilar, 2009). Incluyo las entradas pertinentes para este estudio en la bibliografía final.

granadino de la segunda mitad del siglo XVII, donde la poesía también funciona como género articulador de carreras literarias y como cauce para la narración y exposición tanto de acontecimientos locales como nacionales, cuya proyección favorece la imagen social del autor de turno.

En el segundo corresponde presentar y describir el objeto con el que estamos trabajando. A su vez, este bloque se subdivide en dos partes: una que atiende a la materialidad del texto y otra que considera sus aspectos internos. La primera parte se centra en la descripción física y material del texto, en el recuento de los testimonios encontrados y cotejados *de visu* y, por último, en los problemas de filiación que plantean; para ello, los postulados de la crítica textual serán complementados por los de la crítica genética y la bibliografía material vista desde la sociología del texto, en tanto que no existe filiación real entre los diversos testimonios, sino más bien vínculos que permiten enlazarlos en torno a los mecanismos de producción y recepción. La segunda parte, por otro lado, complementa a la anterior y, en ella, partimos de un conjunto de momentos concretos en el texto para seguir con el estudio interpretativo que acompaña la edición. Así, una vez analizados en detalle título y disposición del material, veremos cómo funciona la *variedad* a través de una serie de apuestas concretas del texto y cómo la reconfiguración de este concepto contribuye significativamente a la tríada producto-perfil-contexto, ofreciendo *ecosistemas* alternativos y *estrategias de posicionamiento* que nos ayudan a situar este poemario en una perspectiva concreta tanto en el seno de la producción individual de Francisco de Trillo y Figueroa como en el epicentro granadino.

Será necesario, ya en el tercer bloque, observar cómo encaja este producto con la trayectoria *profesional* del autor teniendo en cuenta sus publicaciones y las conexiones que se establecen entre unas y otros y para con ciertos miembros de la sociedad de la que surge. Como veremos, la escritura se presenta como una suerte de *profesión* donde está presente la dialéctica público-privado y donde la imprenta es un elemento modelizador desde el cual se configura el *libro*.

A la altura de 1652, la ruptura de la identidad amante-poeta en la voz lírica es algo ya superado. Atrás había quedado el «dolorido sentir» del que hablara Garcilaso en su *Égloga I* (vv.

349-350), sobre todo tras la irrupción de las composiciones gongorinas y de aquella voz en «Manda Amor en su fatiga» (1583) que anunciaba «que se diga y no se sienta» (v. 4). Ese distanciamiento semántico entre «decir» y «sentir» que se va implantando en el panorama poético desde la segunda mitad del siglo XVI es un fenómeno que ocurre paralelo a la acentuación de la diferencia entre las instancias *natura / ars* y, al mismo tiempo, es sintomático de una quiebra de la identidad del sujeto. A partir de estos cambios, lo que realmente resulta relevante en la escritura poética no es tanto el sentimiento que se expresa -sentimiento, por otra parte, altamente codificado ya según marcaron los cánones petrarquistas- sino la forma en que ese sentimiento es regularizado en el papel. El artificio, así, se sitúa en un primer plano, y son frecuentes en las composiciones los juegos retóricos o aquellos ejercicios poéticos propuestos desde las academias y justas que tuvieron una gran importancia durante los siglos XVI-XVII. Se podría ver, pues, en tal giro retórico-estilístico, una nueva opción poética que pone de manifiesto una conciencia y un interés diferente y que apuesta por la autonomía de la forma poética.

El momento en que las categorías *ars / natura* son equiparables a *decir / sentir*, pero sus fronteras se han desdibujado, es el momento en que surge de entre las cenizas del reciclaje del pasado una identidad no ya proteica, sino *quebrada*, una nueva figura autorial con voluntad propia que ya no puede confeccionar un cancionero a la manera de Petrarca, sino que tiene que buscar nuevas formas de expresión que, aunque partan del pasado, son la respuesta concreta y material a un nuevo modo de escribir e imprimir o, dicho de otro modo, el diseño de unas nuevas prácticas editoriales en torno al libro de poesía donde el espacio impreso se piensa de acuerdo a las disposiciones de la puesta en página. En este sentido, una revisión del modelo dispositivo que presentan las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* (Granada, 1652) de Francisco de Trillo y Figueroa planteará nuevas cuestiones en torno a la interpretación del poemario mencionado, pero también en torno a esos procedimientos que intervienen en la ruptura amante-poeta en el sujeto lírico y que revierten en la presentación de una posición autorial nueva que, en el bajo barroco, se va orientando paulatinamente hacia un nuevo modelo editorial sintomático de una realidad diversa y diferente.

I. Las circunstancias.

1. Francisco de Trillo y Figueroa.

The section for Literary Entertainment in *El Heraldo Gallego* opened his third issue on Thursday the 15th of January 1874 with a biographical note on Francisco de Trillo y Figueroa. In his text, Teodosio Vesteiro Torres (1847-1876) claims a place in Galician history for Trillo, as they both were born in La Coruña. According to him, the author must be known to all Galicians, and this article is precisely a contribution with that purpose: «Un recuerdo, una página sea la flor que depositemos reverentes en el sepulcro de un poeta desconocido, de un hijo desheredado de la fama, del gallego *Francisco Trillo y Figueroa*» (17). The way he is depicted, though, says a lot about the manner he has been read subsequently. After praising his style and erudition, his filiation with a classical understanding of Humanities as well as his imitation of Góngora, his literary *persona* is an object of the same criticism than that of the Cordovan counterpart: «En Trillo hay que discernir igualmente otros dos poetas: uno como le hizo la naturaleza, otro como le hizo Góngora» (17). Therefore, Trillo, although introduced to the reader as a poet to be reclaimed as Galician, is seen through the same lenses than Góngora. When his aesthetics mixed on Trillo's, his works turned into «obras indigestas por su culteranismo, lastimoso extravío de una imaginación dotada de las más felices disposiciones» (19). In this way, and in spite of the fact that every single piece Trillo wrote and published is being mentioned, according to the judgement of the critic only his «letrillas» and other short light poems are worthy of acclaim, as well as some ballads and sonnets whose forms are not impregnated by «la plaga del conceptismo y gongorismo» or, for that matter, «culteranismo».

The purpose of remembering Trillo y Figueroa in the 19th century is anecdotal for the aim of this dissertation, although it is clear that his restoration has to do with the project of building a nation. However, what interests me here is how he is being read once his works have been published in the collection *Biblioteca de Autores Españoles* by Adolfo de Castro. This interpretation seems to be the point of departure for a reading that will be carried through the 20th century, and it is a way of reading applied to other writers who did not made it into the literary

canon and are analyzed as epigones of greater authors. What I propose is that these authors, and Francisco de Trillo y Figueroa is a case in point, are studied as independent figures to be evaluated through his performance and publishing in the context they belonged to.³

What interests me now is to place Francisco de Trillo y Figueroa in the Grenadian socio-literary field for the first few decades of the 17th century. Although he was born in San Pedro de Cerbás (ría del Ferrol), between 1618 and 1620, he would die in Grenade later on (approximately 1680), the city where he moved at an early age (probably 1632).⁴ That same year, Pedro Soto de Rojas -also a descendant from a Galician family- had bought in the Grenadian neighborhood known as Albaicín a plot of land where he would begin building (literally and metaphorically) the paradise of his *carmen*. There is not much information that confirms what happened to Trillo during those early years. However, in 1640 we learn that he got married to a woman called Leonor and had their first child around 1643, when Juan Francisco, as he was named, was baptized. There is misinformation about his stay in Italy during those years, where he would have taken the opportunity to develop a career as a soldier, but this is not certain. Both in 1645 and 1678 he would baptized another two children, and Soto de Rojas is the godfather of one of them. This fact points out that the relationship established between both authors goes beyond the academy, as we shall see later, and encroaches the personal sphere; moreover, Trillo had been named Soto's executor in his testament in 1658.

1644 marks the beginning of Trillo's public appearance with a sonnet written to explain the meaning of the hieroglyphics that adorned the burial mound erected in the Cathedral of Grenade in honor of Isabel de Borbón. This composition, along with others that constituted the academy held for the events, were collected by Andrés Sánchez de Espejo and printed in

³ For this purpose, I am taking into account the reconstruction T. J. Dadson carries out in his book on *La casa bocangelina* (1991), where the family of Gabriel Bocángel y Unzueta and their place in society depict a very clear interrelation between works and life. We are not interested in reproducing Trillo's life *per se*, but on focusing how his life events is intertwined with the social and cultural history of his time.

⁴ In the writing of this biographical piece the works of Gallego Morell (1950, 1952, 1970) are the greatest source, enriched with a reproduction of his texts and historic documents. I follow his dictation for this section, along with the descriptions of his works that Ruiz Pérez attempts for the *Diccionario Filológica de Literatura Española, siglo XVII* (2010).

Relación historial de las exequias... (1645).⁵ In addition, the 29th of June 1650 there was a poetic contest in the Iglesia del Real Convento de San Francisco de Granada in honor of the Immaculate Conception of the Virgin in which Trillo won. The result of the contest would be printed and edited by Luis de Paracuellos Cabeza de Vaca, under the title of *Elogios a María*. On the 24th of October 1660 another poetic quiz to commemorate the moving of the Santísimo Sacramento to the new cathedral in Jaen was held. Trillo's poem was awarded and then published in the *Descripción panegírica* gathered by Juan Núñez Sotomayor a year after in Malaga. The beginning of the sixties were prolific for Trillo since his name can be found in three more competitions. In 1661 not only did he print his *Panegírico sacro* to describe the Grenadian festivities of the Corpus Christi, but he also wrote a composition for the *Adorno de la plaza de Bibarrambla* along with other coetaneous poets. In 1662 Trillo read two compositions at the academy held in honor of the duke of Alburquerque, celebrated at Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides's house and directed by his brother, Juan de Trillo y Figueroa. In 1663, once again, he accomplished the publication of a long ballad dedicated to the mayor of the city, *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N.S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, and he also was awarded in a competition focused on the Immaculate Conception of the Virgin and held by the Hermandad de Escribanos reales de Granada in the Convento de San Antonio Abad. We find his name again in 1673, when he printed the *Carta y Relación de la Fiesta del Santísimo Sacramento*, referring to the celebrations in Grenade the previous year.⁶ As it can be seen, both in Grenade and in the Andalusian cities nearby, he managed to be part of the literary scene, and played a very relevant role that exceeded the leadership of Pedro Soto de Rojas, becoming an inextricable protagonist of a *milieu* that will be defined in the next section.

His performances and repeated participation on the public sphere do not fall on deaf ears. Trillo y Figueroa is in constant communication not only with other writers of the time pertaining to the local arena, but also with a diverse audience that is both expecting to hear from his works

⁵ A detailed description of the collective works in which Trillo takes part will be offered in the next section. For now I am simplifying the titles and mentioning only the name of the editor/collector and the date of printing.

⁶ Gallego Morell (1952) completed this information after he had published his previous study on the Trillo y Figueroa brothers. Alluding to the information Eugenio Asensio passed on him, he expanded the years of public activity and participation in the Grenadian socio-literary field.

and longing for being in them. On the one hand, I am referring to those readers Trillo mentions in several occasions. We will talk later about the «curioso» he is alluding to in the *Notas al Panegírico* (1651), as well as those who continuously criticize his style accusing him of being «oscuro».⁷ Proof of that can be found in many poems in the volume of his *Poesías varias* (1652), whose introductory rubric points out to an addressee who did not like or understand a certain composition (see, for example, sonnets VII or XIV).⁸ Moreover, a copy of his *Poesías varias* kept in the Library of Catalonia will be described and commented later, full of marginal notes by a coetaneous reader that gives his opinion on many lines and context to some of the poems included in the volume that had been presented in local academies, thereby refreshing circumstances and reasons for including the poems in his printed work. This steady exchange is closely related to his practice of rewriting, as it shall be seen later, in the sense that his efforts aim not only to satisfy a reader, but also to justify the use of a style and the defense of a position as an author.⁹ On the other hand, there is a section of this audience shaped by the local and Andalusian oligarchies, whose names persistently appear in the place of the dedicatory and are also the objects whose lives and events are sung. To mention just a couple, the *Epitalamios* or the *Panegírico* were both meant to celebrate respectively the weddings and birth of a few distinguished characters. The following chart shows how these names are distributed along

⁷ In fact, the poem he presented and was awarded for the Academy celebrated in 1650, collected later in *Elogios a María*, was followed by a *vejamen* that begins: «Todo el Parnaso te acusa / de obscuro, Trillo, porque / de medio ojo se ve / tapada a lo bu tu musa.» Later on, the poet insists on Trillo's fame as an obscure writer, adding: «La Castalia de María / partos lúcidos te dé / en tus conceptos, aunque / nunca tenga castalia.»

⁸ Gallego Morell (1952:230-231) has gathered a poem dedicated to «D. Francisco de Trillo y Figueroa, vecino de la ciudad de Granada y por más señas el que escribió la *Neapolisea* y el *Panegírico natalicio*», signed by Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides, a name to be very present in the Grenadian socio-literary field. Although the paper is not dated, we can guess that it was written after 1651, when the aforementioned works were already printed. The poem is a very clear and straightforward threat against Trillo, due to the publication of a ballad in which this man was being criticized. To make it even clearer, the composition ends with a declaration in prose, as follows: «Y porque no se presume que esto puede ser furor poético, todo lo que he dicho en el romance vuelvo a decir en prosa, y así téngaselo por dicho.»

⁹ As Cayuela (1996:133-134) reminds us, the paratexts are a place of contact between the reader and the author, where the author gradually reveals the image that stands up in the book (the image he constructs of himself) and establishes at the same time a frame of reference for the communication between them. This is what we find in the paratexts *stricto sensu* (the prologues, the notes and comments after the text, the presence of addressees), but also in pieces like the *Notas al Panegírico* that abandon a subsidiary category and bring to the center of the book the relationship between author and reader, and how the author builds up a literary theory that is aimed to fix and expose the limits of that exchange.

Trillo's works, occupying a significant place in poetry but also in some manuscripts in prose, being a case in point the *Discursos genealógicos* (c. 1648):

YEAR	1649	1650	1650	1651	1651
TITLE	<i>Epitalamio</i>	<i>Epitalamio</i>	<i>Panegírico</i>	<i>Notas al Panegírico</i>	<i>Neapolísea</i>
OBJECTS OF THE POEM	F. Ruiz de Vergara y Álava [señores de Villoria] & Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo [condes de Luque]	J. Ruiz de Vergara y Dávila [señores de Villoria] & Luisa de Córdoba y Ayala [marqués de Valenzuela]	Marqués de Montalbán y Villalba	«a un curioso...»	Gran Capitán
ADDRESSEE	Luis Venegas de Figueroa [obispo de Almería]	Luis Fernández de Córdoba y Ayala [marqués de Valenzuela y señor de Orgiva]	Marqués de Priego, duque de Feria		Luis Fernández de Córdoba y Figueroa [marqués de Priego, duque de Feria]
LEGAL PARATEXTS				<u>censure</u> : Soto de Rojas	<u>approval</u> : Fray Lorenzo de Figueroa, convento de San Agustín <u>license</u> : Dr. Agustín de Castro Velázquez / Juan Bernardo, provisor

As it can be seen, these names touch on a very specific group of people that not only become the object of the poem, but also see themselves as appointed subjects of the poem itself as a form of socialization. Their private events, in this sense, make it to the public sphere worthy of attention and, simultaneously, Trillo, as the author in charge of singing about them, achieves a visible position in that same sphere. In between these names, we find a particular interlocutor that is not strictly related to this wealthy upper-class, but it is a consecrated name in literary matters. I am referring to Pedro Soto de Rojas, the one signing the censure of a printed text in prose that delves into the topics, motifs and rhetorical structure of a circumstantial poem like the

Panegírico (1650-1651). In his brief text, Soto stands up for Trillo, making an apology of his *Notas* based on their «imitación sólida», praising their erudition and granting the necessity of their printing: «Serán de honor al héroe a quien se dirigen, gusto y estimación a los que miran letras humanas, siendo dechado a los que toman la pluma con ardor ingenioso: débese imprimir» (leaf 1 verso). Thus, as Soto had done in his «Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Selvaje» (Madrid, 1612, then included in his *Desengaño de amor en rimas*, 1623),¹⁰ Trillo uses this text in prose to set the rules on what implies to be a poet and on the constitution of a very particular genre, the panegyric. Soon thereafter Trillo will explain the details of the poem, stanza by stanza, pointing out to diverse sources of inspiration and deconstructing how to build an epic poem in this new direction. What interests us here is that this is being done under the patronage of Soto de Rojas, whose name and signature are acting as guarantors of what is being printed and said. In this sense, the position Soto de Rojas is holding as censor and guarantor of the *Notas* will be the one Trillo will acquire when writing the «Introducción» for Soto de Rojas' *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.¹¹ In this case, it is Trillo who seeks to ensure that Soto's *carmen* is understood and read in the right direction. The text opens with a biographical note on the poet, followed by a visual itinerary in order to describe and offer the key for the interpretation of the ekphrasis. The operation, therefore, is double: Soto is creating a *jardín* that is metonym of his work and writing, but also represents the process of self-fashioning through a sublime poetics; Trillo, in the same way, is recreating that *jardín* as a strategy of distinction showcasing his ability on theorizing a sublime poetics and projecting his master figure in certain horizon of expectations. More than canonizing Soto de Rojas (the *Paraíso* was printed in 1652, at the twilight of his career), what Trillo is doing is self-presenting as the figure that complements his portrait as poet. In the previous years he had published quite a few books that range from circumstantial and love poetry to the epic genre, what has also been accompanied in various occasions with comments on theory with his own production as a point of departure; now Trillo is stating and proving that he can be the commentator for Soto de Rojas' *Paraíso*, a poem whose difficulty he can unravel by a poet

¹⁰ For more information on this text, see the edition prepared by G. Cabello Porras (2004).

¹¹ For more information, see the edition prepared by A. Egido (Madrid, Cátedra, 1993).

whose legacy in the Grenadian socio-literary field is undeniable. Petrarch, Herrera, Garcilaso and Góngora are the names with which Trillo closes the final remarks of his introduction, placing Soto de Rojas' book and figure in this tradition, and thereby positing himself as recipient and vehicle for this tradition.

In general, his works in prose show a continuation with a late historiographic Humanism, applying scholar methods. This erudition is also a significant aspect of his highbrow poetics, and his works are divulged through the practice of printing, as it is usual for the people of his generation. Between 1649 and 1952 he sent to the press four items (plus one that is a explanatory commentary on one of the poems, as we shall see) that are united under the umbrella of the panegyric, but range from the celebration of a local circumstance to the elation of the hero. Another two more items are released in 1652, a volume of poetry that reminds of the «varias rimas» volumes from 16th century but opens new horizons within his poetic (not rhetorical) notion of poetry, and he also was in charge of writing the «Introducción» for the *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* by Pedro Soto de Rojas, as it was mentioned. After this, he kept taking part in a series of local academies and poetic quizzes and printing finally another panegyric texts, this time devoted to religious and local matters. In respect to his non-printed works, his texts in prose are numerous; his epic poem, that seemed to be a rewriting of the *Neapolisea* and also remained manuscript, is a great and complex piece of work.

Gallego Morell (1970:213) describes Trillo y Figueroa as the typical erudite of his time that not only had a vocation for history, but also incorporated knowledge into his texts. The critic also points out to the fact that he defended Góngora when the big controversy was already finished. I think both of these facts are important, although they should be looked upon a different light, as I shall try to convey later. Trillo's delayed participation on the *polémica gongorina* is more related to a self-fashioning strategy, to a movement in the socio-literary field with the purpose of asserting his figure in a very visible position. He is not repeating any discourse, yet he is appropriating a symbolic capital to be made profitable regarding the constitution of his public figure and career both as an author and as an social agent.

POETRY

Printed works

1649 *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava (...) y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo (...)*, Granada: por Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez.

20 leaves folio, quarto. Gallego owned a copy with manuscript marginal notes with 17th century handwriting that tended to clear some difficult excerpts. There is also a copy in the Library Cidade da Cultura (Santiago de Compostela), bound in a factitious volume that collects both *Epitalamios*, the *Panegírico* and its *Notas*, the *Neapolisea* and *Poesías varias*; every copy has marginal handwritten annotations to ease the reading or propose new readings in some cases. There are also copies of the *Epitalamio* in the Hispanic Society of America (another factitious volume, this time without significant marginal annotations, that includes both *Epitalamios*, the *Panegírico* and its *Notas*, and the *Neapolisea*) and the Real Biblioteca de Palacio (Madrid, VIII/591), as well as two copies in the Biblioteca Nacional de España (Madrid, VE/126/87 and VE/154/21). I am working on a digital edition for the collection Clásicos Hispánicos, directed by P. Jauralde Pou.

1650 *Epitalamio al Himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Dávila (...) y doña Luisa de Córdoba y Ayala (...)*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar.

18 leaves folio, quarto. Gallego noted a copy in his library, again with marginal annotations. There used to be a copy in the Library Lázaro Galdiano, now lost, in the codex «Papeles varios españoles e italianos» (M 5-19), number 81 in the description by Juan Antonio Yeves, *Catálogo de Manuscritos Españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero & Ramos, 1998. There are also copies in the Hispanic Society of America (NYC), in the Library of the University of Grenade, and another one in the Real Biblioteca de Palacio (VIII/591). I am working on a digital edition for the collection Clásicos Hispánicos, directed by P. Jauralde Pou.

1650 *Panegírico natalicio al señor Marqués de Montalbán (...)*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar.

12 leaves folio, quarto. There is a copy in the Real Biblioteca de Palacio, another in the Hispanic Society, and apparently Gallego Morell owned one copy as well.

1651 *Neapolisea, poema heroico y panegírico al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba*, Granada: por Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez.

There are copies in the Biblioteca Nacional de España, in the library of the Real Academia Española and the Real Academia de la Historia (both in Madrid), in the Public Library of Cordoba and in the University of Grenade, plus the ones mentioned in the factitious volumes kept in the Hispanic Society of America and the Real Biblioteca de Palacio. There is also a facsimile edition by M^a José Porro (University of Cordoba, 2004). I am working on a digital edition of the prologue for the project Pólemos, directed by M. Blanco.

1652 *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*, Granada: por Baltasar de Bolívar.

90 leaves folio, quarto. Gallego Morell refers to the copies kept in the Biblioteca Nacional de España (two, one of them with alterations and marginal handwritten annotations) and his own copy. There is a copy in the Library Cidade da Cultura (with handwritten annotations that partially coincide with the ones found in one of the copy at the BNE) and another one in the Biblioteca de Catalunya (with handwritten annotations by a coetaneous reader). It is known that there is a handwritten copy with variations (*infra*).

1661 *Panegírico sacro en la Fiesta que celebró la ciudad de Granada, día del Corpus, año de 1661*, Granada: por Baltasar de Bolívar (s.f.).

---, Granada: por Francisco Sánchez.

4 leaves folio, quarto. There are two editions, printed by the two technicians that had already printed other works by Trillo, although in this case they are acting separately. Gallego includes the variations between both text, that could belong to the author's handwritten.

1663 *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada: por Baltasar de Bolívar.

16 leaves folio, quarto. There is a copy in the Biblioteca Universitaria of Grenade, in a factitious volume called «Relaciones varias» (C/33-39). Emilio Orozco edited the poem in «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *Boletín de la Universidad de Granada*, XII (1940), pp. 103-124.

Texts in printed works by others

1645 *Relación historial de las exequias, túmulos y pompa funeral que el Arzobispo, Deán y Cabildo de la santa y Metropolitana Iglesia, Corregidor y Ciudad de Granada hicieron en las honras de la Reina (...) Isabel de Borbón (...) año de mil y seiscientos y cuarenta y cuatro*, Granada: por Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez.

It includes (leaf 84 recto and verso) the sonnet «Este luciente ocaso, cual hermoso». Gallego Morell cites the copy in Luis Navarro Trujillo's library, Grenade.

1651 Luis de Paracuellos Cabeza de Vaca, *Elogios a M[aría] Santísima. Consagrólos en suntuosas celebridades devotamente Granada a la limpieza pura de su concepción (...)*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar.

It includes (leaves 231 recto - 232 verso) the octaves «Defensor pío del mayor lucero» (48 lines). There is a copy in the Biblioteca Universitaria of Grenade.

1661 Juan Núñez de Sotomayor, *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y suntuoso templo (...) año de 1660 (...)*, Málaga: por Manuel López Hidalgo.

It includes the composition «Romance de don Francisco de Trillo y Figueroa. Premiado con un pomo de plata» (pages 462-465; 96 lines) and some «Octavas» in the same quiz (pages 553-555; 64 lines). There is a copy in the Biblioteca Universitaria of Grenade.

1661 Salvador de Morales, *Adorno de la Plaza de Vivarrambla en el día que la muy nombrada y gran ciudad de Granada celebra su fiesta al Santísimo Sacramento, con la explicación de pinturas, alegorías y versos*, Granada: por Francisco Sánchez.

It includes the sonnet «Joseph en el convite celebrado» (leaf I). The copy Gallego mentioned can be found in the library of the Duque de Gor, Grenade, bound with the two following prints.

1662 *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas vitorias executadas y conseguidas por el exclentísimo señor don Francisco Fernández de la Cueva (...). Refiere la verdad histórica con la dulzura poética, las felices memorias de sus gloriosos progenitores y origen de su casa. Celebradas por los ingenios granadinos de su ilustre Academia, que presidió don Juan de Trillo y Figueroa y en que fue secretario son Gaspar Afán de Ribera (...), con ocasión de darle la enhorabuena de su venida a España, volviendo de ser Virrey y Capitán General de México (...), Granada: por Baltasar de Bolívar.*

It includes the octaves «Gran duque de Alburquerque, el orbe nuevo» (leaves 11 recto - 13 verso; 96 lines) and «Asunto II», and the ballad «Cortaba el sol rayo a rayo» (leaves 21 recto - 25 recto; 196 lines). The copy Gallego mentions is the one in the library of the Duque de Gor, Grenade.

1663 *Certamen poético que celebró la Hermandad de Escribanos Reales de la ciudad de Granada a la Purísima Concepción de N. Señora (...), Granada: por Francisco Sánchez.*

It includes the ballad «Si hoy el misterioso acierto» (leaves 41 verso - 43 recto; 80 lines). Like the previous ones mentioned, it can be found in the factitious volume kept in the library of the Duque de Gor, Grenade.

Manuscripts

Biblioteca Pública de Toledo, ms. 463.

This codex of 170 leaves in quarto depicts in its front page the same rubric we find in the printed edition of the lyric volume: *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas. De don Francisco de Trillo y Figueroa. Año de MD.CL.VII.* According to Gallego Morell, the signature in this front page belongs to Baltasar de Bolívar, responsible of the print back in 1652. It offers new readings that follow some of the indications proposed in one of the copies with handwritten alterations, as well as others that respect the printed version of 1652. As it will be argued later, the manuscript seems to be an exercise of rewriting in which the author is bearing in mind new coordinates; there is not enough information to state that this is a reedition.

BNE ms. 8576.

In its front page, it can be read: *El Gran Capitán. Poema heroico por D. Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de la Coruña en el Reino de Galicia, año 1672*. It is registered (number 8578) in the *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, edited by P. Jauralde, Madrid: Arco Libros, 1998. It is a single codex made of 254 leaves (220x116 mm.), that contains a greater and different version of the *Neapolisea*, under the title indicated before. The text presents many corrections, changes and additions that point out to the author (autograph); the frontispiece offers 1672 as a date. It has been partially edited by Pedro Ruiz Pérez, «Una proyección de las Soledades en un poema inédito de Trillo y Figueroa (con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroico del Gran Capitán*)», *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-177; his is also the study «Manuscrito, impreso y autoridad: el caso de Trillo y Figueroa», en *Grafeion. Códices, manuscritos e imágenes. Estudios filológicos e históricos*, ed. J.P. Monferrer Sala y M. Marcos Aldón, Universidad de Córdoba, 2003, pp. 289-309.

PROSE

Printed works

1651 *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán*, Granada: por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar.

28 leaves folio, quarto. Gallego Morell mentions a copy in his library, with handwritten annotations. There are copies in the Hispanic Society and in the Real Biblioteca de Palacio, as well as one in the Library Cidade da Culture with handwritten annotations. I am working on a digital edition for the project Pólemos, directed by M. Blanco.

Texts in printed works by others

1652 «Introducción a los jardines del licenciado don padre Soto de Rojas, canónigo en la insigne Colegial y abogado en el Santo Oficio de la Inquisición. Por don Francisco de Trillo y

Figueroa, su amigo», en Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Con los fragmentos de Adonis*, Granada: por Baltasar de Bolívar.

Introduction to the descriptive silva by Soto de Rojas, offering an allegoric reading to facilitated the interpretation and understanding of the poem. Gallego includes this tex in his edition of Trillo's works and also in *Obras de Don Pedro Soto de Rojas* (Madrid: CSIC, 1950). I already suggested a modern edition by Aurora Egido, Madrid: Cátedra, 1981.

Manuscripts

BNE ms. 22660.

Historia del rey Don Enrique Cuarto, compuesta por Alonso de Palencia y adicionada y corregida por D. Francisco de Trillo y Figueroa.

Datable in 1647. The codex is a factitious volume that includes translations from Guiciardini and Boterobenes by Trillo, and are mentioned in the scholar notes that escort the *Neapolisea*.

BNE ms. 10475.

Discursos genealógicos de los apellidos nobilísimos de Ruizes de Vergara, y Álava, Egas, Venegas de Córdoba y otros con ellos emparentados, sus orígenes y sus armas, estados, noticias, puestos, varones ilustres, casamientos, descendencias, prerrogativas y honores.

1648 has been proposed as its date. As it was pointed out previously, it is worthy of noting the correspondence between the last names objects of study here and the characters whose lives are sung in the *Epitalamios*.

British Library (London), ms. Egerton 321.

Apologético historial. Antigüedad y fundamento de la ciudad de Granada. Predicación, martirio, sucesos del apóstol Santiago, tiempo en que vino a España y dónde predicó primero, cuántos discipulos tuvo y en qué partes predicaron, dónde reposan sus reliquias y qué martirios padecieron. Origen y antigüedades de muchas ciudades de España, memorias eclesiásticas y seculares suyas, con los sucesos pertenecientes a otros Reinos concernientes a el asunto. Por don Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de Coruña en el Reino de Galicia. Año de 1672.

119 leaves, quarto.

Biblioteca del Seminario de San Carlos de Zaragoza

Historia verídica general genealógica de España, desde su primera población hasta fin del año de 1677, de todas las naciones que en ella poblaron, sus memorias ciertas, gobierno, generaciones... Segunda parte. Por don Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de la Coruña en el Reino de Galicia. Año 1677.

213 leaves, quarto.

2. Relaciones sociales y literarias.¹²

Las relaciones sociales y las relaciones literarias en la Granada de mediados del siglo XVII, como pone en evidencia el caso de Trillo y Figueroa, discurren de forma paralela, y son equivalentes en tanto que las dinámicas que funcionan en cada categoría se sitúan al mismo nivel y entre ellas se efectúan una serie de correspondencias, de manera que ciertos vínculos literarios son fruto de un lazo social previo y viceversa. Tales relaciones forman parte de estrategias con las que los núcleos periféricos (por su posición lejana del centro del reino) que se dan cita en Granada compiten para forjar su propio campo de batalla literario, que se concretan en la celebración de academias y certámenes, así como en los productos resultantes de esos eventos, que es *donde* recae la responsabilidad de contribuir a hacer visible la ciudad y, al mismo tiempo, forjar una imagen pública (y publicada, es decir, fijada en papel) que la despoje de toda invisibilidad. El tipo de poesía que se canaliza a través de estas aportaciones es de tipo circunstancial y los hechos a que da cabida sobrepasan el ámbito local para inmiscuirse también en los asuntos de índole nacional. Esta poesía en circunstancia, además, ha de ser vista como una forma de proyección doble: el evento (y el impreso) celebra la festividad que se conmemora, como acontecimiento público centrado en la academia o certamen que, un día determinado y en un lugar *concreto*, concentra a una serie de autores / escritores de diferente calado, cuyos perfiles

¹² Este epígrafe fue publicado como artículo en *Bulletin Hispanique*, con el título de «Relaciones sociales y relaciones literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)», en el número 115.1 (2013:125-144).

limitaremos más adelante; piénsese también que esos eventos tendrán después su espacio publicado tras su salida en las prensas.

En efecto, la poesía por encargo o en circunstancia constituye una forma de integración social, que coloca a los versificadores en una posición autorial muy precisa, en tanto tienen la capacidad de influir sobre la opinión pública al ser ellos quienes dejan constancia de los hechos acaecidos. En una sociedad pre-burguesa, si se quiere, como la que encontramos ya esbozada en esta época, la actividad laboral ha ido dando paso progresivamente al espacio del ocio, entendido como momento de esparcimiento y vinculado al concepto clásico de *delectare*; en lo que concierne a la poesía en circunstancia, por ejemplo, el acontecimiento sobre el cual se versifica, si bien es trabajo para el autor, el producto final no deja de ser una forma de entretenimiento tanto para el destinatario expreso como para el receptor implícito, el público en general. Es en esta coyuntura donde deberíamos analizar la noción de cultura, estrechamente relacionada con las redes de poder en el caso de las academias y certámenes literarios. Las academias, que son los lugares institucionalizados para la literatura, sirven de introducción o de toma de contacto con las redes socioliterarias a autores de diferente tipo; como si de una forma de «mecenazgo diluido» (Ruiz Pérez 2009) se tratara, los participantes en estos espacios poéticos buscan una forma de inserción económica y social, y se sirven de la poesía como una forma de exhibición de cultura subordinada a la celebración y teatralización de una determinada circunstancia. El margen de maniobra que tienen esos autores en el ámbito académico es relativamente estrecho dados los límites que la autoridad impone -entiéndanse aquí las reglas del evento, el asunto, etc. Sin embargo, la participación en este tipo de celebraciones, máxime unida a la publicación / impresión de los escritos, contribuye no sólo a forjar una determinada imagen autorial, sino también a influir en cierto modo en el público destinatario de estos acontecimientos e impresos, erigiéndose así academias y certámenes como actividades principales de esos momentos de asueto. Así, como decía, la participación de estos autores y la publicación de sus trabajos determinará el curso que seguirán sus trayectorias literarias, cuando las haya, y también las relaciones establecidas en el campo literario; claro está que dichas estrategias serán más o menos eficaces según los mecanismos de autorrepresentación que el autor maneje y según su capacidad

autorial sea más o menos efectiva a la hora de distanciarse de la autoridad –de separarse del modelo, de ser, en definitiva, original.

Todos estos aspectos, coordenados de un panorama aún por deslindar, sólo son posibles desde el prisma de una realidad proteica, en continuo cambio, en cuyas manifestaciones literarias prima la variedad (en un sentido mucho más profundo que la *varietas* clásica, vista más como una estrategia que como un mero recurso formal o de contenido) y donde las noticias o celebraciones que ocultan la decadencia del imperio están a la orden del día.

2.1. Prácticas en la red.

Los casos en los que me detendré a continuación son una clara muestra de este fenómeno de relaciones imbricadas, y todos ellos comparten unas características similares: se trata de antologías poéticas producto de una academia, de un certamen poético o de un evento -suelen celebrar hechos de carácter local o nacional, y responden a un protocolo bien conocido y estudiado;¹³ en cuanto al tamaño, todos ellos se acogen al formato en cuarto (excepto un par de ellos de escasa extensión y tamaño folio) y su extensión oscila entre los 40 folios y los 400, siendo habitual un número más próximo a la primera cifra. Como se puede observar, si bien el formato de los impresos es reducido, lo que podría indicar un precio asequible y una más ágil difusión (por económica), a veces ese tamaño menor se ve invalidado por el extenso número de folios de alguno de los casos, como ocurre con el de los casi cien folios o, mejor aún, el de cuatrocientos; habría que detenerse brevemente en las implicaciones de esta simbiosis y, quizás,

¹³ Para más información, véanse el estudio de J. Sánchez (1961) sobre las academias y los sucesivos trabajos de I. Osuna Rodríguez (2003, 2004, 2005, 2008, 2009, 2012), que resultan claves para la comprensión y análisis de estas obras.

entenderla como una manera de fusionar un producto, en principio, asequible, pero encarecido por su extensión dadas las necesidades de la publicación del evento.¹⁴

Comenzamos con un texto de 1662 y, a partir de él, nos detendremos en la diversa tipología de personajes que conforman el panorama literario y social de la Granada de esta época.¹⁵ La obra en cuestión se titula *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas vitorias ejecutadas y conseguidas por el Excelentísimo Señor Don Francisco Fernández de la Cueva [...] Refiere la verdad histórica con la dulzura poética, las felices memorias de sus gloriosos progenitores y origen de su casa*. Fueron los ingenios granadinos quienes se encargaron de celebrar sus proezas en su Ilustre Academia, presidida por Juan de Trillo y Figueroa, con Gaspar Afán de Ribera como secretario, y a instancias de Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides; y fue Baltasar de Bolívar quien imprimió esta antología poética desde sus prensas de la calle Abenamar. Reparemos un instante en el título: «refiere la verdad histórica con la dulzura poética». Me parece significativo este sintagma que hace referencia a la doble naturaleza del impreso, es decir, se recogen unos hechos reales, verídicos, pero ornamentados a través del artificio de la poesía. Ésa es, en cierto modo, la forma en que la poesía se implica en el ambiente de la ciudad: los hechos de la vida cotidiana, al menos los que se consideran más relevantes, son poetizados y hechos públicos a través de estos textos colectivos; lo «histórico», así, pasa de lo nacional a lo local, algo similar a lo que ocurre con la aparición de las antigüedades locales junto a las grandes crónicas. La poesía trasciende así el ámbito de lo íntimo e incluso de lo individual para colocarse en un plano de proyección superior y donde tiene cabida el conjunto de la sociedad de que son fruto. Además, lo interesante y destacable del título,

¹⁴ Quizás sería posible efectuar una comparación entre los pliegos de relaciones de sucesos y este tipo de impresos poéticos. Salvando las distancias genéricas y dispositivas, lo cierto es que en ambos se da cuenta de los sucesos más inmediatos, como si de difusión de noticias se tratara (los *mass media* de la época), actuando a modo de prensa y, sobre todo, supliendo con la realidad cotidiana el vacío que habían dejado los grandes poemas épicos. Valdría la pena revisar este cambio desde una perspectiva pragmática. Estas obras están preparadas ante el nuevo mercado editorial, pues se trata, en la mayor parte de los casos, de impresos en cuarto (aptos para un público comprador) en los que los textos se disponen de manera efectiva para satisfacer la curiosidad del receptor; se trata, además, de hechos de inminente actualidad, con lo cual agilizan y facilitan la comunicación entre emisor (o emisores) y receptor, centrándose en hechos más o menos relevantes pero, sobre todo, entretenidos.

¹⁵ La consulta de autores, obras, impresores y fechas la he realizado principalmente a través de los tres volúmenes de M^a José López Huertas (1997). Además, me ha sido imprescindible la consulta de todo el material que la profesora I. Osuna ha ido recopilando a lo largo de varios años, material inédito que muy amablemente me ha cedido para poder configurar el presente trabajo. Aprovecho desde aquí para expresarle mi más sincero agradecimiento.

en realidad, está presente desde el inicio: «espejo poético», es decir, el texto es un reflejo de una serie de hechos acaecidos; esos hechos, por otra parte, se refieren a la llegada de un noble de alta categoría a la ciudad, con lo que la materia poética, por banal o trivializada que pueda llegar a ser en una academia, resulta ennoblecida y elevada por el propio objeto de atención.

Detengámonos, en primer lugar, en el dedicatario y, al mismo tiempo, objeto de este *Espejo poético*: D. Francisco Fernández de la Cueva es, como bien se nos indica, un noble que ostenta varios títulos; su llegada a la ciudad, noticia de plena actualidad para los granadinos, se convierte en motivo de reunión y da lugar a esta academia. Es Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides quien ofrece su casa para la celebración del evento; no es difícil observar que ambos personajes están emparentados (aparece como su «deudo» en el impreso), y de ahí por tanto su aparición y actuación clave en esta academia, ya que también se encarga personalmente de la dedicatoria expresa al duque de Albuquerque incluida en los preliminares de la obra.

La aparición de Pedro Alfonso de la Cueva, como se intuye, no es fortuita. De hecho, su presencia en la vida literaria granadina se puede constatar desde principios de la década de los cincuenta. En 1650, por ejemplo, participa en un impreso fruto de la labor conjunta de Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar, las *Décimas a la Inmaculada Concepción*, en las que sólo toman parte cinco autores dado su pequeño espacio (dos hojas): Juan de Trillo y Figueroa, Juan Antonio de la Vella, Diego Fernández Solana, Gabriel Martínez y el susodicho. Más adelante, en 1661, se convierte en presidente de la *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre al nacimiento del príncipe don Carlos*, acto de características más que similares tanto en lo que a la disposición del material impreso se refiere como a la dinámica del mismo (sólo que esta vez se trata de un acontecimiento nacional), compartiendo cartel con Nicolás de Cervantes y Hervías Calderón (secretario) y Pedro de Córdoba y Valencia, que es quien ahora propone su casa como lugar de reunión. Además, no sólo contribuye con alguna composición en los eventos en que ostenta un cargo, sino que también publicó en 1663 un texto poético individual de índole religiosa: *Afectos de un pecador, hablando con un Santo Christo en las agonías de la muerte*, escritos por él mismo a instancia de Francisco Antonio Pérez de Vargas (su amigo) e impresos por Francisco Sánchez. Si bien no es el caso más significativo, sí es sintomático de un hecho que podremos corroborar después: la mayoría de personajes que forman parte de estas academias de

una u otra forma suelen prolongar su trayectoria individual con textos propios cuya tipología se reduce a obras de carácter religioso o circunstancial.

Gaspar Afán de Ribera, por su parte, ofrece una trayectoria un tanto diversa. Su presentación en la escena granadina nos remite a 1661, y se trata de una doble presencia con sendas composiciones poéticas: una de ellas en la *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre al nacimiento del príncipe don Carlos*, que ya hemos citado; la otra, en el *Adorno de la Plaza de Vivarrambla en el día que la muy nombrada y gran ciudad de Granada celebra su fiesta al Santísimo Sacramento*, texto explicado e ilustrado por Salvador Morales y acompañado de varias composiciones a modo de academia, e impreso por Francisco Sánchez. Su participación, por tanto, ha ido *in crescendo* en tanto que de ser mero escritor de composiciones para empresas ocasionales, pasa a ocupar el puesto de secretario, como veíamos en el primer ejemplo propuesto.

Juan de Trillo y Figueroa es presidente de aquella academia que celebrara la llegada desde México de Francisco Fernández de la Cueva, y cuyas incursiones en la vida pública son abundantes –pese a dedicarse en su labor autorial a «asuntos más serios» como son sus tratados genealógicos. Ya en 1645 había presentado un poema para la *Relación historial de las exequias, tñmulos y pompa funeral [...] en las honras de la reina [...]* que recogiera Andrés Sánchez de Espejo, acción que vuelve a repetir en 1650 (*Décimas a la Inmaculada Concepción*), 1661 (esta vez en dos ocasiones: *Adorno de la Plaza de Vivarrambla* y *Academia [...] al nacimiento del príncipe don Carlos*), 1662 (*Descripción de las fiestas que al primero y purísimo instante de la Concepción de Nuestra Señora entregó el Real Convento de San Francisco de Granada*, que imprimiera Bolívar), 1663 (*Certamen poético que celebró la Hermandad de los escribanos reales de la ciudad de Granada a la Purísima Concepción de Nuestra Señora en el Convento de San Antonio Abad*, desde la imprenta de Sánchez) y 1664 (*Festiva academia, celebración poética [...] a el Señor D. Diego de Villavicencio Svazo*). Sin embargo, sus intervenciones no se ciñen a la labor poética, pues vuelve a repetir cargo de presidente en esta última academia de 1664, que se encargó de imprimir Baltasar de Bolívar; comparte el puesto con Francisco Velázquez de Carvajal y el acontecimiento tiene lugar en la casa de Rodrigo Velázquez de Carvajal el 12 de febrero del año especificado. Es, por tanto, un autor que produce obras de tema elevado o serio y

que, al mismo tiempo, se encuentra inmerso de lleno en la actividad poética de dimensión social en la Granada de mediados de siglo.

A través de este primer caso es fácil apreciar que los nombres que van apareciendo corresponden a personajes asentados de una u otra forma en la vida literaria granadina de la época; a partir de este momento, los nombres se van repitiendo. Si volvemos la vista hacia 1661, recordaremos que en ese año se había impreso el resultado de la *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre al nacimiento del príncipe don Carlos*, donde Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides presidía el evento junto a Nicolás de Cervantes y Hervías Calderón y Pedro de Córdoba y Valencia.

Por un lado, éste último, que había propuesto su casa como lugar propicio para el festejo, seguirá después un camino más estrictamente literario y publicará dos composiciones en 1662: la primera incluida en el *Espejo poético* y la segunda en la academia a la *Descripción de las fiestas...* Su forma de proceder, así, funciona de manera inversa con respecto a lo que ha ocurrido en los otros casos ya mencionados: de una posición social privilegiada como instigador de la celebración de la academia pasa a formar parte del elenco de autores que contribuyen al evento con textos poéticos; esto no sucede necesariamente como algo negativo, pues puede traducirse como el aprovechamiento de una posición solvente para la incursión en las letras granadinas.

Por otro lado, para Nicolás de Cervantes y Hervías Calderón ésta es su primera aparición pública(da), pues no hemos encontrados datos que demuestren que acudiera a la imprenta con anterioridad.¹⁶ Un año después, en 1662, volverá a repetir la experiencia al presentarse como editor o recopilador de la academia que acompañó la *Descripción de las fiestas que al primero y purísimo instante de la Concepción de Nuestra Señora entregó el Real Convento de San*

¹⁶ El profesor J. Montero me señaló durante el coloquio origen de este capítulo la presencia de este personaje en un certamen poético sevillano que tendría su formalización impresa en el *Templo panegírico* de 1663 (fol. 208v); para más información sobre este texto, véase su trabajo en el volumen 115.1 (2013):27-48 de *Bulletin Hispanique*. Aunque no deja de ser un dato interesante, no es del todo extraño en tanto que Francisco de Trillo y Figueroa, por ejemplo, también tomará parte en una academia de Jaén (Juan Núñez de Sotomayor, *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y suntuoso templo (...) año de 1660 (...)*, Málaga: por Manuel López Hidalgo, 1661). La diferencia entre uno y otro es que la proyección de Trillo en la escena literaria es más importante en tanto que tiene más publicaciones y sus apariciones son, asimismo, más continuadas y próximas en el tiempo. Sin embargo, no deja de ser significativo el hecho de concurrir en competiciones fuera de la ciudad, aunque sea en el marco andaluz, pues tal actitud es una muestra de voluntad de autorrepresentación, es decir, de participar de las redes al alcance y de forjar un trayectoria / carrera literaria personal fuera de las academias de la provincia y más allá de los textos poéticos propios ya impresos.

Francisco de Granada, compartiendo cartel con Benito Jacinto de Gadea y Castillejo como presidente y Sebastián Antonio de Gadea y Oviedo como secretario, y siendo, además, autor de la dedicatoria a Fray Blas de Castro y Medinilla. Su tercera aparición, no obstante, es a través de una composición poética incluida en el *Certamen poético que celebró la Hermandad de los escribanos reales de la ciudad de Granada a la Purísima Concepción de Nuestra Señora en el Convento de San Antonio Abad*, de 1663, cuyo secretario es Fray Pedro de Soto y Medina.

La forma de proceder de estos dos personajes es prácticamente la misma, inversa a las explicitadas más arriba, si tenemos en cuenta las noticias conservadas: si Juan de Trillo y Figueroa, Gaspar Afán de Ribera o Pedro Alfonso de la Cueva habían contribuido con sus producciones poéticas personales a varios eventos previos a su aparición como encargados del festejo, Nicolás de Cervantes y Hervías Calderón o Pedro de Córdoba y Valencia ostentan tales cargos y, después, dan muestra de su habilidad poética (o simplemente escriben versos). El caso de Benito Jacinto de Gadea y Castillejo o de Sebastián Antonio de Gadea y Oviedo sigue la línea de los primeros.

Sebastián Antonio ya había participado en 1661 con un poema en la *Academia [...] al nacimiento del príncipe don Carlos* y en el *Adorno de la Plaza de Vivarrambla*, y lo mismo hizo en 1662 al incluir otra composición en el *Espejo poético*. Tras esto, volverá a tomar parte en la escena literaria ya a finales de siglo, síntoma de que la tendencia se mantiene: en 1692 debutará como recopilador en las *Triunfales fiestas* celebradas en torno a la canonización de San Juan de Dios e impresas por Francisco de Ochoa; unos años después, en 1697, escribirá y publicará un juicio a la obra poética de José de Cobaleda, y en 1701 redactará e imprimirá el *Parabién a España*, texto circunstancial dedicado al príncipe de los franceses; finalmente, en 1708, figurará como presidente de una *Academia real* que festejaba el nacimiento de un nuevo príncipe. La trayectoria de Benito Jacinto de Gadea y Oviedo no es tan dilatada como la de su compañero y, de hecho, la ocasión reseñada en 1662 es la única en que ocupa un cargo. De todas formas, sí había participado previamente en otras academias con composiciones poéticas propias, e incluso en la que él mismo hace las veces de presidente; así, contamos su presencia en la *Academia [...] al nacimiento del príncipe don Carlos* en 1661 y, ya en 1662, en el *Espejo poético*.

Para los casos en que me detendré a continuación será necesario remitirnos a 1651 y al impreso que vio la luz gracias a la labor conjunta de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez: me refiero a los *Elogios a María Santísima*, recogidos por Luis de Paracuellos Cabeza de Vaca (el mismo que en 1640 había impreso desde el taller de García de Velasco las *Triunfales celebraciones* y cuya labor se ciñe solamente a dinamizador de estos productos culturales, ya que no consta participación escrita alguna). Esta obra colectiva actúa en cierto modo como antecedente, en tanto que se erige como cauce para las primeras apariciones de un conjunto de escritores que van a desarrollar su primera labor literaria a través de estos textos y que, más adelante (sólo algunos de ellos), se lanzarán a la composición de obras individuales.

El caso más significativo es el de Francisco de Trillo y Figueroa, tanto por su participación continuada en estas obras de carácter colectivo (1645, 1651, 1661, 1662, 1663, 1664) como por la frecuencia con que visita las imprentas de Baltasar de Bolívar y de Francisco Sánchez para dar salida a obras individuales. Ya había colaborado con una composición poética en 1645 en la *Relación historial* de Sánchez de Espejo, probablemente su primera aparición pública, y cuatro años después publicaría el primero de la serie que conforman sus textos de carácter circunstancial: *Epitalamio* dedicado a Luis Venegas de Figueroa (1649), *Epitalamio* a Luis Fernández de Córdoba y Ayala (1650), *Panegírico natalicio al marqués de Montalbán* (1650, con sus *Notas* publicadas exentas un año después),¹⁷ *Panegírico sacro* (1661), *Descripción ... en Motril* (1663). Sin embargo, su producción personal no acaba ahí: en 1663 imprime los *Afectos de contrición* (texto religioso); previamente ya había trabajado con textos líricos de diversa índole y había preparado la «Introducción» al *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas.

Tendremos ocasión de detenernos en las estrategias editoriales de Trillo, y ya han sido anunciadas las polémicas literarias (según lo que dejan traslucir sus escritos) en las que se ve

¹⁷ No deja de ser llamativo, en el caso de Trillo, que la presencia de los integrantes del patriciado urbano andaluz sea, sobre todo, a través de estos impresos poéticos, de formato aparentemente popular (el pliego) y contenido culto -categorías revisables, como veremos más adelante. El mismo autor tiene también manuscritos una serie de *Discursos genealógicos* sobre el origen de estas familias nobles a quienes erige en objeto de sus composiciones; y lo curioso es que esos discursos, de un talante más serio, formal y erudito, queden manuscritos, más bien como elemento de estudio personal, y lo que se divulgue sea la poetización que se hace del hecho que se quiere conmemorar –en estos casos, unas nupcias. Creo que es un dato que confirma ese cariz que va adquiriendo la poesía como difusora de noticias ya no a través de romances y pliegos de cordel, sino incorporando prácticas poéticas cultas.

implicado; todo ello es sintomático de una actitud autorial determinada, de una voluntad de autorrepresentación.¹⁸ Aunque en el caso de Trillo esta actitud se intuye de forma más concreta, no es menospreciable en los casos que veremos a continuación. Martín de Carvajal y Pacheco, por ejemplo, además de participar en una de las academias de 1662 (*Descripción de las fiestas...*) y en otra más tardía (1684, *Plausible academia...*), imprime en 1663, en las prensas de Baltasar de Bolívar, un texto religioso del tipo *Afectos de un pecador hablando con un santo Christo*. Juan Antonio de la Vella, por su parte, participa en la *Academia* de 1661 y en sendas celebraciones de 1662, y aparece también incluido en la nómina de las *Triunfales celebraciones* de 1640; además de esto, en 1661 publica una *Carta* en verso de tipo circunstancial dirigida a Bartolomé de Vitoria donde da cuenta de la relación de la fiesta que la ciudad de Granada había rendido al Santísimo Sacramento ese mismo año. Parece como si aprovechara la coyuntura editorial, esto es, la aparición en los textos colectivos, para hacerse eco en la escena. El caso de Álvaro Cubillo de Aragón, sin embargo, ocurre a la inversa y se asemeja más a la actitud de Francisco de Trillo (salvando las distancias), pues cuando participó en los *Elogios* de Paracuellos en 1651 ya había publicado otras dos obras: un texto de tipo jurídico en 1625 (*Curia leónica*) y un texto religioso en 1637, *Conversión del pecador*, además de haber participado en los preliminares de *Fantasías de un susto* de Juan Martínez de Moya.

Los casos más representativos a este respecto, y siempre tras la estela de Francisco de Trillo y Figueroa, quizás sean los de Salvador de Morales y Francisco Zapata Pimentel de Herrera. Las funciones que desempeña el primero en la vida literaria granadina son varias: incluye un poema en los preliminares del *Sermón* predicado por Andrés de Almansa y Segura e impreso en 1636, actúa como editor de la antología poética e introductor al relato del *Adorno de la Plaza de Vivarrambla* de 1661, y finalmente elabora individualmente dos textos circunstanciales que describen las fiestas del Santísimo Sacramento celebradas en Granada (1661 y 1662, respectivamente). Francisco Zapata, por su parte, incluye una composición solamente en los *Elogios* de Paracuellos (1651), fecha en la que ya había mandado imprimir a las prensas de

¹⁸ Para más información, remito al trabajo presentado en el congreso de la A.I.S.O. de 2011 celebrado en Poitiers, cuyas actas ya han sido publicadas y cuya referencia incluyo en la bibliografía (2013a). I. Osuna, en el encuentro de la SRBHP de 2011 en Belfast, también mencionó el tema en su exposición «La dialéctica corte/aldea en cuatro cartas poéticas de 1653» (texto inédito).

Bolívar y Sánchez hacía un año un *Epitalamio nupcial a las Católicas majestades*; diez años después publicaría la *Monarquía del alma y guerra de los sentidos. Autos sacramentales* (imprenta de Francisco Sánchez, 1661). A grandes rasgos, se trata de escritores que bien se sirven de los textos colectivos para aparecer en escena y luego lanzarse a la carrera individual, bien sirven a estos textos con su frecuente participación en ellos. Serían lo más próximo a lo que podríamos llamar «autores» (Viala), en el sentido de que su presencia no es arbitraria o casual, sino que es de algún modo rigurosa y responde a unos patrones más o menos determinados; es una presencia continuada, aunque no siempre por dinero.¹⁹ La diferencia principal con aquéllos de que hablábamos al inicio es muy simple: éstos no ostentan cargos en las academias celebradas.

Por último, queda constancia de un grupo de nombres que, además de aparecer como autores de poemas en algunos de estos impresos colectivos, son presencia reiterada en los preliminares de otros. Así ocurre con Agustín de Castro Vázquez, encargado de escribir las licencias de un texto científico, varios religiosos, jurídicos, panegíricos y epitalamios, así como de los *Elogios* de Paracuellos (1651), la *Relación historial* de Sánchez de Espejo (1645), la *Neapolisea* de Francisco de Trillo y Figueroa (1651) y el *Epitalamio* de Francisco Zapata Pimentel de Herrera (1650); es, por tanto, una figura recurrente que cubre una diversa tipología de textos y repite en los literarios, aunque nunca llegó a participar como poeta en ellos. Más ilustrativos son los casos que vienen a continuación: Gaspar Carlos de Extremera y Arjona, por ejemplo, ya había incluido composiciones poéticas en la *Academia [...] al nacimiento del príncipe* de 1661, en la *Descripción de las fiestas* y en el *Espejo poético* (ambas 1662), cuando escribió la aprobación a la *Plausible academia* que se celebró en 1684 y que tuvo a Pedro de Soria y Sarabia como presidente. Manuel de Morales y Noroña, asimismo, escribió primero la dedicatoria a Melchor de Córdoba y Zapata en la *Academia [...] al nacimiento del príncipe* (1661) para, un año después, incluirse como poeta en la nómina de composiciones de la *Descripción de las fiestas* que recogió Nicolás de Cervantes y Hervías Calderón (1662). Por su parte, Gregorio de la Peñuela Méndez, escribe la dedicatoria al rey Felipe IV en los *Elogios* de Paracuellos (1651), y no participa en ninguna de las colecciones, sino que en 1658 da a las

¹⁹ Más adelante me detengo en la explicación de este término, según Viala, por oposición al de «escritor».

prensas de Baltasar de Bolívar un texto propio (*Por Gregorio de la Peñuela Méndez, vecino y jurado de esta ciudad de Granada, por sí y como procurador mayor de los Caballeros jurados de ella. Con esta ciudad y sus Caballeros Veinticuatro* [texto de la obra suscrito por el Licenciado Diego Maldonado de León]). Siendo los casos más interesantes los de Gaspar Carlos de Extremera y Arjona y Manuel de Morales y Noroña, lo cierto es que la presencia en los preliminares se usa como puente para inscribirse en la nómina de poetas, y esa actitud, lejos de ser trivial o azarosa, puede denotar cierto interés por parte del personaje de turno por estar presente en un lugar determinado.

2.2. De autores y profesionales.

Este análisis pone de manifiesto dos aspectos fundamentales de la vida literaria y social granadina de entre 1650-1655. En primer lugar, es innegable que las relaciones literarias caminan de la mano de las relaciones sociales o, más bien, se confunden. Los hechos de cierta importancia en la sociedad granadina de la época, repercutan directamente en el ámbito local o sean eco o consecuencia de algo acaecido en el ámbito nacional, son celebrados de manera pública en las diversas academias mencionadas y, posteriormente, son vertidos en la imprenta. De hecho, a través de estos textos poéticos tenemos noticia de una serie de acontecimientos, de manera que estas academias, a veces, dejan de ser cenáculo de intelectuales y literatos (espacios privados) para convertirse en medios de proyección y de conformación retórico-ideológica de lo que está ocurriendo; son más bien fruto de una circunstancia concreta y actual, un producto cultural que, tras ser disfrutado por la colectividad, queda impreso para regocijo y recreo individual. La poesía, así, se erige como instrumento expresivo de la cimentación cultural de la ciudad, pues son versos los que dan cuenta del nacimiento de un príncipe, de la llegada de un noble, del adorno de una parte de la ciudad, de la defensa del dogma de la Inmaculada, etc. La escritura, lejos de recluirse en el ámbito individual, tiene un deber público, aunque sea un simple deber informativo; y de eso también dan cuenta las obras individuales impresas de algunos de esos autores. Por ejemplo, es lo que ocurre con los epitalamios y demás textos panegíricos de Trillo y Figueroa o Zapata Pimentel, e incluso con los textos de Cubillo de Aragón; además,

estos casos son una muestra del interés o atractivo que el patriciado urbano despierta en los escritores que tienen cierta proyección de carrera en mente. No hay que olvidar que, en los años en que nos situamos, las prensas de Baltasar de Bolívar y de Francisco Sánchez -las encargadas, además, de sacar a la luz todos los impresos aquí revisados- están en plena efervescencia. Son los impresores más reclamados y los que más interés muestran tanto en publicar estos textos y otros literarios como en convertir sus negocios en pequeños cenáculos donde haya lugar para la discusión sobre la poesía (entre otras materias); de hecho, Bolívar llega a publicar alguna composición poética en uno de estos impresos colectivos.

Así, si son las publicaciones las que definen como autores a los escritores (Viala), los casos presentados son muestras de diversos perfiles que habría que deslindar.²⁰ La siguiente tabla recoge de forma esquemática la clasificación que proponemos, donde encuentran su lugar cada uno de los nombres citados a lo largo del trabajo.²¹

²⁰ No es lo mismo ser *autor* que *escritor* (Viala). Tradicionalmente, la palabra *escritor* se ha vinculado a la idea del copista o escribano, y progresivamente ha ido dando paso a otra acepción, la del creador de obras estéticas a quien, en un principio, el prestigio no le interesa en exceso. Por otra parte, *autor*, etimológicamente hablando, es aquel que crea, que aporta algo; de ahí que su significado se asocie a la idea de autoridad (*autoritas*) y, lo que es más importante, originalidad. En los casos propuestos, como se verá, prima la figura del «escritor», si entendemos que la del «autor» está vinculada a una actitud más acentuada de autoconciencia.

En su estudio, Viala recoge una serie de trayectorias literarias que nos han servido para deslindar las categorías que aquí presentamos. En primer lugar, habla de «auteurs sans trajectoires, ou *occasionnels*», para referirse a aquellos que publican fuera del espacio literario, bien para una ocasión social o por divertimento, y están sometidos a las dinámicas de clientelismo de salón; este perfil se correspondería sobre todo con los números 1 y 4, pudiendo aplicarse al 2 si ostentara algún cargo académico. En segundo lugar, recoge la categoría de «les écrivains sans carrière», calificados como *amateurs*, que se apropian del prestigio literario como forma de publicitarse, pero rechazan la idea de forjarse una carrera literaria porque no esperan beneficios económicos y no los necesitan (posición social asegurada por otros medios); dependiendo de su grado de participación en el campo, este perfil encajaría con los números 2 y 4, ampliable a 1/3 si publican obras propias. Por último, volviendo a Viala, se refiere a «*professionnels*» cuando el autor persigue el éxito a través de una serie de estrategias como la búsqueda de gratificación económica y de mecenazgo, la participación en academias, el reclamo de derechos de autor y el interés por proyectarse en el campo y forjarse una imagen pública. Para que estas estrategias sean posibles, no sólo debe existir un público que legitime la necesidad de la escritura, sino también una voluntad por parte del autor de pertenecer al medio y de participar de las dinámicas de actuación de las instituciones y agentes que integran el campo. Este último perfil conecta con el que aquí proponemos como número 5, ya sea de acuerdo con la rama a) o b) según la fuerza y el efecto de las estrategias de distinción.

²¹ Procedo a aclarar algunos términos, que ayudarán a mejor entender la tabla junto con las explicaciones que se ofrecen más adelante:

- cargo académico: presidente, secretario, quien ofrece su casa;
- composiciones, presentadas a los eventos e incluidas en las antologías;
- obra en circunstancia: aquella que remite a un hecho acaecido en las proximidades, normalmente relacionado con el patriciado urbano (nupcias, natalicio, etc.);
- obra «seria»: aquella dedicada a asuntos más elevados y eruditos, como la genealogía o la historia;
- preliminares: denota la intervención del autor de turno en el aparato paratextual que precede a la obra en cuestión;
- los signos >> indican una sucesión de hechos, marcando qué ocurre en primer lugar y qué viene después; es muestra de un orden cronológico.

AUTOR	perfil 1	cargo académico, composiciones, obra en circunstancia	
	perfil 2	a) composiciones >> cargo	b) cargo >> composiciones
	perfil 3	cargo académico, composiciones, obra «seria»	
	perfil 4	preliminares >> composiciones	
PROFESIONAL	perfil 5	a) carrera literaria explícita: composiciones (locales y provinciales), obra propia de tipología variada y receptor diverso	b) intentos: composiciones (locales), obra en circunstancia

La diferencia principal entre autores y profesionales radica en la falta de interés de los primeros por forjarse una carrera literaria más o menos clara. Son autores porque sus textos son publicados y, además, su labor autorial se ve complementada por otras actividades que, obviamente, marcan su presencia y movimientos en el campo literario; de la naturaleza de esas otras actividades colaterales surge la necesidad de establecer diversos perfiles, distinguiendo básicamente aquellos que ocupan cargos de quienes no lo hacen (y según qué hagan antes, si la composición o figurar como presidente), aquellos que toman parte en los preliminares de obras de diverso tipo, y aquellos que acompañan su labor de obras propias circunstanciales, religiosas, o «serias». Está claro que los perfiles 1 y 3 son los más complejos en esta categoría, pero la limitada frecuencia de las apariciones y la escasa diversidad de su obra propia impide que se pueda hablar de profesionales. En la mayor parte de los casos, se trata de autores ocasionales que participan de manera un tanto fortuita del espectáculo literario porque, realmente, no necesitan vivir de él; aspecto éste que se acerca al *amateurismo*, pues aunque la escritura pueda otorgar cierto prestigio, no será ése el rasgo principal del estatus social.²² En estos casos, la escritura se concibe como una forma de publicitarse, aunque no se espere ningún beneficio de ella. Muestra

²² J. Jiménez Belmonte (2007) ha desarrollado este modelo de autor a través de la figura del Príncipe de Esquilache, señalando su importancia para la formación del incipiente campo literario español de la primera mitad del siglo XVII por los siguientes motivos: vio publicada su obra en vida, diseñó y siguió un plan editorial riguroso y personal con una poética de la claridad propia, y es el primer gran «noble amateur» que se sirve de las letras para marcar la representación ideal de la nueva situación social (a caballo entre el mecenazgo y la academia).

de estos perfiles que superan lo ocasional y están más próximos a lo *amateur* sería, por ejemplo, el caso de Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides, que ofrece composiciones a las academias en que ostenta algún cargo, se permite el lujo de imprimir obras individuales e incluso de tomar partido en las rencillas literarias entre los integrantes del campo. Son, por lo general, autores que disfrutaban de una posición social privilegiada, ya sea por el cargo desempeñado en un momento puntual o por la situación económica que disfrutaban; el objetivo de su dedicación a las letras, como es lógico, no conlleva ningún tipo de beneficio económico.

Las estrategias de los profesionales van más allá, en tanto que en este plano entran en juego la gratificación económica, las academias, el mecenazgo..., en definitiva, la imagen que el propio autor es capaz de crearse y en cuya eficacia y capital rentable radicará su éxito; dentro de esta categoría, como muestra la tabla, también se pueden establecer matices de diferenciación, según la trayectoria confeccionada sea más o menos eficaz y tenga más o menos proyección en el campo socioliterario. Francisco de Trillo y Figueroa es, como tendré ocasión de demostrar y perfilar, un autor profesional en el sentido de que cada uno de sus pasos dados se encamina a una dirección determinada, esto es, todas sus publicaciones y participaciones en la vida literaria granadina y andaluza se establecen como una serie de estrategias de que se sirve para encabezar una determinada posición en el campo literario.²³ Aunque podríamos considerar que la labor de Manuel Zapata de Pimentel es próxima a ésta, no son realmente equiparables, pues no llegan a situarse a la misma altura; los esfuerzos de uno y otro son diferentes. Si bien en ambos casos subyace una intención de forjarse una trayectoria propia, los objetivos que pretenden alcanzar son diferentes; mientras que en Trillo sí está claro el beneficio económico o social (ya sea directamente o en diferido), no parece ser así en los otros casos. La presencia de éstos no es tan

²³ Entre todas esas estrategias, por situar brevemente la cuestión, podrían destacarse algunas. En primer lugar, y partiendo de un orden cronológico, téngase en cuenta su participación como poeta (y su resultado como vencedor en ocasiones) en las academias y justas de la época de que aquí hemos hablado; en segundo lugar, piénsese en sus textos panegíricos dedicados a personajes de la oligarquía local andaluza, de formato en cuarto, escasa extensión, pero cuidada disposición; asimismo, en su *Neapolisea* y, en el otro extremo, en sus *Poesías varias*, volúmenes que van de la épica a la lírica y que sufren diversos procesos de reescritura. No se puede olvidar, por último, la labor autorial de Trillo ya no en el campo poético *sensu stricto*, sino más bien en los alrededores de su trabajo poético; me refiero a su participación en el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas como introductor a sus mansiones, pero también a todo el minucioso proceso de anotación, manuscrita e impresa, a que somete su obra, desde los impresos de menor calado a aquellos textos de más enjundia. Por la persistencia con que se repiten los hechos, no se trata de movimientos arbitrarios o sin proyección, sino que parecen dirigirse a la incardinación propia en un determinado tipo de trayectoria autorial.

escasa como para ser ocasional, ni tampoco tan tenaz como para ganarse un puesto fijo; es, simplemente, una presencia, una ocupación de lugar sin toma de posición efectiva.

Estos perfiles autoriales y profesionales, esta muestra de impresos poéticos y, sobre todo, este trasiego del cenáculo o la calle a la imprenta, representan tres puntos clave que nos permiten hablar de un campo socioliterario en formación, como es el que presenta la ciudad de Granada a estas alturas de siglo; desde el momento en que se detectan movimientos, ataques, pugnas, presencias y ausencias significativas, es decir, desde el momento en que existe un esfuerzo de algún tipo por *distinguirse*, podemos hablar de campo socioliterario.²⁴ En este sentido, dicho campo habría comenzado su formación a raíz de los años 40, que es cuando la actividad literaria en la ciudad, también con la vuelta de Soto de Rojas, está más viva; y su existencia se prolongaría hasta finales de siglo, cuanto menos, según los datos analizados hasta el momento. Se trata, así, de un campo socioliterario que pone en evidencia una red de apoyos sociales bien asentada, pero que también incentiva un mercado literario en el que los profesionales que se embarcan en la escritura de obras individuales pueden encontrar un público al que dirigirse. Campo de poder y campo literario, así, se imbrican, aúnan la inversión de capital económico y cultural, creando un espacio en el que los productores culturales (que son todos, al fin y al cabo, profesionales o no) puedan arriesgar, invertir y desarrollar una producción a mayor o menor escala según la autonomía que estén dispuestos a demostrar.

²⁴ Bourdieu (2005:344) define el «campo literario» como un «campo de fuerzas ejercidas sobre todos los que penetran en él», es decir, un campo de luchas de competencia que tienden a observar o transformar ese campo de fuerzas. En este sentido, la lucha actúa como principio generador y unificador del sistema, la «distinción» es la ley específica que provoca el cambio en el campo de producción cultural, y los intereses de los agentes integrantes del campo van a marcar el espacio de las tomas de posición -en conflicto permanente a través de un sistema de oposiciones. Para el caso que nos ocupa, es pertinente hablar de este campo en los siguientes términos: en primer lugar, se trata de un «campo socioliterario», debido a las relaciones de dependencia entre los hábitos literarios y sociales; en segundo lugar, es lícito calificar este espacio como «campo andaluz» cuando, más allá del ámbito local granadino, los autores se mueven y proyectan sus figuras en otras provincias de la zona (núcleos urbanos), ya sea a través de la impresión de sus textos o de la participación en academias y justas.

La dinámica de trabajo que hemos esbozado aquí y que caracteriza la producción impresa de entre 1650-1665, volverá a repetirse en las décadas siguientes.²⁵ Esto ocurre, por ejemplo, en 1692, cuando Sebastián Antonio de Gadea y Oviedo trabaja como editor de una academia celebrada; es decir, se siguen convocando academias que conmemoren actos locales o de relevancia nacional (se siguen buscando motivos para este tipo de reuniones), permanecen algunos de los nombres que ya hemos visto aquí y surgen otros nuevos, pero los perfiles señalados se mantienen. Al menos hasta principios de la centuria siguiente la poesía recogida fruto de academias y demás eventos del estilo ocupa un lugar relevante tanto en la vida literaria granadina como en las prensas del momento.

La razón de este tipo de antologías o recopilaciones poéticas, según señala Viala, está relacionada con la extensión y la legitimación de la propia escritura, y tal correspondencia se orienta hacia un doble sentido: por un lado, aumentar el público y estructurarlo según unas preferencias determinadas; por otro, dejar constancia del debate estético o, más apropiado para nuestros casos, de las corrientes dominantes del gusto. Estos textos, al fin y al cabo, ofrecen una infraestructura de publicación y manifiestan una toma de postura que contribuyen, como hemos dicho, a legitimar la escritura: es posible y necesario incardinar este tipo de escritura en el panorama literario porque esa estrategia forma parte de la voluntad de proyección de los núcleos literarios periféricos.

En definitiva, existe un interés manifiesto por dejar constancia de lo que ocurre en la vida cultural en la Granada de la época e incluso por incentivar la participación de los conciudadanos en los eventos de la localidad; estos impresos forman parte de esa vida y se erigen en centro de una cultura letrada e impresa. Los escritores, desde su posición pública y en el seno de estas academias de ocasión, dejan a un lado el plano de lo individual para configurar progresivamente una red de apoyos socioliterarios que, en los años en que nos situamos, juega un rol

²⁵ P. Ruiz Pérez (2011) también estudia esta proyección social de la poesía en el ámbito de la ciudad de Zaragoza a mediados del siglo XVII, donde no sólo se dan cita un colectivo de poetas con un programa poético similar, sino que también se detecta la presencia de una incipiente industria impresora y editorial, un núcleo de lectores-compradores que dan sentido a esta actividad y la aparición de motivos locales que hacen explícitas las redes de relaciones entre sociedad y literatura están a la orden del día. Así, con el término «campo intelectual», caracteriza la continuidad de los modelos académicos heredados del renacimiento, pero ya cada vez más proyectados a la imprenta y a su difusión pública. Las concomitancias entre un lugar y otro denotan que las dinámicas que caracterizan estos espacios no son aisladas, sino que son síntoma de unos nuevos hábitos sociales en el bajo barroco.

imprescindible en la ciudad granadina. La imbricación de poesía y sociedad, así, puede entenderse como sociedad poética, es decir, una sociedad donde la literatura ha encontrado un ámbito en el que institucionalizarse, ser oficial, ocupar el centro de estas creaciones académicas y llegar hasta donde la intención de los autores que la trabajan lo permitan; quedando, además, testimonio impreso de todos esos procesos.²⁶ El espectáculo de las academias y certámenes poéticos queda de esta manera complementado por el impreso, que permite la lectura individual y frutiva, que fija el mensaje transmitido y captado primero por los ojos y oídos para, más adelante y en soledad, ser interiorizado y disfrutado. Vida y poesía, «verdad histórica y dulzura poética», en efecto, están conectadas, vida que, a través de la poesía, deja la esfera privada para abrirse plenamente a la esfera pública y proyectar los hechos locales granadinos en un plano superior (lo escrito) que ya no es efímero.

ANEXO: recojo aquí a modo de recopilación los títulos completos de las obras citadas en este capítulo.

Período propuesto

- *Déximas a la Inmacvlada Concepción de Nuestra Señora, de diferentes Autores*, Granada, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar, 1650. Folio, 2 h.

- PARACUELLOS CABEZA DE VACA, Luis de, *Elogios a Ma. Santíssima. Consagrólos en suntuosas celebridades devotamente Granada a la limpieça pura de su conçepción. Dédicalos a la Mag.^d Católica de Philipo IIII Rey i S. N. Gregorio de la Peñuela Méndez, Jurado de la misma Ciudad. Dispvsolos D. Luis de Paracuellos Cabeça de Vaca Secr.^odel D.^r D. fran.^{co} Marín de Rodezno Presi.^{te} de [dibujo de una Granada]*, Granada, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar, 1651. 4º; 5 h., 444 f.

²⁶ J. M. Lara Garrido, en «Cartografía del grupo poético antequerano del siglo de oro» (recogido en Sánchez Robayna, 2010: 299-370), refiriéndose al caso de Antequera (Granada), afirma que la escritura se presenta en la ciudad como un deber público y como un ejercicio de libertad personal. En este sentido, señala que la poesía es el «instrumento expresivo de la propia cimentación cultural de una ciudad». Estos términos son útiles para entender las razones de este proceso de institucionalización pública de la poesía en el casco urbano, y los efectos que produce; la poesía, así, no queda como actividad aislada, sino que realmente tiene un espacio reservado en la vida cotidiana de la ciudad.

- *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre al nacimiento del príncipe don Carlos, que Dios guarde. Presidente don Pedro Alfonso de la Cueva Benauides, señor de las villas de Almuñán, Vleylas, Tablar, Zeque, Luchena, Vexarín, Mescua, Morillo, y Montarmin, etc. Secretario don Nicolás de Cervantes y Ervías Calderón. Celebróse en casa de don Pedro de Córdoba y Valencia, Granada, Imprenta Real, por Francisco Sánchez, 1661. 4º. 40 f.*

- MORALES, Salvador de, *Adorno de la Plaza de Vivarrambla en el día que la muy nombrada y gran ciudad de Granada celebra su fiesta al Santísimo Sacramento, con la explicación de pinturas, alegorías, y versos. Por el Maestro Salvador de Morales Presbytero, vezino de la misma ciudad, Granada, Imprenta Real, por Francisco Sánchez, 1661. 4º, 4h.*

- MORALES, Salvador de, *Descripción de la fiesta, y los altares que la muy noble, leal, nombrada, y gran ciudad de Granada haze en la fiesta del Santísimo Sacramento en el día que se celebra. Por el Maestro Salvador de Morales, Presbytero, vezino de la misma ciudad, Granada, Imprenta Real, por Francisco Sánchez, 1661. Folio. 2h.*

- *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre al nacimiento del príncipe don Carlos, que Dios guarde. Presidente don Pedro Alfonso de la Cueva Benauides, señor de las villas de Almuñán, Vleylas, Tablar, Zeque, Luchena, Vexarín, Mescua, Morillo, y Montarmin, etc. Secretario don Nicolás de Cervantes y Ervías Calderón. Celebróse en casa de don Pedro de Córdoba y Valencia, Granada, Imprenta Real, por Francisco Sánchez, 1661. 4º. 40 f.*

- *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas, y gloriosas, vitorias, execvtadas, y conseguidas por el Excelentísimo Señor don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, Marqués de Cuéllar, y de Cadereyta, Conde de Ledesma, y de Herrera, Señor de las Villas de Guelma, Mombeltrán, y la Lodosera, Gentilhombre de la Cámara de su Magestad, y General de las Galeras de España. Refiere la verdad Histórica, con la dulzura poética, las felizes memorias de sus gloriosos Progenitores, y origen de su Casa. Celebradas por los Ingenios Granadinos en su ilustre Academia que presidió don Iuan de Trillo y Figueroa, y en que fue Secretario don Gaspar Afán de Ribera, Cauallero del Ábito de Santiago, con ocasión de darle la enorabuena de su venida a España, bolviendo de ser Virrey, y Capitán General de*

México. A instancia de D. Pedro Alfonso de la Cueva y Benavides, señor de las Villas de Albuñán, las Vleylas, Montarmin, Mescua, Morillo, Bexarín, Tablar, Ceque, y Luchena, en cuya casa se celebró en Granada a 29 días de el mes de Enero del año de 1662, Granada, Imprenta Real por Baltasar de Bolívar, 1662. 4º, 60 f.

- Certamen poético que celebró la Hermandad de los Escrivanos Reales de la Ciudad de Granada a la Pvríssima Concepción de N. Señora en el convento de S. Antonio Abad de Religiosos del Tercero Orden de N. P. San Francisco. Siendo Ivezes que assistieron a premiarle D. Gabriel Laso de la Vega, Cauallero del Orden de Santiago, Conde de Puertollano, y Corregidor de Granada. Don Christóval de Ouiedo y Castillejo, Ventiquatro de ella, y Decano de su Cabildo. Y el M. R. P. Maestro Fr. Baltasar Álvarez, Ministro de el Convento. Secretario el R. Padre Maestro Fr. Pedro de Soto y Medina. Mayordomos Don Lvys de Frías, Escrivano Mayor de el Cabildo. Y García de Morales, Contador de los Reales servicios de millones, Granada, Imprenta Real de Francisco Sánchez, 1663. 4º, 4 h., 54 f.

- Festiva academia, celebridad poética en que fve presidente don Ivan de Trillo y Figveroa. Secretario, D. Francisco Velázquez de Carvajal, Cauallero del Ábito de San Iuan. Aplavdióse en casa de don Rodrigo Velázqvez de Carvajal, Cauallero del Ábito de Santiago, en 12 de Febrero de 1664. A el Señor D. Diego de Villavicencio Svazo, Baylío del santo Sepulcro de Toro, Comedador de las Encomiendas de Quiroga, y Fuentelapeña, y Embaxador del Eminentíssimo señor Gran Maestre, y Religión de San Iuan, a la Magestad Católica del Rey N. S. D. Felipe Quarto el Grande, Granada, Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1664. 4º, 44 f.

Anteriores y posteriores

- PARACUELLOS CABEZA DE VACA, Luis de, Trivnfales celebraciones, que en aparatos magestvosos consagró religiosa la ciudad de Granada, a honor de la Pureza Virginal de María Santíssima en sus desagrauios, a quien deuota las dedica esta Ciudad, en todo Ilustre, en todo Grande. Por el L. Luys de Paraquellos Cabeça de Vaca, natural de la misma Ciudad, Granada, Francisco García de Velasco, 1640. 4º, 12 h + 142 f + 2 h.

- SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés, Relación historial de las exeqvias, tvmulos, y pompa fvnal que el Arçobispo, Deán y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor y

Ciudad de Granada hizieron en las honras de la reyna nuestra señora doña Ysabel de Borbón, en diez las de la Santa Yglesia, y en catorze de Diziembre las de la Ciudad. Año de mil y seyscientos y quarenta y quatro. Al Rey nuestro señor don Felipe cognominado el Grande, Quarto de su Nombre, Rey de las Españas, y Emperador del nuevo mundo. D. O. C. el M. Andrés Sánchez de Espejo, Presbytero, Secretario del Cabildo de la Santa y Metropolitana Iglesia Catedral de Granada, Granada, Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1645. 4º, 6 h., 92 f.

- Plavsible Academia, qve se celebró en Granada, en casa de D. Antonio Montalvo de Fonseca, en demonstración festiva de svv desposorios con la señora D. Ivana de los Ríos y Gvzmán, el día treinta de ivlio de 1684, siendo presidente della, D. Pedro de Soria y Sarabia, y secretario D. Ivan Vazqves de Villa-Real, [1684]. 4º; 4 h., 80 f.

II. «Ahora que estoy a solas...». Historia e historias del texto: análisis material, bases para la edición y propuesta interpretativa.

1. Presentación y descripción de los testimonios.

Se han localizado cinco testimonios, de los cuales cuatro son impresos de la edición de 1652, y uno es manuscrito con portada impresa fechada en 1657. Se conservan dos de los ejemplares impresos en la Biblioteca Nacional de España (BNE R-8170 y R-12234), uno en la Biblioteca Cidade da Cultura de Santiago de Compostela (que forma parte de un volumen facticio, PBA 81), y otro en la Biblioteca de Catalunya (también digitalizado y disponible en GoogleBooks); el manuscrito se conserva en la Biblioteca Pública de Toledo (ms. 463).²⁷ A continuación, incluyo una descripción general a modo de presentación, así como una descripción individualizada de cada uno de los testimonios cotejados.²⁸ Todos los impresos incluyen notas manuscritas de diversa naturaleza, algunas presuntamente autoriales y otras marcas de un lector ajeno, en lo que nos detendremos más adelante; el manuscrito, como veremos, recoge lecturas alteradas. Los ejemplares impresos, además, muestran el mismo estado y emisión; en una tabla recogemos las incidencias observadas en cada uno de los casos.²⁹

Descripción general

Trillo y Figueroa, Francisco de: *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*. Granada. Imprenta Real. Baltasar de Bolívar, 1652.

²⁷ Todos los testimonios han sido cotejados *de visu*. Agradezco, así, la ayuda prestada y la buena disposición de las bibliotecas mencionadas.

²⁸ Tanto B. J. Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (1968: tomo IV, entradas 4097 para el impreso y 4098 para el manuscrito, cols. 808-811) como A. Palau y Dulcet en su *Manual del librero hispanoamericano* (1948-76: tomo 27, p. 134 (340810), para el impreso) dan fe del conocimiento de, al menos, un ejemplar impreso. Gallego Morell (1950), cita los dos ejemplares cotejados de la BNE y también hace referencia a su propio fondo personal; Nicolás Antonio (*Biblioteca Hispana Nova*, vol. II, p. 490) también lo menciona en su índice de escritores gallegos.

²⁹ Para simplificar la cuestión, los testimonios serán renombrados de la siguiente forma:

BNE R-8170: **Ma**
R-12234: **Mb**
PBA 81: **G**
Catalunya: **B**
ms. 463: **T**

Portada

POESIAS | VARIAS, | HEROYCAS, | SATIRICAS, | Y AMOROSAS. | DE | DON FRANCISCO | de Trillo y Figueroa.

(adorno central)

EN GRANADA

En la Imprenta Real, En casa de Baltasar de Bolibar, En | la calle de Abenamar. Año de 1652.

Formato

- Portada con orla tipográfica.
- Volumen en 4º, 90 ff. numerados.
- Signaturas de los pliegos (23 cuadernillos): [A-Y]⁴ + Z²
- Errores en la paginación de los folios: 4 *donde* 6, 38 *donde* 83, 48 *donde* 84, 89 *donde* 86, 90 *donde* 80, 98 *donde* 90; y en la numeración de los romances: a partir del XII (que debería ser XIII), fol. 39v, hasta el XXXI (que debería ser XXXII), fol. 77r.

Contenido

Portada (fol. 1r) + Texto a una columna (fols. 2r-18v) + Texto a dos columnas (fols. 19r-78v) + Texto a una columna (fols. 81v-90r) + «Al que huviere leydo» y Erratas (fol. 90v).

Descripción de los ejemplares

[Biblioteca Nacional de España] [Mb]

IMPRESO R-12234, sello de la Biblioteca de Pascual de Gayangos.

- Volumen en 4º (150 x 200 mm.)
- Encuadernación moderna, cuero en el lomo y las cuatro esquinas, papel con marcas de agua azul. Lomo: Trillo | Poesías / varias | Granada / 1652

* garabatos en la portada, a ambos lados del adorno que hay debajo del nombre de Trillo

* a ambos lados de “DE” hay dos tachaduras:

a) lo tachado a la derecha, ilegible;

b) lo tachado a la izquierda, difícilmente legible: “D”, “¿G?”

(de la tachadura tan fuerte, el papel ha tenido que reponerse)

* encima de · E · N · G R · A · N · A · D · A: “los” y algo ilegible

- Peculiaridades:

fol. 8r: tachadura último verso *soneto XVIII*; ~~per~~ > ya {escrito encima a mano}

fol. 11r: *soneto XXVIII*, v. 7; el el > repetido dos veces, aquí **no** aparece tachado

fol. 12r: ~~hazer~~ > hallar {escrito al margen a mano}

fol. 15v: alienta {tipo al revés}

fol. 20r: reclamo que dice Sii {otra vocal añadida, error tipográfico}

fol. 24r: *romance IV*, v. 1; “vuelto a las revés...”

fol. 34v: mojas > *mojadas* {escrito a mano}

fol. 37r: esquina inferior derecha, le falta un trozo (reemplazado)

fol. 49r: “A una dama muy A LL TIVA” > doble L, como si el tipo se hubiera movido y la palabra está por encima de la línea después de la “A--”

fol. 60r: el número de página apenas se ve

fol. 61v: a la altura del verso “Pero están de gusto”, a medio camino entre ésta y la otra columna, aparece esto un recuadro dibujado a mano, con algo escrito dentro que resulta ilegible, y un sombreado

IMPRESO R-8170, sello de la Biblioteca de Durán en la portada (donde se lee: *Adquirido por el Gobierno en 1863. Librería del Exmo. Sr. D. A...[gustín] Durán*). [Ma]

- Volumen en 4º (130 x 185 mm.)

- Encuadernación moderna (cuero en el exterior, papel con marcas de agua en el interior), en cuyo lomo se puede leer: TRILLO | POESÍA {un dibujo de una flor} | lo que parece una marca de propiedad.

* Ejemplar más deteriorado; al haber sido más guillotinado, hay números de folios que no se ven bien: 2, 5, 16, 18, 24.

- Peculiaridades:

fol. 8r: tachadura último verso *soneto XVIII* ~~per~~ > ya {escrito encima a mano}

fol. 9r: *soneto XXII* marca

fol. 11r: v. 7 *soneto XXVIII* ~~el~~ el > aparece dos veces, una tachado

fol. 12r: v. 6 *soneto XXXI* ~~hacer~~ > hallar {escrito al margen a mano}

fol. 15v: alienta {tipo al revés}

fol. 18v: debajo del último verso del soneto, tachadura. Al final del folio, frase ilegible de otra mano diferente a la de las notas manuscritas que encontramos.

fol. 21r: {verso tapado con una banderita y escrito a mano encima, no se ve lo que hay debajo}
“más que del gusto, del riesgo”

fol. 24r: v. 1 *romance IV* vuelto a ~~las~~ revés un escollo

fol. 25v: *romance V* {verso tachado y sobrescrito, no se lee lo nuevo}

fol. 28v: {dos versos tachados y sobrescritos, tampoco se lee lo nuevo}

fol. 33r: v. 4 *romance VIII* “las dulces, ya ingratas prendas” {mancha de tinta, no parece un tachadura porque no cala el papel}

fol. 34v: *romance X* mojas > *mojadas* {escrito a mano}

fol. 35v: 3 versos tapados con banderita y sobrescritos; lo impreso casi se puede leer porque puede restituirse la escritura de lo tachado a partir de otro ejemplar (“de Tarife y Aliatares / si no los duros frutales / de las sienes de tu gente:”), pero no lo manuscrito; da la impresión de que la banderita se ha perdido.

fol. 38v: no se ve el epígrafe del poema *Marica yo soy Carnal*, pues ha sido tapado con una banderita

fol. 54v: epígrafe de la composición satírica borrado casi por completo, pero no hay restos de banderita

fol. 59v: v. 1 col. 1 “Q” inicial que falta porque parece que no se ha impreso bien

fol. 60r: el número de folio se ve parcialmente {sólo el 6}, y no se percibe con claridad que la segunda cifra sea un 0

fol. 62r: el número de folio no se ve bien porque hay un exceso de tinta

fol. 63r: epígrafe borroso del *romance XXVII*, pues se ha intentado pegar una banderita encima para borrarlo y luego ésta ha sido parcialmente levantada; hay restos de pegamento y trocitos de papel, habiéndose perforado el papel ligeramente.

fol. 65v: epígrafe de las *Décimas* tapado con una banderita

fol. 70r: el número de folio se ve regular porque esa esquina del folio ha sido parcialmente arrancada {sólo el 7}

fol. 89r: la parte inferior derecha del papel (donde se lee el reclamo) ha sido arrancada

[Biblioteca Cidade da Cultura] [G]

IMPRESO PBA 81. No hay noticias sobre su procedencia.

- Volumen en 4º.

- Ejemplar mútilo: faltan los folios 62, 63.

* Mancha de tinta en la portada

* Cita de Marcial y Ovidio en el reverso de la portada (fol. 1v)

- Peculiaridades:

fol. 8r: tachadura en el último verso del *soneto XVIII* ~~per~~ > ia {escrito encima a mano}

fol. 8v: *acogida* {escrito a mano justo encima del inicio de la palabra}

fol. 11v: *soneto XXX* “Estremeciendo el frío, el Polo ardiente. *Este verso es imitado en Bernardo Taso, lib. 4, soneto a Elilla, v. 8 dal caldo ardente polo, al... iacciato*” {anotación manuscrita al margen izquierdo}

fol. 12r: v. 6 *soneto XXXI* ~~haeer~~ > hallar {escrito al margen a mano}

fol. 17v: *soneto XLVIII* “*Este soneto es imitado de Bernardo Taso lib. 4, soneto al día natalicio del emperador Carlos 5 apra mai sempre la purpurea aurora*” {anotación manuscrita al margen izquierdo}

fol. 19r: v. 11 *Fábula de Leandro* “su estrella fue, si ~~ya~~ errante,” > no {escrito encima a mano}
esta fabula escribieron en varios idiomas muchos escritores, mas ninguno con tanto concepto, arte y poetica disposicion, Bernardo Taso la escribio en Italia y acaba el libro 3 de sus obras con ella. Boscan y Gongora las escribieron en castellano, Mu[chos] en griego, much[os] en latín. Vea el curiosos, q[ue cono]cera las ventajas de aquel {anotación manuscrita al margen derecho}

fol. 20v: “no ~~aya~~ sirena lasciva” {parece tachado, aunque la medida del octosílabo no se altera ya se haga una lectura u otra}

fol. 21r: {verso con banderita y escrito a mano encima, imitando la letra de la imprenta, y también abajo del folio con llamada} “más que del gusto, del riesgo”

fol. 24r: v. 1 *romance IV* “vuelto a ~~las~~ revés un escollo”

fol. 25v: *romance V* {verso con banderita y sobrescrito, imitando la letra de la imprenta, y también abajo del folio con llamada} “abrasar de Fili el yelo”

fol. 28v: *romance VII* {dos versos con banderita y sobrescritos, imitando la letra de la imprenta, y también abajo del folio con llamada}

1) “Concédete ya a mi ruego”

2) “O dulce acento de Fili,”

fol. 34v: *romance X mojas* > *mojadas* {escrito a mano}

fol. 35v: {3 versos con banderita, con llamadas al margen y reescritos sólo a mano y sólo abajo del folio, con la caligrafía habitual}

1) “de aun vivientes muladares.”

2) “sino alcornoques frutales”

3) “dignos de más alta gente.”

fol. 38v: epígrafe del poema *Marica yo soy Carnal* con banderita, ocultándolo por completo

fol. 44r: asnos > añadido a mano, según la corrección de las erratas (único ejemplar que lo hace)

fol. 54v: banderita que cubre el epígrafe de la composición “satírico”

fol. 59v: v. 1 col. 1 “Q” borrada

fol. 60r: el número de folio se ve parcialmente {sólo el 6}

fol. 65v: banderita que cubre el epígrafe de las *Décimas*

fol. 68v: *sátira II* > 8 versos acotados, con anotaciones manuscritas que señalan “hecho” en la arista vertical izquierda, y en el extremo derecho de la arista horizontal se marca un número de página (¿209?)

fol. 71v: epígrafe *A un poeta que censuró al autor, y otros muchos en una carta* tachado

fol. 72r: el resto del poema aparece parcialmente tachado (rayas verticales), y tres versos han sido tachados y escritos al final del folio y al margen:

1) ~~desatado de mil voces~~ de unos conceptos que asoman

2) ~~mal distintas entre sí~~ y no aciertan a salir.

3) ~~puesto que llegue a ser seda~~ aunque al principio es de seda

fol. 72v: mas para guantadas sí {tachado y escrito debajo lo mismo}

fol. 77r: Eliseo {vocal borrada y escrita a mano}; *romance XXXI* ¿S?eñor {ilegible}

* varias composiciones aparecen marcadas con una cruz [+] en el epígrafe genérico-estrófico: soneto II (fol. 2r), soneto III (fol. 2v), soneto IV (fol. 2v), soneto V (fol. 3r), soneto XIII (fol. 4r), soneto XIX (fol. 8r), soneto XX (fol. 8r), soneto XXI (fol. 8v), soneto XXIII (fol. 9r), soneto XXV (fol. 10r), soneto XXXI (fol. 12r), soneto XXXIII (fo. 12v), soneto XXXV (fol. 13r), soneto XXXVI (fol. 13v), soneto XXXVII (fol. 14r), soneto XXXVII (fol. 14r), soneto XLI (fol. 15v), soneto XLIII (fol. 16r), soneto XLIV (fol. 16r), soneto XLIX (fol. 18r), soneto L (fol. 18v)

* marca en la esquina marginal superior izquierda del fol. 42r y del fol. 98v

* marcas entre azules y violáceas próximas a versos que no han sido alterados: fol. 64v, fol. 51r, fol. 68v, fol. 74v, fol. 77v (con subrayado de los versos “Muy casto, y que siempre fuisteis / Limosnero”), fol. 84r (con subrayado en el verso “Y está en llegándose a vello”)

[Biblioteca de Catalunya]³⁰ [B]

IMPRESO. No hay noticias sobre su procedencia (el sello de la portada no se distingue), pero sí huellas de un lector coetáneo a Trillo, Pedro Soriano Carranza.

- Volumen en 4º.

- Ejemplar mutilo: faltan los folios 45, 46, 47, 48.

* Hay algo escrito en la parte superior de la portada, justo entre el marco y el título, pero se ha tachado.

- Encuadernación: en pergamino; no parece moderna, sino de la época de impresión.

* Las hojas digitalizadas antes de la portada escritas con letra gótica no pertenecen al impreso: son hojas pertenecientes a la encuadernación y hacen las veces de hojas de guardas (al menos la que se ve inmediatamente después de la foto de la cubierta debe de estar o haber estado pegada a ella, pues se transparentan letras en sentido vertical en el pergamino).

³⁰ Disponible digitalizado en GoogleBooks: https://books.google.com/books?id=8qQXMZV5LpwC&pg=PT9&lpg=PT9&dq=francisco+de+trillo+y+figueroa+poesias+varias&source=bl&ots=d5I2tOuTYj&sig=3pFkluKTGs4L9QHvdMkKF-8uht0&hl=es&sa=X&ved=0CEAQ6AEwBmoVChMI_Ipt4qHeyAIVOpMeCh3hkAT0#v=onepage&q&f=false

* En una de estas hojas de guarda, justo antes de la portada, se escribe: “este autor en natural de la Coruña”.

- Peculiaridades:

fol. 20r: “ardieras a lo ~~postrero~~” > en el extremo, *con lisencia de el autor es voz muy basta = postrero*

fol. 20v: “no aya”

fol. 21r: “~~de nuestros lascivos besos~~” > de nuestros ósculos tiernos

fol. 23v: “~~y~~ aun tiempo espaciosos llanos”

fol. 24r: “cuyo hueco ~~infames~~ búhos” > tristes

“a las rebes”

“parece ~~en~~ nadante copia”

(“aun tu corteza desnuda”) *Si la corteza es quien biste al árbol, de que esta desnuda esta corteza? Fuera vien dicho un bestido en cueros?*

fol. 24v: “ya de ~~almejas~~, ya de ovas” > la mar

fol. 25r: “entre pampinosas vides” > pampanosas

fol. 25v: “tú la copa, ~~y yo~~ el vino” > yo

fol. 26v: “~~nunca jamas ociosa~~” > que nunca se ve ociosa, *porque nunca y jamas es lo mesmo, y el termino jamas es tosco.*

fol. 27v: “~~de~~ escarmiento sea”

fol. 28v: “de nuestros ~~purpureos~~ años” > pueriles

“~~que bien puede un beso tuyo~~” > que un osculo tuio puede

{se señalan con una raya los versos en que aparece la palabra lascivo, y también cada vez que aparece beso se insiste «otro beso», «otro»}

fol. 31r: “una ~~la hace sucia~~” > “sucia la haze”

fol. 33r: “fabor, | que entre ~~otros~~ muchos” > era

fol. 33v: “tenia ~~la cara surcada~~” > el rostro surcado

fol. 34v: =0= *Y si esta saña es por no aver llevado premio en el certamen, pudo guardar alguna –alguna- para el juez de el que se zelebro en Jaen, a la renovacion del templo, donde aviendo escrito unas octavas, sólo tuvo lugar entre la [...] por de escritores, donde no se guardo número.*

fol. 35r: *en linea de miserables, ser granadino, tres piedras se ponga, y gane el embite ya que en el zertamen pierda =0=*

Mongibelo, Besubio, Bolcan y Etna son Niebe, yelo, escarcha para el poeta

X esta copla esta demas, explicada la respuesta, pues escrivio en el zertamen fiados sin llevar prenda.

fol. 35v: *Galleguito era el Poeta, si el otro lo oiera.*

Siendo el Autor Granadino, es Andaluz precisamente, con que se infiere que por herir a D. Luis, se corta la cara; y si hallo terminos para calumniar estas octavas, por que no estudie frases para elogiar el Romance en que pinta a Granada con vivos colores, que nunca imita el autor de esta, aunque [mas copie? (termina en el folio siguiente)

fol. 36r: *A moro muerto, gran lanzada.*

fol. 36v: “y a~~ff~~oyo se ha hecho” > R

fol. 37r: “a tratos de ~~una~~ cuerda”

bueno bueno bueno

fol. 38v: *no tan bueno, porque no llega a Góngora*

fol. 39r: *acava mui frio esta*

fol. 39v: *zelebrara ver la respuesta de este*

fol. 40r: {subraya nieve y fríos}

malo malo malo

fol. 40v: {subraya nieves y fríos} *niebe i frios dos veces*

fol. 41r: “~~legase a tu oreja~~” > tus oidos hirieran

fol. 43r: “tu oreja disculpe sorda” atencion

fol. 43v: “la corriente que ~~la moja~~” > ella brota

fol. 44v: *Y quien censuro a Gongora, que merece? Y el no acordarse de el entre tantos otros como nombra?*

Indigna de que se imprimiese

fol. 49r: “| no ~~soberbios~~ puntos” > y / contra

“~~de tus contrapuntos~~” > solo por su punto

- fol. 49v: “sin que yo ~~este nunea~~” > me halle
- fol. 50v: “eternamente suegriznan” *no lo entiendo*
- fol. 52r: =*muy claro*=
- fol. 56v: “el leño ~~rompido~~ sube” > deshecho
- fol. 57r: “no merezco que me escuse” *che?*
 “quiero que mi fe me ~~escuche~~” > escuse
- fol. 59v: ~~ambares~~ > cristales
- fol. 60r: “que entra presto y ~~se va~~ tarde” > sale
 “que a falta de pan, &c.” *malo*
 “Aquí gloria, y después nadie.” *no bueno*
- fol. 64v: “~~cuya corriente abundosa~~” > y en corriente apresurada
- fol. 65r: “no ensordecieran su oreja” *malo*
- fol. 67r: “necio-el | otro más y más” > necia la otra
- fol. 70r: “pues todo va ~~tan rompido~~” > descosido
- fol. 71v: *Dios perdone a D. Luis de Gongora*
- fol. 73r: “y si el lagrimoso tributo”
- fol. 73v: castamente lasciva || cándidamente negra
- fol. 74r: “de nube ~~mal rompida~~” > que distila
- fol. 74v: se tacha la grafía S en “Sistro”
- fol. 75r: “~~la cuidadosa oreja se desvía~~” > cuidadoso el oído se desvía
- fol. 75v: “y de los peces la inquietud ~~festiva~~” > nativa
 “~~bien sea sudor, o llanto sea, o risa~~” > bien sudor sea, sea llanto o risa
 “cual pedernal del eslabón herida” *mal adjetivo*
- fol. 76r: “entonces se ~~destapa~~” > descubre
 “~~abre la flor su púrpura dormida~~” > corre la flor risueña su cortina *porque no todas las flores son purpureas*
- fol. 77v: “por las ~~ya rompidas~~ paces” > quebrantadas
- fol. 82v: marca de lectura
- fol. 90r: *He acavado de leer, pero no de escriuir.*

fol. 90v: *No vale.* =

Hasta aqui los reparos.

Motivome a estas apuntaciones la satira contra el caballero de Cordoua, y la oposicion a Gongora, y aunque tiene el Autor cosas de gran estudio, ingenio, y viveza, tiene tambien Algunos descuidos que van anotados, y no es el menos reparable el término laszibo que tanto repite, pues en el Romanze septimo, en 22 coplas, lo repite 8 veces. Y sepa que nemo sine crimine vivit.

El códice [T]

El testimonio manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Pública de Toledo (ms. 463) pertenece a la Colección de Francisco Esteve Barba y aparece en el *Catálogo de manuscritos de la colección Borbón-Lorenzana* (1942) según el número ya indicado.³¹

POESIAS | VARIAS, | HEROICAS, | SATIRICAS, | Y AMOROSAS. | DE | DONFRANCISCO | DETRILLO, Y FIGUEROA. | (triángulo invertido de pimientos) | Año de M D. C. L. VII.

- Volumen en 4º (140 x 210 mm.). [5], 172, [8] h.

* Las 8 hojas del final parecen haber sido aprovechadas por una mano posterior, pero no excesivamente lejana a los años finales de Trillo, al menos eso es lo que nos muestran las primeras hojas. Justo tras haber terminado la escritura del epílogo y fe de erratas en el vuelto de un folio, los dos y medio siguientes ofrecen tres composiciones de índole satírica: un diálogo, unas décimas y un soneto; por las referencias a personajes de la época no es difícil establecer la cronología. Más adelante, esas hojas se cerrarán con una inscripción del siglo XIX que dicta: “Año de 1813, Bonaparte Emperador de la Francia por la intriga fue privado por la Liga”.

- Encuadernación del siglo XVII. En el lomo se puede leer: OBRAS | Poèticas | Por | D.ⁿ Franc.^{co} | Trillo | IFigueroa | M.S. | original

- Portada: no forma parte del primer pliego, es un añadido posterior. Todo está impreso, título, autor, pimientos..., pero no la fecha; a la derecha de los pimientos aparece el nombre del

³¹ Gallego Morell (1950) indica que la portada es de Baltasar de Bolívar, impresor responsable de la edición de 1652, y señala que el volumen presenta un total de 74 variantes de menor entidad y repercusión estilística. Según el análisis que propongo, la cuestión es algo más compleja.

impresor de la edición de 1652 (Baltasar de Bolívar) y justo encima la ciudad de procedencia (Granada).

* Aparecen un par de nombres en la portada: Don Diego Caballero (Cava^{ro}) de Balsera y Salazar, a la izquierda de los pimientos, y Segura, en la parte central superior, que no he localizado.

- El mismo error de numeración en los romances: desde el fol. 82r (XVII > XVIII) hasta el fol. 109r (XXVIII > XXIX); a partir del fol. 110v vuelve a equivocarse, creando un error que ya no está en el impreso (XXVIII > XXX)

- Cada cuadernillo está constituido por diferente número de hojas.

- Los reclamos tampoco son constantes, pues aunque son consecutivos en los siete primeros folios, su presencia en el resto del códice no es sistemática.

- La escritura que presenta el códice no es uniforme en lo que se refiere a color de tinta y a tipo de letra. Podríamos pensar, observando los primeros folios, que se han escrito las composiciones y después se han repasado, añadiendo signos de puntuación o corrigiendo versos. Además, hay casos en los que aparecen llamadas al margen, y cuya escritura no es tan refinada como la que encontramos en las composiciones; véanse a este respecto los folios 14r y 58r, por ejemplo. Esto mismo ocurre cuando se producen enmiendas relacionadas con la extensión del verso o cuando simplemente se cambia de línea porque se ha copiado de más. También aparecen diferentes marcas en el margen de las composiciones que parecen ser intencionadas, pues hay casos en los que el verso señalado no coincide con el del impreso y se indica (fol. 23v), o casos en los que se trata de una repetición que también se señala (fol. 24r); no obstante, para el resto de casos parece seguirse un criterio arbitrario.

- Peculiaridades:³²

fol. 2v: que > a quien

fol. 6r: cogida > acogida

³² Indico las variantes de la siguiente forma, colocando primero la que aparece en el manuscrito y, después, la que ofrece el impreso. Cuando una palabra aparece entre corchetes ([]) es porque está en el impreso y se omite en el manuscrito; por el contrario, cuando la palabra está en mayúsculas es porque se trata de un añadido del manuscrito con respecto al impreso. Añado apreciaciones explicativas a ciertas peculiaridades señaladas entre corchetes ({}). He omitido los casos en que se usa un artículo por otro delante de palabras como “alba”, así como aquellos casos en los que la palabra ha cambiado el número sin más. El cómputo que he realizado supera cuantitativamente el que Gallego Morell llevara a cabo en su día (1950), si bien la mayoría de las variantes tienen escasa repercusión estilística, como ya él adelantó. No obstante, es interesante constatarlas porque el hecho de que haya impresos manipulados indica que, por una u otra causa, hay lecturas en el manuscrito que fueron revisadas (en cualquier caso, lecturas diferentes).

fol. 7r: acostumbre > costumbre

fol. 8v: astro > lazo; se repite la errata en el soneto XXVIII con la repetición del artículo “el”

fol. 10v: se omite “ejecutado” en el título del epígrafe

fol. 11v: falta parte del epígrafe en el *Soneto XXXIX Lyrico*. [Prólogo] *Al Libro de Prophetas y Patriarcas del Licenciado Juan Agudo*

fol. 12r: si > lo

es causa > excusa (repetido 2 veces)

fol. 14r: parece > esparce

olas > ondas

fol. 15v: Fábula de Leandro, | y Hero > FABULA DE LEANDRO, HEROICA

fol. 21v: a mis acentos > mis acentos

fol. 23v: donde LA dulce abeja

donde la aurora suave > donde el aura suave

fol. 24v: yo y mi Filida ~~dulce~~ graciosa > yo y mi Filida dulce

fol. 25r: años que EN su amor trujeron

fol. 27v: fundan > sudan

vuelva > vuela

fol. 28r: Liceo > Lio

fol. 28v: Filida

~~en~~ ~~par~~ | libar los labios hibleos {lo que pone en el impreso aparece tachado}

fol. 29r: el dulce pinal de Venus > panal

y MI Filida

y le hurta codicioso el Sol / el oro de su cabello > y el Sol mil veces dormido / en los rayos de su pecho

fol. 30v: sangriento se vuelve aurora > ahora

fol. 33r: se añade “el amor” en el epígrafe del poema

fol. 34r: “Solicita amorosa A su dama...”

fol. 34v: petricidio > perricidio

fol. 39v: en mi amor muy lleno > es mi amor muy llano

fol. 40r: un jabón al gusto > justo {ope ingenii}

fol. 40v: gozosos aun mas que el cielo

fol. 41v: el humo [en] que se embuelben

fol. 44v: los dos cordones de un zurrón; entre *mis / mil* lascivas yerbas

fol. 45r: que no [hay] árbol

fol. 46r: que por entre LAS altas pizarras

fol. 46v: juega Teresa del lomo > de

fol. 47r: ay que mientras en él piensas > y

fol. 50r: anotación al margen “mira a Góngora fol. 60...”

fol. 52v: que [es] sierra nevada
 a cuia blancura > de...
 para [el] rico lince

fol. 53r: dando al logro el viento > a

fol. 53v: corros rebolbiendo > coros

fol. 55v: en toda su casa > es...

fol. 56r: aunque nunca busque > ... vuelve

fol. 57v: María > Marica
 ay pues conversación > haya

fol. 58r: anotación al margen del epígrafe “mirar fol. 14” {llamada que relaciona ambas composiciones}

fol. 59v: aforraba [en] un pellico
 [de mucho] desden zurrado

fol. 60r: y halagüeños precipicios > de...

fol. 61r: vio el mi llanto > en; o pasos que *huyendo / siguiendo* no se acercan

fol. 61v: y la salida envarazando aquellas > a...

fol. 62v: que ojos garzos, trenzas rubias > zarcos

fol. 63v: puesto que se da deporte > será

fol. 64v: y vusted [queda] que queda

fol. 66r: los dejó A tu ausencia

al doliente [oído] ingratos

fol. 66v: mas si aunque avisa la harena > mas si aun te avisa la arena

fol. 68r: en que Don Gorge Marque > Manrique

fol. 68v: y el que menos el que mas > en {*lectio faciliior*}

fol. 69r: duramente peleando > militando

fol. 69v: traducir HA hacerse esclavos
de arrodeos embarazo > de rodeos

fol. 70r: porque se acomoda a todas > lo

fol. 74v: que las cerraduras > de; despuntadas > respuntadas

fol. 75v: aunque [me] mirais asi

fol. 76v: falta un verso “vendo castas hermosuras”

fol. 77r-v: se ha saltado 7 versos {“Vengan a mí los amantes, / los ciegos, mudos, tullidos, / que piernas, ojos y oídos / hallarán en mí flamantes, / y vengan los pleiteantes, / que venderles pienso, / ¿compran lienzo?”}

fol. 77v: no [me] aprovecharon

fol. 79r: dire que los coches > chopos

fol. 82r: el seguro es cierto > peligro

fol. 86r: y de arriba abaxo avierta > abajo arriba...

fol. 89r: tanto por vivos enjugan > con

fol. 91r: epígrafe omitido

fol. 94v: no bien ~~aun~~ de los altos montes > no aun bien de...

fol. 95r: no en quien [de] un arroyo apenas

fol. 96r: oy señor que EL desatado

fol. 99r: al raio [aun] menos activo

fol. 100r: oy que del sagrado agustino > grande
el santo zelo que ahora > alto

fol. 100v: de su intención los aromas > atención
limita [a] los venideros
jamás aunque faltara > aun cuando

fol. 101v: contra el naufragante Nilo > ...lino

fol. 102r: dormido > mordido

fol. 103v: adición de un verso del estribillo “Solía que andava, &c.”

fol. 104r: que arroja[ba] al viento

fol. 105v: algun tiempo fui cisne > un...

fol. 109v: a las ya difuntas plantas > y las...
vuelve ya pues vuelve Nise > vuelve, pues ya vuelve Nise

fol. 111r: quando nido llora > ausente oído

fol. 112r: juzga el parecer callando > padecer

fol. 113r: que ocio perezoso y pobre > torpe

fol. 114r: sus altares > tus...

fol. 114v: que tu voz el falso acento > de...

fol. 115r: a mi voz como a mis voces > a tu voz...

fol. 124r: y su amante a lo mas sumo > llanto

fol. 130v: falta el poema “A un poeta que censuró al autor y a otros mucho en una carta. Satírico”

fol. 133r: la[s] siempre duras sombras [con]ducía

fol. 139v: luciente ardor clarifica > califica

fol. 147v: de un largo mar que en largos horizontes > grande
atalaia[ba] en pielagos de montes

fol. 149r: falta un verso {“mas ay amor que en vano”}

fol. 149v: con que este | viva mui descansado

fol. 153v: ni andar ni en mula ni EN coche

fol. 159r: y los ojos lengua y oídos > y la lengua, y los oídos
para oír ~~se~~ | ver y callar > para oír solo, y callar

fol. 160r: falta un verso {“que corren como unos galgos”}

fol. 160v: de niñas que ya [lo] fueron

fol. 162r: y a quintales arrobas las necedades > y a quintal las necedades

fol. 163r: mas de una herida de un palmo > a

faltan 9 versos {“El otro que no tenía / con qué alumbrarse de noche / porque ahora rueda un coche / con su rueda y con la mía / muy grave el rostro desvía / de cualquier hidalgo pobre / siendo al fin reina de un robre / que ardió muchas vanidades / y así vaya de verdades”}

fol. 163v: y para ~~dar~~ | alcanzar un favor > dar

fol. 164r: con su rubio con sus galas > brio

fol. 168r: mas tiene una mano blanca > manca

fol. 169r: el blanco lirio la purpúrea hermosa > rosa

2. Relaciones e historias.

La siguiente tabla muestra las variaciones más relevantes que se producen en los diversos testimonios, aclarando el comportamiento en cada uno de los casos. El cotejo de las variantes más significativas nos permitirá crear vínculos entre los diferentes ejemplares y establecer relaciones que nos ayuden a fijar un texto común que sirva de base para la edición. Como ya mencionamos, no he localizado ningún ejemplar que muestre diferencias de estado y tampoco hay variantes impresas entre los ejemplares, por lo que se puede argüir que los impresos comparten todos la misma emisión y estado; los cambios producidos no son consecuencia de un paro en las prensas, sino que son añadidos posteriores al proceso de impresión. Tales cambios, *a priori*, se dividen entre aquellos que son correcciones según lo que indican las erratas del final y aquellos que aportan una nueva lectura; entre las nuevas lecturas, hay que diferenciar entre los que presumiblemente provienen del propio autor y aquellos que son comentarios de un lector dedicado (el caso exclusivo del impreso B).³³

	BNE R-12234 [Ma]	BNE R-8170 [Mb]	PBA 81 [G]	BCN [B]	MS. TOLEDO [T]
	<i>alteraciones autoriales</i>			<i>lector coetáneo</i>	<i>reescritura</i>
fol. 21r	“de nuestros lascivos besos”	“más que del gusto, del riesgo”	“más que del gusto, del riesgo”	“de nuestros ósculos tiernos”	“de nuestros lascivos besos”

³³ Para los tres primeros ejemplares, marco en negrita las alteraciones manuscritas autoriales, para distinguirlas de aquellas formas impresas que permanecen sin cambios.

fol. 25v	“hurtar a mi Fili un beso” “chupar”	— — — “chupar”	“ abrasar de Fili el yelo ” “chupar”	“hurtar a mi Fili un beso” “chupar”	“hurtar a mi Fili un beso” “libar”
fol. 28v	“dame un beso dulce Fili” “oh dulce beso lascivo” “Bebamos, pues, dulce Fili” “Baco, Filida y Amor”	— — —	“ concédete ya a mi ruego ” “ oh dulce acento de Fili ” “Bebamos, pues, dulce Fili” “Baco, Filida y Amor”	“dame un beso dulce Fili” “oh dulce beso lascivo” “Bebamos, pues, dulce Fili” “Baco, Filida y Amor”	“dame un beso mi Filida” “oh dulce beso lascivo” “Bebamos Filida hermosa” “Baco, Filida y Cupido”
fol. 35v	"de tarifas y aliatares" “sino los duros frutales / de las sienes de tu gente”	— — —	“ de aun vivientes muladares ” “ sino alcornoques frutales / dignos de más alta gente ”	"de tarifas y aliatares" “sino los duros frutales / de las sienes de tu gente”	"de tarifas y aliatares" “sino los duros frutales / de las sienes de tu gente”

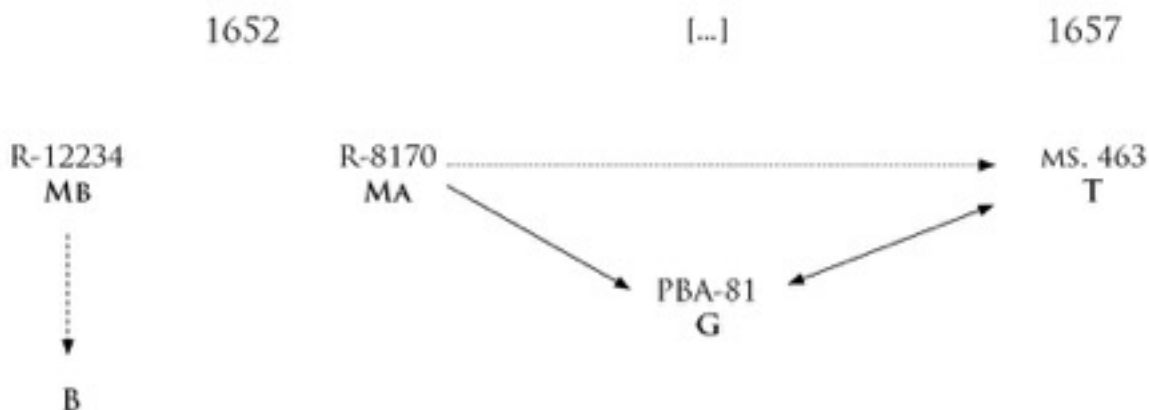
Sirva la tabla y la información que brinda para aclarar las relaciones que podemos establecer entre todos los testimonios, particularmente a partir de las lecturas divergentes y según el grado de manipulación que presentan en cada caso. Para ello, partiremos de los postulados de la crítica genética y de la bibliografía material con el objetivo de analizar el proceso de creación y el universo mental del escritor a través de la propia configuración del libro, es decir, atendiendo tanto a los elementos centrales como a los periféricos y abriendo así el análisis al proceso de recepción de la obra.³⁴ De hecho, atender a la tesitura de las manipulaciones en particular y a la posibilidad de pensarlas como reelaboraciones textuales que proponen lecturas divergentes nos sirve no sólo para barajar coincidencias textuales y de sentido

³⁴ Para más información, remito principalmente a L. Hay (2002) y P. Willemart (2007). Este último, en su trabajo, rechaza la idea de «texto modelo», en el sentido de arquetipo, que propone la crítica textual en tanto que lo que importa rescatar es la última voluntad del autor: «le père de l'écriture est l'après et non l'avant» (231). Así, en un proceso de creación lógica, la identidad (múltiple) del autor se establece a través del siguiente proceso de escritura: de la observación del medio surge una pulsión de escribir que, tras la transcripción de informaciones y datos pertinentes, pasan a ser integradas en la constelación de la escritura que el escritor pone en práctica. Por otro lado, D. F. McKenzie (2005) propone el estudio de la bibliografía material como una forma de sociología del texto, es decir, atendiendo a las realidades sociales y a los motivos e interacciones humanas que tienen presencia en los testimonios, así como al proceso de construcción material de los mismos. Desde esta perspectiva, se atiende a la función simbólica de los signos tipográficos como un sistema interpretativo que pone en evidencia la compleja relación entre medio y significado, que atiende a las razones de las decisiones editoriales tomadas y que permite la reconstrucción de nuevas lecturas a través de las formas materiales. Hay, por tanto, un significado «autorial», lejos de la teoría de la «falacia intencional».

entre testimonios, sino también para enmarcar una actitud autorial concreta que nos permite leer la trayectoria literaria de Trillo de manera mucho más orgánica. En este sentido, no vale un análisis de estas lógicas entrelazadas desde una perspectiva cronológica (entendida exclusivamente como lineal), puesto que el texto que interesa presentar como texto base para la edición es aquel que reproduzca la última voluntad del autor, esto es, el producto final resultado de todas las intervenciones en el texto. La crítica genética contempla la escritura como un *continuum*, un proceso dinámico en el que se constituye y se construye el autor. Nuestra labor como editores es, por tanto, la de reconstruir el texto en cuestión en sus diversas etapas, dando cabida a todos aquellos momentos sintomáticos de sus «signos de vida» -que incluirán lo impreso y lo alterado una vez impreso el texto. Esos «signos», además, darán cuenta de los hábitos de trabajo del autor, del campo socioliterario en el que se mueve y del horizonte de recepción, y de cómo estas fuerzas se manifiestan en el diseño de un texto cuyas marcas literarias y editoriales son también estrategias de distinción.

Las relaciones de los testimonios de que disponemos, de acuerdo a sus intervenciones, pueden ser establecidas de la siguiente manera: el ejemplar impreso de Madrid (Ma) y el de Santiago de Compostela (G) responden prácticamente a un mismo nivel de manipulación en tanto que las lecturas divergentes coinciden, así como los lugares en los que se producen tachaduras; estas intervenciones, además, parecen responder a la propia mano autorial y, como veremos más adelante, pueden encajar en el proyecto de escritura y edición de Trillo. Por otro lado, el otro ejemplar impreso de Madrid (Mb) y el de Barcelona (B) se sitúan en un nivel diferente en tanto que no muestran lecturas divergentes ni manipulaciones según lo establecido en los otros ejemplares mencionados; aunque el caso del ejemplar de Barcelona también ofrece lecturas alternativas, estas propuestas y comentarios no surgen del autor, sino de un receptor coetáneo a Trillo que tuvo a bien aconsejarlo para la mejora de su escritura, y así lo declara al final del libro (véanse anotaciones en la descripción particular de este ejemplar). En un punto intermedio entre ambos niveles relacionales se sitúa el manuscrito, con portada impresa de 1657, es decir, cinco años después de la impresión de 1652; en este caso, nos encontramos con un testimonio que prácticamente corrige todas las erratas tipográficas (tanto las señaladas en las erratas como las que no lo han sido), moderniza la estructura gramatical de algunos sintagmas

nominales (como en los casos en que cambia «la alma» por «*el* alma», y lo mismo ocurre con «alba»), también enmienda deficiencias de la versión impresa (arreglando de paso la métrica del verso) y propone unas soluciones que coinciden parcialmente con Ma-G o con Mb-B, ofreciendo un producto mixto donde la voluntad de revisión y el proceso de reescritura es patente -y enlaza con unas dinámicas de escritura ya puestas en evidencia en trabajos anteriores.³⁵ Tendríamos, pues, el siguiente esquema:



A grandes rasgos, las soluciones del manuscrito son menos polémicas, no tan hirientes como las que proponían las anotaciones manuscritas de los impresos manipulados; en este sentido, el manuscrito es un producto, si se quiere, de un tono más conservador y neutro. Son tres las huellas que nos permiten rastrear los vínculos entre el manuscrito y los impresos: en primer lugar, la recuperación de las lecturas que nunca se alteraron con respecto a las divergencias propuestas en los ejemplares Ma y G; en segundo lugar, la eliminación de algunos

³⁵ Para más información, remito a «Poesía pública(da) en los márgenes», *Versants* 60:3, fascículo español, 2013, pp. 107-117, y «Dinámicas de trabajo según la crítica genética», *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 147-166. En el primer trabajo me ocupé del estudio de la poesía en circunstancia de Trillo y Figueroa que se canalizaba en la Granada de mediados del siglo XVII a través de justas poéticas o de pliegos poéticos, donde se cantaban acontecimientos locales y también de proyección nacional, poniéndola en relación con las redes de sociabilidad literaria del momento y con la propia trayectoria del autor. En el segundo, por su parte, ponía en práctica los postulados de la crítica genética para explicar los procesos de creación, recepción y reescritura de varios de sus pliegos poéticos en circunstancia, productos que se presentan como imprescindibles para entender cómo la figura autorial de Trillo se proyecta en la sociedad.

epígrafes de poemas que ya habían sido borrados en los impresos alterados; y, en tercer lugar, la omisión de la composición «A un poeta que censuró al autor y a otros muchos en una carta» (satírico, según declara el epígrafe), que aparece parcialmente tachada en el ejemplar gallego. Veamos cada caso por separado.

La primera alteración, como señalábamos en la tabla, se produce en la composición que abre la sección de romances tras los cincuenta sonetos iniciales (aun sin ser calificada como tal): «Fábula de Leandro, heroica» según titulan los impresos, y «Fábula de Leandro y Hero» según titula el manuscrito; este cambio de título, en el que podremos detenernos más adelante, es ya sintomático de una aproximación diferente al texto, que ya no se centra en la categoría «heroica» ni en Leandro, sino que ahora atrae la atención del lector hacia la fábula mitológica en su redacción más clásica, la del naufragio de los amores de esta pareja. El v. 264 lee en la lectura primigenia de los impresos «de nuestros lascivos besos», que será lo que redacte el manuscrito, mientras que las lecturas divergentes de Ma y de G proponen «más que del gusto, del riesgo». La estrofa, que pertenece a la imprecación de Hero al mar, muestra así la siguiente disyuntiva (vv. 256-264):

<p>Deja que en amantes lazos tus victorias celebremos, aunque después fría noche nos deje en lúgubre sueño; deja arder en tus altares de nuestra esperanza el fuego lascivamente libado, <i>de nuestros lascivos besos.</i></p>	<p>Deja que en amantes lazos tus victorias celebremos, aunque después fría noche nos deje en lúgubre sueño; deja arder en tus altares de nuestra esperanza el fuego lascivamente libado, <i>más que del gusto, del riesgo.</i></p>
--	---

El cambio que se propone no es sólo de tipo estilístico, sino también semántico; si el primer caso incide en el aspecto sensual del encuentro, centrado en los besos, el segundo caso incide justo en lo contrario, en la desobediencia y el peligro que supone el desafío de los amantes al romper las prohibiciones de sus padres y al desafiar las inclemencias de la naturaleza. Esta segunda lectura, por tanto, es más agresiva al insistir en ese aspecto. Además, desde un punto de vista retórico, la lectura primigenia insiste con la aliteración de la /s/ precisamente en esa sensualidad que vienen exponiendo los versos anteriores, mientras que la lectura divergente

refuerza la ruptura con los versos previos mediante una repetición de la estructura «del + sustantivo», imitando la bimetración gongorina, que evita lo sensorial y da paso a lo racional.

La siguiente intervención la encontramos en el romance V, titulado «La copa», que es una imitación de la oda 18 de Anacreonte según leemos en el título. En este caso, entre las llamadas del sujeto lírico a «Filemón amigo» para que lo ayude a lograr el disfrute de su amada Fili, encontramos en el v. 40, por un lado, «hurtar a mi Fili un beso» en el caso del impreso, que será la lectura que siga el manuscrito, y, por otro, «abrasar de Fili el yelo», que es la lectura que tenemos manuscrita en el caso del impreso gallego.³⁶ El v. 42, además, es alterado en el manuscrito: de «chupar», según leemos en los impresos, pasamos a «libar». Así quedan las estrofas:

<p>Ea, Filemón amigo, hazme una copa, que quiero de pámpanos coronado <i>hurtar a mi Fili un beso;</i> quiero de mi dulce Fili <i>libar</i> los labios hibleos a los susurros del vino arrullando el blando sueño.</p>	<p>Ea, Filemón amigo, hazme una copa, que quiero de pámpanos coronado <i>abrasar de Fili el yelo;</i> quiero de mi dulce Fili <i>chupar</i> los labios hibleos a los susurros del vino arrullando el blando sueño.</p>
---	---

Como vemos, al igual que ocurría en el caso anterior, la lectura final que queda en el manuscrito es más cauta, más comedida de lo que proponían las lecturas divergentes según las manipulaciones del impreso gallego. El conjunto «hurtar un beso» dista mucho en intensidad de «abrasar el yelo», y el significado también varía: si la lectura del manuscrito se queda en los labios, la lectura divergente abre las opciones del verso y hace extensivo el disfrute a Fili como mujer, más allá de centrarlo en una parte en concreto. En este sentido debemos entender también el cambio con respecto a «chupar» / «libar»; el significado *stricto sensu* es el mismo, pero «libar», además de ser voz latina, se refiere a «chupar suavemente el jugo de una cosa» (según el DRAE y *Autoridades* 1734) y se aplica especialmente a las abejas -más adelante

³⁶ En el impreso Ma no se consigue leer nada, pues el verso ha sido tachado y sobreescrito de manera que es imposible recuperar la lectura original del impreso o la lectura que propone la intervención manuscrita. No obstante, dado que los cambios en uno y otro ejemplar (me refiero ahora también a G) suelen ir parejos, podemos suponer que esta lectura sería la misma.

se hará referencia al «panal de Venus» (v. 48), mientras que «chupar» es mucho menos sutil y obvia la metáfora.³⁷

Más adelante, en el romance VII, también imitación de Anacreonte (esta vez de la oda primera), hay varios versos que son objeto de cambio: vv. 65, 73, 81 y 87. En ellos, el manuscrito opta por modificar la lectura de los impresos, pero no en la dirección que marcaban los cambios manuscritos de G, sino en una dirección diferente y más suavizada. Se trata, de nuevo, de una solicitud de amor a Filida, la amada. Los cambios se resumen así, según lee el manuscrito, el impreso original y el impreso divergente G, respectivamente:³⁸

<p><i>Dame un beso, mi Filida,</i> y verás cuánto alimenta lascivo incendio en mis labios, veneno dulce en mis venas. ¡Oh dulce Filida, oh dulce! ¡Oh, quién siempre te tuviera con el agua hasta la boca, aunque se anegara en ella! <i>¡Oh dulce beso lascivo!</i> ¡Oh, quién de Baco pudiera grabarle en las dulces vides por acrecentarle en ellas! ¡Oh, quién al blando ruido del ámbar que se descuelga de tus florecientes labios dormir el amor pudiera! <i>Bebamos, Filida hermosa,</i> que más el vino me alienta desatado de tus labios que no las armas de César. Cesen, pues, las armas, cesen, y en lascivas cantilenas, <i>Baco, Filida y Cupido,</i> canten a mi amor la fiesta.</p>	<p><i>Dame un beso, dulce Fili,</i> y verás cuánto alimenta lascivo incendio en mis labios, veneno dulce en mis venas. ¡Oh dulce Filida, oh dulce! ¡Oh, quién siempre te tuviera con el agua hasta la boca, aunque se anegara en ella! <i>¡Oh dulce beso lascivo!</i> ¡Oh, quién de Baco pudiera grabarle en las dulces vides por acrecentarle en ellas! ¡Oh, quién al blando ruido del ámbar que se descuelga de tus florecientes labios dormir el amor pudiera! <i>Bebamos, pues, dulce Fili,</i> que más el vino me alienta desatado de tus labios que no las armas de César. Cesen, pues, las armas, cesen, y en lascivas cantilenas, <i>Baco, Filida y Amor,</i> canten a mi amor la fiesta.</p>	<p><i>Concédete ya a mi ruego</i> y verás cuánto alimenta lascivo incendio en mis labios, veneno dulce en mis venas. ¡Oh dulce Filida, oh dulce! ¡Oh, quién siempre te tuviera con el agua hasta la boca, aunque se anegara en ella! <i>¡Oh dulce acento de Fili!</i> ¡Oh, quién de Baco pudiera grabarle en las dulces vides por acrecentarle en ellas! ¡Oh, quién al blando ruido del ámbar que se descuelga de tus florecientes labios dormir el amor pudiera! <i>Bebamos, pues, dulce Fili,</i> que más el vino me alienta desatado de tus labios que no las armas de César. Cesen, pues, las armas, cesen, y en lascivas cantilenas, <i>Baco, Filida y Amor,</i> canten a mi amor la fiesta.</p>
--	---	---

Como se observa, en el manuscrito se alterará el nombre de «Fili» por el de «Filida», y las palabras en el verso serán alteradas en función de la métrica para adecuarlas a la nueva

³⁷ Por otra parte, «chupar los labios hibleos» es un verso que contiene ecos muy evidentes de los vv. 803-804 de las *Soledades* de Góngora, en la parte del canto epitalámico: «mudos coronen otros por su turno / el dulce lecho conjugal, en cuanto / *lasciva abeja al virginal acanto / néctar le chupa hibleo.*» (la cursiva es mía, p. 361, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994). El uso de «libar» en el manuscrito quizás sea también una forma de apartarse de la redacción gongorina en el plano más superficial, al optar por un verbo cuyo sujeto implícito hace referencia, de manera más perspicaz, a los versos que acabo de citar.

³⁸ Como ocurría con el ejemplo anterior, la manipulación en Ma ha deteriorado el ejemplar y es imposible leer más allá de lo tachado. Se observa que estos versos han sido revisados, pero es imposible leer la nueva propuesta, que sí se aprecia con claridad en el ejemplar G.

estructura del nombre, que de bisílabo pasa a trisílabo; así, el manuscrito omite el adjetivo «dulce» en el v. 65 y lo sustituye por el posesivo, y también cambia ese mismo adjetivo en el v. 81 y propone «hermosa», eliminando la conjunción «pues» para que cuadre el verso. Volviendo al verso inicial, vemos que la lectura propuesta por el impreso gallego no vuelve a repetir el nombre de la amada (no sólo implícito y repetido en la composición, sino también mencionado en la estrofa precedente, en el v. 57), pues ésta solamente es referida en el pronombre enclítico «te»; esta vez se insiste, más que en el simple beso que se le pedía en la lectura primigenia del impreso y en la del manuscrito, en «mi ruego», que es el llamamiento que viene realizando a lo largo del poema y que ha hecho explícito justo en la estrofa anterior, cuando describía el encuentro de ambos como el de dos tórtolas. En este mismo sentido, el v. 73 omite el «dulce beso lascivo» y lo cambia por un «acento lascivo»; el interés va más allá de una parte o un momento en concreto, haciendo referencia a un conjunto de particularidades de la amante como objeto de deseo. Con respecto al v. 87, éste se puede explicar por criterios estilísticos: el último verso ya incluye la palabra «amor», y la propuesta de incluir a «Cupido» en el elenco de Baco y Filida pretende evitar la repetición de la misma palabra.

La intervención que señalo a continuación nos remite a las décimas satíricas tituladas «Respondiendo a las décimas de don Luis de Góngora contra Galicia»; como veremos, el conjunto de cambios que se leen en el caso del impreso G (y ocurre con Ma lo mismo que en los casos reseñados con anterioridad) configuran un ataque más virulento que la versión que quedó en el impreso original y que retomará el manuscrito. Así, donde impreso y manuscrito leen «de Tarifas y Aliatares» (v. 10) en la primera estrofa, el caso gallego propone «de aun vivientes muladares»; del mismo modo, si los vv. 22-23 proponían «sino los duros frutales / de las sienas de tu gente», las anotaciones manuscritas del ejemplar gallego leen «sino alcornoques frutales / dignos de más alta gente». Estos son los cambios y estas son las lecturas que generan:

[...] siendo el más alto solar antiguo familiar <i>de Tarifas y Aliatares.</i> [...]	[...] siendo el más alto solar antiguo familiar <i>de aún vivientes muladares.</i> [...]
¡Oh, Betis! Tú, cuya frente no ya coronan nogales, <i>sino los duros frutales</i> <i>de las sienes de tu gente, [...].</i>	¡Oh, Betis! Tú, cuya frente no ya coronan nogales, <i>sino alcornoques frutales</i> <i>dignos de más alta gente, [...].</i>

Las lecturas divergentes que propone el impreso gallego hacen la crítica contra Andalucía y, por extensión, contra Góngora, mucho más violenta. Si «Tarifas y Aliatares» puede hacer referencia al legado árabe de la zona, aunque de manera despectiva, «vivientes muladares» también apunta hacia ese legado pero calificándolo muy negativamente y describiéndolo como un lugar para la basura (casi como un vertedero). En esta misma línea, el cambio del adjetivo «duros» para referirse a los árboles cercanos al Guadalquivir por «alcornoques» hace la crítica más evidente y, al mismo tiempo que no dignifica el río, desprestigia a quien vive en sus alrededores. Además, en el v. 28, se referirá a la figura de Góngora como «Homero de alcornoque», en alusión no sólo a las *Obras en verso del Homero español* (edición de Vicuña, 1627), sino también a él como uno de esos árboles que «coronan» el Guadalquivir. La crítica, así, es mucho más visible y nada sutil comparada con la lectura más suavizada que proponía el impreso y que retomaría el manuscrito.

Por otra parte, los epígrafes de algunas composiciones aparecen en los ejemplares de Ma y en G con una banderita encima, o bien tachados casi por completo, de manera que su lectura se vuelve imposible. Así ocurre, por ejemplo, con el epígrafe de las décimas satíricas «A una monja que quería la galanteasen» (fol. 38v), también con el romance XVIII lírico, «Dando la bienvenida a esta ciudad a mi señora doña Inés Paula y mi señora doña Francisca Hineirosa, su hija, asunto de muchas plumas» (fol. 63r) y, por último, con las décimas «A una dama que dejó a su galán por un fraile, diciendo era su confesor, para cumplir con la iglesia» (fol. 65v). La manipulación a que son sometidos estos ejemplares en estos casos puntuales, sin embargo, no trasciende más allá, pues no se aprecia huella de cambio ni en el resto de ejemplares impresos ni

el manuscrito recoge esta alteración en particular.³⁹ No obstante, sí hay un caso en que el epígrafe que ha sido borrado en los impresos señalados también es omitido en la redacción del manuscrito; se trata del título dado a la composición satírica «Habiendo venido a esta ciudad un hombre con nombre de empuñador a curar las mujeres que no parían» (fol. 54v), quedando ésta huérfana de descripción pero teniendo igualmente presencia en el conjunto manuscrito. La incorporación de este cambio puede servirnos para asegurar y demostrar los vínculos entre algunos impresos y el testimonio manuscrito, pero también para reflexionar sobre qué posible ejemplar está siendo manejado para la copia y cuál puede ser la intención de esa nueva copia que dista cinco años en el tiempo de la edición original. De hecho, el ejemplo más sintomático de que existe una intención en la copia que es el manuscrito, sea cual sea su destino, es la omisión de la composición satírica «A un poeta que censuró al autor y a otros muchos en una carta»; este texto es sometido a un importante proceso de manipulación solamente en el ejemplar gallego, donde figura con el título del epígrafe tachado a mano, con versos tachados y lecturas alternativas al margen, y con las columnas de texto parcialmente tachadas.⁴⁰ Veamos en qué consiste la sátira para escudriñar los posibles motivos de su eliminación.

³⁹ Como señalo en la edición del texto, el manuscrito omite algunos versos en la redacción de algunos poemas. Hay dos ocasiones en las que se ha suprimido sólo un verso, como ocurre en la composición «Últimos afectos de un amante desengañado de una dama ausente» (v. 80) y en la sátira IX (v. 3), y quizás pueda ser fruto de un despiste. Sin embargo, hay otras dos ocasiones donde se ha omitido una estrofa completa, que es lo que parece suceder en la composición satírica con el estribillo «¿compran lienzo?» (vv. 103-109) y en la sátira X (vv. 82-90); quizás esto pueda ser de nuevo un olvido, pero también puede tratarse de una omisión intencionada pensando en hacer más breve la composición (teniendo en mente cuestiones de espacio posteriores), sobre todo si observamos que las estrofas que no se han reproducido en el manuscrito se encuentran en posición final (la penúltima estrofa en las dos ocasiones).

⁴⁰ Sobre todo, se trata de propuestas de tipo estilístico que no añaden nada nuevo ni alteran sustancialmente el significado del verso original, sino que se busca un giro similar para expresar lo mismo. A modo de resumen las incluyo aquí, aunque las señalo en la edición del texto:

- vv. 37-40:

cueva donde eternamente
vuelva un ruidoso gruñir,
desatado de mil voces — de unos conceptos que asoman
mal distintas entre sí; — y no aciertan a salir;

- vv. 49-52:

y babeando los versos
no adviertes que tu escribir,
puesto que llegue a ser seda, — aunque al principio es de seda,
ha de ser un mazo al fin.

Como se observa, las nuevas lecturas no son lecturas divergentes, como ocurría con las manipulaciones citadas en las otras composiciones señaladas para los ejemplares Ma y G. Para el primer caso, se trata de una forma similar de definir ese «ruidoso gruñir», que ya no está compuesto de voces disonantes, sino de conceptos que no terminan de ser formulados; en el segundo caso, se trata simplemente de decir lo mismo con otras palabras, haciendo hincapié en la naturaleza concesiva de la oración.

Ya desde el título y primeros versos, la composición nos sitúa en un eje pragmático muy concreto: la sátira es un ataque a un poeta del ámbito local que ha censurado una serie de vicios en Trillo y en otros poetas; aunque no se mencionan otros nombres, diversas referencias en el texto nos pueden hacer pensar que esos defectos están relacionados con la estética gongorina (por ejemplo, la cita a la «cueva de Platón», v. 33). Tras una continua ridiculización y parodia de las musas que son inspiración del poeta criticado, se van reseñando los vicios achacados al susodicho, que básicamente se concentran en una erudición vacía de contenido y de sentido, en una oscuridad sin propósito (vv. 77-84 en especial). Esas faltas son, precisamente, las que habitualmente se le critica a Trillo,⁴¹ y su estrategia para combatirla consiste en lanzar el mismo defecto a su contrincante, pero poniéndolo en evidencia al vaciarlo de intencionalidad y dejando al descubierto su falta de necesidad. Así, si la suya es una oscuridad compleja, pero justificada, al adversario se le critica el recurso a una erudición superficial y ostentosa. Como haría en diversas ocasiones (véase la nota mencionada), el autor defendería siempre la práctica de la erudición y la vincularía a la praxis de Góngora, y en esa apología se sitúa precisamente la razón de su continuo proceso de anotación y comentario. En este sentido, la eliminación de esta composición del manuscrito no parece una decisión casual, sino que se sitúa en ese intento por ofrecer una versión de las *Poesías varias* más comedida y cauta. Esta omisión es también la omisión de una crítica directa (de seguro habitual para los receptores de Trillo), pero sobre todo de una crítica centrada en Granada a través de las referencias al río Genil o al barrio del Zacatín. El manuscrito, con esta decisión, desvirtúa la temporalidad en que se situaba el impreso al suprimir la referencia de la crítica situada en Granada; es cierto que quedan testimonios en el texto con referencias a Granada y a los vicios que se le acusan a Trillo, pero también es cierto que ésta era la única composición en que ambos vectores se daban la mano de manera tan explícita. Su supresión, como digo, es una muestra más de ese proceso de neutralización donde

⁴¹ Remito, por ejemplo, a las notas manuscritas que preceden al ejemplar del *Epitalamio* de 1649 (según muestra el incluido en el volumen facticio PBA 81, aquí citado), que comienzan declarando «Culpan la escuridad...», pero también a las *Notas al Panegírico*, impresas exentas del texto poético al que anotan en 1651, que se dirigen a un «curioso» que inquiría sobre la naturaleza del poema en cuestión y donde Trillo despliega todo un arsenal de erudición para aclarar y comentar su propia composición. Por otra parte, Gallego Morel (1952) daba nota de un romance escrito contra Trillo, en el que se vuelve a insistir en el mismo defecto, como ya apunté en la semblanza biográfica.

parece que se sitúa el manuscrito y nos permite poner de manifiesto la cercanía entre el ejemplar G y este testimonio.

Los casos analizados hasta ahora, en lo que se refiere a la confección estilística y material de las *Poesías varias* en sus diversas fases, nos sirven para caracterizar el producto en su conjunto y para evaluar la naturaleza de tal producto en torno al universo editorial de Trillo. Como hemos podido demostrar, el manuscrito de 1657 se caracteriza por ser una versión cauta y comedida del impreso, modernizada en algunas instancias, pero sobre todo de los impresos con manipulaciones presumiblemente autoriales, porque prefiere dejar de lado las lecturas divergentes (de tono mucho más hiriente) que tales impresos alterados proponían y porque, además, omite una serie de epígrafes que pueden ser considerados malsonantes y omite, también, una composición que da (casi) lugar y nombre a las críticas que el autor recibía. Esta serie de cambios, por otra parte, pone de manifiesto la cercanía entre el impreso gallego y el manuscrito, particularmente en lo que a la sátira eliminada se refiere; para el resto de lecturas, las semejanzas entre el impreso inalterado Mb y B y el manuscrito T es indiscutible (por ser impresos que conservamos sin manipulación). En este sentido, podemos colegir que el manuscrito forma parte de un proceso de reescritura del impreso, aunque no creo que tengamos argumentos suficientes para defender que se trata de una reedición con vistas a la imprenta.⁴² En cualquier caso, su mera existencia y el estadio de escritura que muestra nos sirven para establecer unos hábitos de trabajo en Trillo que, como veremos más adelante, son extrapolables también a otras obras del autor. Así, vemos cómo la reescritura del impreso pasa, primero, por un proceso de relectura; después, una vez dictaminada la necesidad de cambios o enmiendas, se hacen las correcciones pertinentes; finalmente, esas relecturas y correcciones se dan cita en un nuevo espacio material, más allá del impreso, donde la página en blanco sirve como punto de recolección de pensamientos y actitudes y como punto de partida para un nuevo producto en formación. Este proceso no se produce de forma aislada, sino que se encuentra en constante

⁴² Particularmente hasta 1652, año en que se imprimen las *Poesías varias*, la presencia de Trillo en el campo socioliterario granadino es indiscutible y fácilmente rastreable. Durante unos años más, su participación en justas y academias locales y de la zona andaluza permite seguir dando cuenta de sus movimientos, pero a partir de los años 70 se le pierde el rastro. Por eso, resulta difícil comprobar con exactitud, con los datos que tenemos, si el manuscrito es el inicio de un proceso de reedición; sin embargo, sí es posible aducir que se trata de una práctica de revisión o reescritura, como la que también llevaría a cabo en torno a su *Neapolisea* (1651), y de lo que nos quedó testimonio en el manuscrito *El Gran Capitán. Poema heroico* (1690).

comunicación con el eje pragmático del que surge y en el que será recibido; entendemos así la presencia de lecturas divergentes más incisivas, pero también la necesidad de volver a un espacio textual más neutro, así como la presencia y la apelación directa a un receptor, real o inventado, que da sentido a una crítica ante la que se erige la razón principal para la apología de la propia práctica (poética, pero también teórica). Todas estas decisiones editoriales son estrategias que, de nuevo, insisten en la presencia y en los movimientos del autor en un campo socioliterario muy concreto: el de Granada como ámbito local generador de eventos y eventualidades, y también como cruce de caminos y opiniones donde los debates literarios tienen lugar. En esa disyuntiva entre la apología personal y el medro literario es donde se puede situar el manuscrito, fruto de una revisión planificada de la *dispositio* y *elocutio* del impreso de 1652, fruto quizás de la opinión de sus receptores (no olvidemos las huellas del ejemplar B),⁴³ y fruto de una toma de postura con respecto a la escritura propia sin perder de vista el referente de la comunicación pasada y futura -es decir, quienes ya lo leyeron, y quienes lo puedan leer.

3. El producto y su universo macrotextual.

Tanto en 1652, año en que vio la luz el impreso de las *Poesías varias*, como en 1657 (fecha de la portada impresa del manuscrito), la portada resume una serie de claves que sitúan al receptor en un eje pragmático concreto: el título anuncia la naturaleza del libro, el autor es un nombre que, en ese año, ya debe sonar familiar, y lo mismo ocurre con la ciudad y la imprenta de la que surgen estos versos -Granada, Baltasar de Bolívar. Comencemos por el final. Trillo visitó las prensas granadinas por primera vez en 1649 y, cuando se imprime este texto ya entrada la década siguiente, ya había publicado un elenco de títulos significativos por su cantidad y por su variedad. Señalo a continuación, a modo de resumen, las obras a las que me refiero y apunto algunas de sus características principales:

⁴³ J. Montero, en su edición de las *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (1998:47-48), señala lo siguiente: «a la vista de las erratas detectadas por él y sus amigos en el libro ya puesto a la venta, tuvo acceso a cierto número de ejemplares para someterlos a estas últimas modificaciones». Recorro a la cita para poner de manifiesto la actitud de Herrera, que en poco es ajena a la de Trillo; también en el caso del granadino parece plausible que su trabajo circulara entre los lectores, quienes participarían con su *feedback* en el proceso de cambio surgido en el rigor y el afán de perfección que perseguía el propio autor.

- *Epitalamio a las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava [...] y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* (1649), Imprenta Real de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 20 folios, 4°.
 - El pliego incluye el texto poético (género: silva) y finaliza con un listado que recoge una serie de obras que remiten a «lugares de erudición»; contiene escolios marginales manuscritos.⁴⁴
- *Epitalamio al himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Dávila, señor de Villoria, y doña Luisa de Córdoba y Ayala, hija de los señores marqueses de Valenzuela* (1650), Imprenta de Sánchez y Bolívar, 18 folios, 4°.
 - Se incluye en este caso el texto (metro: octava real), que ocupa hasta el folio 7v, y el resto (10 folios) lo constituyen unas notas de extensión considerable que abarcan un listado bibliográfico sobre el género del epitalamio y una explicación pormenorizada de su contenido: temas, argumento, partes, fuentes, explicación de pasajes de interés u oscuros.
- *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán y Villalba, primogénito del excelentísimo señor Marqués de Priego* (1650), Imprenta de Sánchez y Bolívar, 12 folios, 4°.
 - Dedicatoria (metro: octava real) y poema (género: silva).
- *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán [...] respondiendo a un curioso en otras facultades, que pidió se le declarase la idea y argumento de aqueste poema* (1651), Imprenta de Sánchez y Bolívar, 28 folios, 4°.
 - Censura de Pedro Soto de Rojas (con fecha de noviembre de 1650), que alaba y legitima el texto en prosa, y a continuación las notas (con fecha de 15 de noviembre del mismo año que la censura); son introducidas con una disertación sobre el concepto de poesía y

⁴⁴ Estos escolios manuscritos no son algo inaudito en la producción de Trillo, sino que es una práctica con cierta presencia sistemática; de ello me he encargado en otros trabajos (2013b, 2013c). Por aclarar la cuestión ahora brevemente: en el volumen facticio que se conserva en la Biblioteca de Galicia (Santiago de Compostela, PBA 81), y que contiene un ejemplar de las *Poesías varias*, de los *Epitalamios* de 1649 y de 1650, del *Panegírico natalicio* y sus *Notas*, y de la *Neapolisea*, cada uno de ellos incluye una cantidad más o menos abundante de notas manuscritas marginales que obedecen a una tipología variada: bien corrigen algunos versos y proponen lecturas diferentes, bien amplían información bibliográfica, o bien explican pasajes oscuros para rebatir críticas recibidas. Es plausible que estas notas sean autoriales no sólo por la naturaleza de las mismas, pues, como ya vimos, en uno de los ejemplares de las *Poesías varias* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Ma) vuelven a repetirse las mismas alteraciones, en los mismos lugares, e insistiendo en las mismas lecturas.

continúan con una explicación detallada del poema en cuestión, con insistencia en la definición del género panegírico y poniéndolo en relación con el poema épico siguiente.⁴⁵

- *Neapolisea, poema heroico y panegirico al Gran Capitán* (1651), Imprenta de Bolívar y Sánchez, 138 folios, 4º.
 - Paratextos legales (aprobación, licencia) y, tras la dedicatoria, un extenso prólogo al lector que precede al texto poético (metro: octava real), esta vez con notas explicativa al margen incluidas en el impreso y al final.
- «Introducción» al *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos* de Pedro Soto de Rojas (1652), Imprenta de Baltasar de Bolívar.
 - Presentación biográfica del autor, exposición de las partes y contenido del poema, haciendo un recorrido visual por el carmen que pone de manifiesto las correspondencias entre realidad y escritura y sirve para desentrañar el sentido de ésta última; y, al mismo tiempo, ejercicio de heterocanonización con respecto a la figura de Soto, al ser colocado como elemento indispensable en un elenco de autores que encabeza Petrarca y protagoniza, entre otros, Góngora.

El nombre de Francisco de Trillo y Figueroa, por tanto, no sonará ajeno o nuevo, sino que ya remite a una serie de prácticas que posibilitan la incardinación de su figura en un horizonte de expectativas concreto.⁴⁶ Asimismo, y como se refleja en los títulos, la imprenta de Baltasar de

⁴⁵ Nótese la cercanía en el tiempo de estos textos: el *Panegirico natalicio* se imprime en 1650; las firmas de los paratextos de las *Notas* tienen fecha de finales 1650, aunque se imprimió en 1651; y la *Neapolisea* vio la luz en 1651. Tal proximidad cronológica es indicio de una voluntad de continuidad no tanto en las formas o en el tema, sino más bien en el modo de proceder, en los contactos con el posible receptor y en la continua explicación y elaboración teórica. En este sentido, las composiciones en circunstancia (ya sea el natalicio, ya sea el cantar de las hazañas del Gran Capitán) quedan como meras anécdotas que pueden dar pie a una reflexión de otro tipo.

Por otra parte, es importante señalar que es ésta la primera vez que Soto de Rojas y Trillo y Figueroa aparecen juntos en papel: si ahora Soto firma la censura de las *Notas*, será Trillo y Figueroa quien redacte la «Introducción» al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652). La presencia del primero en la obra del segundo sirve como muestra del peso de una autoridad, pero la presencia del joven como llave que abre la puerta al espacio creado por el poeta ya mayor es esta vez un signo de autoría, de aval si se quiere, y sobre todo una forma de incidir en las posibilidades explicativas que ya abrió Trillo en sus propios textos; en este sentido, el peso (y el capital) de Trillo como teórico es evidente, y es algo que él mismo se ha labrado a partir de la reflexión en torno a la teoría poética que genera en su propia praxis.

⁴⁶ P. Ruiz Pérez (2009a) ha trabajado sobre la «rúbrica del poeta», que define como la forma en que un autor autoriza su libro de cara a la recepción por parte del lector. Esa rúbrica, clave distintiva de un sujeto autorial que funciona *pro domo sua* en el nuevo y dinámico campo literario (lejos ya de la constitución de un parnaso clásico, estático), es el contrato que autor y lector firman en el pacto de lectura, como experiencia compartida que potencia la individualidad del creador.

Bolívar (en solitario o trabajando en conjunto con Francisco Sánchez) no es un taller cualquiera, sino un lugar de visita obligada para los escritores de la época, que recurren a estas prensas para dar a la luz sus obras.⁴⁷ Llama la atención la ausencia de los preliminares legales estipulados, puesto que, tras la portada (que forma parte del primer cuadernillo), en el impreso se pasa en el fol. 2r directamente a los sonetos (A₂). Según la *Pragmática de 1627* que dictó Felipe IV con el propósito de poner remedio a una serie de hábitos que viciaban el control de las publicaciones (sobre todo debido al control de la práctica censora, que incurría en continuos descuidos y/o fraudes), se estipuló que, para que un texto se imprimiera, deberían figurar en su portada los nombres de autor e impresor, así como la fecha verdadera y el lugar de impresión. Si tomamos estas instrucciones literalmente, lo cierto es que las *Poesías varias* dan justa cuenta del autor y de las coordenadas de impresión, e incluso al final se añade un epílogo «al que hubiere leído», con lo cual no se incurriría en ilegalidad alguna al presentarse en primer plano de portada los datos básicos requeridos. Además, como señala de los Reyes Gómez (2000:311-320), los impresores «menores» solían evadir todo este tipo de medidas legales.⁴⁸ En este sentido, no es inaudita esta ausencia, sobre todo si tenemos en cuenta la naturaleza local de la imprenta de Bolívar y la

⁴⁷ Para más información en torno a la vinculación de la imprenta y el desarrollo de carreras literarias, remito a I. Osuna (2009), que trata el caso de varios escritores locales en los que el acceso a los medios de impresión locales les sirve para articular sus carreras poéticas en torno a la publicación de pliegos de ocasión.

Por otra parte, M^a J. López-Huertas Pérez se ha ocupado del estudio de la imprenta granadina en varias ocasiones (véase bibliografía final). Entre los años 40-60, esta imprenta local experimentó un notable florecimiento tras el declive al que se vio abocada a finales del siglo XVI, y los nombres de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez resultan imprescindibles para explicar tal cambio. Así, el taller de Bolívar (1641-1671) procuró la salida de 173 ediciones, y el de Sánchez (1638-1672) 114. Ambos regentaron el título de Imprenta Real, concedido por el rey a impresores con cierta garantía de calidad, entre 1641-1652, copando también una producción elevada durante estas décadas. Sin embargo, y en comparación con lo que ocurriría en Sevilla, es una imprenta que se va consolidando paulatinamente pero que no se llega a profesionalizar, quedando sobre todo restringida a una industria local sin grandes pretensiones ni riesgos de inversión.

Baltasar de Bolívar es el impresor más comprometido con las corrientes culturales del momento y muestra un particular interés por la poesía de su época. Sus prensas no sólo dieron salida a las varias ediciones de Trillo, sino también a la de otros autores locales, como Sancho de Guzmán y Sarabia, Martín de Carvajal y Pacheco o Jerónimo Francisco de las Casas, entre otros; de su taller, además, surgieron también los escritos resultados de algunas de las academias celebradas en la ciudad, como el *Espejo poético* convocado para «celebrar las victorias de Don Francisco Fernández de la Cueva» en 1662. A su alrededor se generó un ambiente propicio para la reunión y el intercambio entre los poetas locales, donde probablemente se debatirían cuestiones diversas en torno a la escritura que tendrían eco en el proceder editorial de los proyectos de cada uno de ellos.

⁴⁸ En efecto, F. de los Reyes Gómez señala la importancia de esta *Pragmática*, puesto que sus disposiciones legales afectaron a la estructura misma de los libros ante la necesidad de delimitar y fortalecer los controles en torno a los límites dispositivos y editoriales de las publicaciones, así como de poner de manifiesto la responsabilidad civil de la legislación.

escasa presencia de los paratextos legales habituales en otras obras impresas de Trillo;⁴⁹ atendiendo al listado que antes exponíamos, es notable que sólo en las *Notas al Panegírico* (y no en ninguno de los otros pliegos) hay lugar para la censura, precisamente de la pluma de Soto de Rojas, que aprueba al tiempo que avala la publicación de las mismas, y sólo en la *Neapolisea* se incluirá aprobación y licencia. No se trata, por tanto, de una edición ilegal, pero sí quizás de una edición local de acuerdo con el circuito de gestación del que proviene.⁵⁰

Si ni el nombre de autor ni la imprenta son novedad para el posible receptor, dado que remiten a unas coordenadas ya conocidas, será el título el que sí traiga un aire innovador con respecto a lo que ya Trillo había publicado. Lejos del reconocible tema en circunstancias de los *Epitalamios* o el *Panegírico al natalicio*, y alejado también (al menos en apariencia) del tono épico de la *Neapolisea*, lo primero que aquí debe llamar nuestra atención es el adjetivo «varias», pero escoltado esta vez por los calificativos «heroicas, satíricas y amorosas», que bien pueden servir como explicativos de esa *varietas* anunciada -en lo que a estilo, forma y tema se refiere- y cuya naturaleza descriptiva conoceremos en la lectura del texto en su conjunto, del macrotexto. Más allá de lo que el interior esboce, el título, a primera vista, remite no sólo a los volúmenes de «varias rimas» del siglo XVI (modelo ya superado), sino también a otras publicaciones más o menos cercanas en el tiempo; desde que Vicente Espinel lo empleara para sus *Diversas rimas* (1591), sería retomado más adelante por José Navarro en sus *Poesías varias* y por Alfay en su antología de *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, ambas de 1654.⁵¹ La variedad, así, más que una noción estética *per se*, se ha convertido en un criterio para organizar el corpus

⁴⁹ Con el término «paratextos» aludo a una serie de textos de carácter subsidiario y, habitualmente (aunque no siempre), metaliterario, que acompañan al texto principal. I. García Aguilar (2009:23-34) lo define así: «Los poemarios impresos durante el Siglo de Oro ofrecen en sus paratextos y en las peculiaridades de su naturaleza objetual el contexto en el que desplegar estrategias que es necesario recomponer en su histórica complejidad, como medio para extender cuestiones fundamentales que atañen al modo en que se expone la sanción del texto, a las formas de expresión de la identidad autorial, a los reajustes del código literario, a la diversa canalización de la lectura, a la selección de consumidores ideales o, incluso, a elementos más generales que inciden en la global modelización del gusto y del discurso poético; elementos todos ellos que crean, en definitiva, un nuevo espacio y nuevas circunstancias para el discurso lírico.»

⁵⁰ El término «edición local» no actúa en menoscabo de las posibilidades de difusión de la edición; con él me refiero a un tipo de producto que proviene de un circuito local, vinculado a la ciudad de Granada, y a unas prensas de ámbito provincial.

⁵¹ El texto de Navarro ha sido analizado y editado recientemente en la tesis de Almudena Vidorreta Torres, *Estudio y edición de las «Poesías varias» de José Navarro (1654)*, presentada en la Universidad de Zaragoza y dirigida por A. Egido.

poético que permite configurar un producto diverso y más abierto de cara a un mercado más amplio; prueba de este cambio son, por ejemplo, obras como la *Baraja de versos* de Torre y Sevil (1654) o las *Clases poéticas* de López de Gurrea (1663).⁵² Como veremos, aunque el conjunto se presta al calificativo de «variado», esa *varietas* supera el mero ejercicio estilístico barroco y funciona más bien como una estrategia de distinción que permite individualizar la figura de Trillo en el panorama lírico en que se inserta y que contribuye a representar la realidad a la que pertenece desde una multiplicidad de perspectivas, recreando una realidad poliédrica que requiere de nuevos y diversos recursos para su codificación en la página impresa.

La *dispositio* y organización del poemario se corresponden con una conciencia genérica que manifiesta sus tensiones en el título y que, de hecho, tiende hacia la dispersión temática y estilística, para reescribir la tradición precedente con un reajuste de los tres grandes estilos (heroico, lírico, satírico) desde una perspectiva neorristotélica.⁵³ A primera vista, podría parecer que se sigue la organización por materias, algo similar a lo que Quevedo había propuesto en el *Parnaso*; sin embargo, una mirada más pausada muestra que su disposición guarda más semejanzas con la del manuscrito Chacón, que se organiza primero en torno a criterios métricos y posteriormente temáticos y dispone, así, el texto en torno a la *elocutio* y la *inventio*.⁵⁴ Prima en él lo fragmentario y no existe un criterio de ordenación claro ni un decoro estipulado; los membretes numéricos o calificativos, así como los epígrafes explicativos incluidos en ocasiones, se limitan a describir someramente cada poema, sin fijar pautas de lectura explícitas.

⁵² Para información en detalle acerca del contexto editorial y de la importancia de la variedad como criterio organizador, véanse los trabajos de I. García Aguilar (2009) y V. Núñez Rivera (1996). Desde que en 1543 vieran la luz las *Obras* de Boscán y Garcilaso, los modelos genéricos y temáticos se han ido ampliando progresivamente para dar cabida a una mayor variedad, de manera que el canon poético-editorial operativo también ha visto crecer sus propios límites. En este sentido, señala I. García Aguilar (2009:61-76) que el «parnasos» se establece como una actitud de indagación en modelos de disposición editorial inéditos y, simultáneamente, como referente en lo que respecta al valor conceptual e institucional del término, de manera que su presencia es una clara marca de institucionalización del género lírico, erigiéndose funcionalmente como horizonte y como meta.

⁵³ Ya había Trillo teorizado sobre este tema en las *Notas al Panegírico* de 1651, donde leemos lo siguiente como pretexto para situar su propia composición en la categoría heroica: «Y los géneros de poemas en que se divide son ocho según Frederico Nausea en su erudita *Poética*: heroico, lírico, elegíaco, trágico, cómico, satírico, bucólico y epigramático» (fols. 4r-4v).

⁵⁴ Como señala Ruiz Pérez (2009a), el manuscrito Chacón había inaugurado un molde editorial que superaba la agrupación en torno a rasgos petrarquistas y proponía, sin embargo, una agrupación por la marca métrica. El criterio formal, así, prevalecía sobre la dimensión temática, desplazada a un plano secundario. Se abría un nuevo sentido de diversidad que apelaba a lo heterogéneo y que marcaba la autonomía de los poemas, haciendo explícito que la realidad discursiva ocurría paralela a la vital.

Precisamente un rasgo que contribuye a esa dispersión / desorganización es la ruptura de la identidad amante-poeta. Esa ruptura sólo es posible cuando se destruyen completamente los lazos con el yo petrarquista y cuando se apuesta por la desrealización del objeto poético; no hay lugar para la introspección amorosa, no se trata de una mirada narcisista, sino más bien de un juego de máscaras y de voces desde las cuales se va construyendo un sujeto autorial multiforme y proteico, un sujeto que es la suma de muchos y que se está creando un nuevo ecosistema en el espacio impreso desde el que proyectar su imagen y su figura. Todas esas voces, así, serán neutralizadas en un yo integrador de todos los sujetos que aparecen en el texto e integrado en un molde editorial que arrastra en su superficie ecos del modelo del «cancionero» pero que se distancia sustancialmente de él.⁵⁵

El primer soneto, en este sentido, debe ser leído en clave metapoética como una suerte de composición preliminar que adelanta el contenido del poemario y sitúa a autor y lector en una perspectiva pragmática muy concreta en el eje de la comunicación; es decir, viene a reafirmar lo que ya anunciaba la portada y ha de leerse en un sentido programático, como una declaración de intenciones. Dice así (la cursiva es mía):

Estos de amor a mísero lamento dulces <i>folios</i> no tarde reducidos menos del ocio sean proferidos que del prolijo afán del <i>escarmiento</i> .	
Alumbra, pues, a todos mi tormento, que hartos es capaz de afectos no dormidos, pues no mira la playa sin oídos los escollos en cuanto brama el viento.	5
<i>Nafragio</i> mucho la amorosa arena dio en siglos pocos a mi paso incierto, sin que el riesgo sirviese de atalaya;	10
lime, pues, mi escarmiento la cadena, y antes creed en la tormenta el puerto que el mar tranquilo en la amorosa playa.	

⁵⁵ P. Ruiz Pérez (2007:9-20) plantea estas cuestiones en torno a las figuras de Narciso y Proteo como metáforas del cambio que se produce en el ejercicio de la poesía desde Garcilaso a Góngora. En su estudio analiza la evolución de un sujeto unitario, al modo del que Bembo recrea en la edición de Petrarca, hacia una pulsión a lo fragmentario y la diversidad, como denota la propia naturaleza de Proteo que, lejos de mirarse en su propio espejo, tiene la capacidad de metamorfosearse siguiendo una práctica atomizada y delimitada por unos marcos pragmáticos concretos, cambiantes y, por tanto, no siempre estables.

Las palabras marcadas en cursiva apuntan hacia tres claves de singular importancia para entender el poemario: en primer lugar, «folios» remite al ejercicio consciente de la escritura y a su compilación y ordenación en un códice, así como a su propia materialidad, a su paso por la imprenta; en segundo lugar, la contraposición «ocio vs. escarmiento» aleja el ejercicio lírico de una posición ancilar para colocarlo en primer plano como fruto del trabajo y del esfuerzo;⁵⁶ y, en tercer lugar, ese trabajo se concretará en la reescritura de la tradición precedente, comenzando por Góngora («naufragio») pero llevando la práctica más allá de esos límites. Esos «folios», así, dan cuenta de una serie de asuntos amorosos que son presentados como «escarmiento» para «todos» los lectores; se piensa, por tanto, en un receptor múltiple y diverso, una referencia que, además, recoge ecos de títulos precedentes como el *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán.⁵⁷ Y ese «naufragio» al que se ha llegado con «paso incierto» es una expresión muy cargada de significado a estas alturas del siglo XVII como para pasar desapercibida, pues supone una toma de postura con respecto a los principios de creación gongorina. No se trata, ni mucho menos, de imitación de la estética gongorina, sino de apropiación y de asimilación de sus postulados poéticos. Por eso, podemos leer esta primera composición como una referencia al trabajo poético realizado, que parte de la línea gongorina y la reescribe, pero también como una estrategia de posicionamiento en el campo socioliterario; a estas alturas de siglo, Góngora ha sido muy comentado por sus apologistas y detractores y las diversas ediciones que se han sucedido de su obra lo han situado en un lugar muy particular en el canon de las letras hispanas - piénsese, a este respecto, en la intención con que comienza a forjarse el *Parnaso* de Quevedo y el papel de González de Salas hacia 1648. En su propio trabajo poético insiste Trillo de manera metafórica al señalar, en el último terceto, «lime, pues, mi escarmiento la cadena» (v. 10), reiterando el esfuerzo que supone el ejercicio que es su libro de poemas y que surge de la labor

⁵⁶ La labor poética de Trillo, por lo que se vislumbra en lo impreso pero también en los márgenes manuscritos de esos impresos (y en los manuscritos mismos que son reescrituras de textos ya impresos), se puede caracterizar como una *limae labor* horaciana, donde el *modus operandi* se basa en un esfuerzo continuo de superación y de mejora en torno a unos parámetros que establece el propio poeta según sus intereses y que dependen del campo socioliterario desde el que trabaja.

⁵⁷ Esta presencia explícita de un destinatario que no es una ilustre personalidad (un noble), sino un receptor amplio, múltiple y heterogéneo tiene que ver con un intento de construir un público en torno a unos sistemas de preferencia determinados; se trata, en palabras de Bourdieu, de instituir una «libido social» dentro de unos horizontes inclusivos, no excluyentes.

de revisión del autor, de los errores y de las incertidumbres, de las correcciones. Esas son las líneas de actuación que presenta al inicio y en las que vuelve a incidir al final, en el último terceto, a través de los verbos en forma imperativa y cargados de un tono admonitorio.

Este yo que presenta el producto ante el que nos encontramos se desmembra en la reescritura de las tradiciones poéticas precedentes y pone en escena un discurso amoroso polifacético. En ese discurso, no existe un amante único ni petrarquista, no hay necesidad de crear un cancionero ordenado ni cerrado, ni mucho menos autobiográfico, sino que el discurso se construye a través de una diversidad de máscaras que recrean varios casos de amores y desamores desde muy diferentes puntos de vista que van desde el registro más sublime (el heroico) al más humilde (el satírico). Encontramos, así, en la lectura, una serie de Dalisos, Filis y demás amantes, que recogen la tradición del amante desdichado ante la crueldad de la dama, del amor como prisión, y otros lugares comunes; véanse, entre otras composiciones, el soneto X, «fúnebre, últimos afectos de una dama mirando el sepulcro de su amante», o los sonetos XIX-XXI, «líricos» los tres. Junto a ellos, aparece un conjunto bien nutrido de personajes bíblicos y mitológicos; por citar algunos ejemplos: el soneto XV, «heroico, al suceso de Judas y Tamar, su nuera, en alusión a la violencia de los halagos femeniles», o el soneto XVII, «lírico, al suceso de Sansón dormido, en alusión a la suave crueldad de las mujeres». Así, desde un primer momento, se pone de manifiesto la tensión entre el modelo consagrado y ya superado de la historia autobiográfica ligada a un escarmiento y un libro variado poblado de muy diversos amantes, muestra indiscutible de una actitud de objetividad del poeta-escritor que, también, cual autor, modela sus versos en el inseparable proceso de la imprenta.⁵⁸

3.1. Etiquetas funcionales: entre la variedad y el escarmiento.

Toda esta poética de bienvenida al texto del soneto I da paso a cuatro sonetos más cuyo tema principal está, precisamente, vinculado al fracaso. El soneto II («Bañaba el sol,

⁵⁸ S. Fernández Mosquera (2007), a partir del estudio de la disposición textual de los volúmenes de poesía áureos, valora el libro como un producto editorial a través del cual percibimos los textos, aduciendo que a través de la conciencia autorial se fomenta una sintonía entre escritura y marco. En este sentido, lo que diferencia al autor es esa voluntad de consolidación, de autorrepresentación y de influir en el medio. El caso del Fénix a este respecto es paradigmático: escribe para publicar, es decir, escribe porque pretende la proyección pública(da) de su ejercicio.

precipitando el día,») es la referencia más clara al canto polifémico gongorino al tratarse del relato del naufragio de un personaje en tercera persona combinado con el estilo directo en el momento de imprecicar a su amada. Asimismo, los sonetos III, IV y V recrean escenas de fracasos también en tercera persona en las que el sujeto (Daliso para las tres ocasiones) se empequeñece ante un mundo que le parece inabarcable o una amada en exceso cruel. Hasta el soneto X, por otra parte, los sonetos tratarán asuntos de tipo bíblico (el VI, «Al suceso de Jezabel y Nabot», con una variación sobre el tema del escarmiento), de tipo local (VII, «Al Himineo del señor D. Francisco de Vergara, no habiéndolo entendido los más, y censurándole muchos») que conectan tanto con el receptor como con su obra ya impresa, así como asuntos más triviales (VIII, «A un pajarillo que una dama sacó de la jaula y, quitándole los ojos, le echó a volar»). Es a partir del soneto X cuando comienzan a aparecer las etiquetas que sirven para delimitar las características de estos poemas, entre las que encontramos: fúnebre, amoroso, satírico, heroico y lírico. Se amplía, pues, la tríada del título y la distinción no responde a un criterio métrico, sino de contenido y tono; más adelante, en la sección de romances, pero también en las letrillas y décimas, veremos cómo aparecen de nuevo estas etiquetas retomando significados previos y ampliando sus horizontes descriptivos.

Como digo, la primera etiqueta que encontramos, la del soneto X, nos describe la composición como «fúnebre». El tono y el tema de los textos encabezados con este adjetivo es elegíaco, e incluye desde escenas de pérdida (el mismo soneto X, «Últimos afectos de una dama mirando el sepulcro de su amante») hasta lamentaciones por la muerte de personajes relevantes, bien según cuenta la historia o bien la literatura, y muestras de éstos las encontramos en el soneto XXX, «A la muerte de D. Juan Alfonso Henríquez, Almirante de Castilla» y en el soneto XLVI, «Al sepulcro de don Luis de Góngora», respectivamente. Las composiciones así descritas, sin embargo, son las menos, pues sólo aparece la etiqueta en la sección inicial de sonetos y sólo vuelve a retomarse el tema casi al final, con una composición similar al soneto a Góngora, pero ahora dedicada a Garcilaso («Epicedio al sepulcro del floridísimo poeta Garcilaso de la Vega»), donde, además, no se menciona en el título la palabra «fúnebre» y la continuidad sólo se aprecia en el tema.

El soneto XII inaugura la primera composición calificada como «amoroso», etiqueta que sí tendrá un mayor protagonismo tanto en esta sección como en la de romances. Con frecuencia, bajo este calificativo se da cabida a historias de amor no correspondido, a veces de trasfondo mitológico (como el soneto XVI, que además es un reescritura ovidiana), y a amores entre pastores (soneto XX) que suelen traducirse en quejas (soneto XXXI). En los romances se vuelve a reiterar este tono pesimista y trágico (pongamos por ejemplo el número II, «A una dama ausente»), con pastores que lanzan sus cuitas a la naturaleza al verse desolados ante la ausencia o crueldad de la amante. La etiqueta «lírico», por otra parte, la encontramos por primera vez en el soneto XVII («Al suceso de Sansón dormido, en alusión a la suave crueldad de las mujeres»), que abre el espectro de la temática amorosa a otros derroteros. Como vemos en el ejemplo propuesto y, entre otros, en el soneto XVIII («Al suceso de Ruth, en alusión a no desconfiar en acciones que parecen imposibles»), nos encontramos con un asunto de tipo bíblico; con más llamadas de ayuda a la naturaleza y con animales que son destinatarios de la composición, como los sonetos XXI y XXXVIII («A una mariposa, que dando tornos desde una luz a los ojos de una dama cayó en una fuente de agua y se ahogó»), respectivamente; también con traducciones de Boecio (soneto XXII) que aparecen bajo esta denominación y, finalmente, con referencias a eventos acaecidos en la localidad granadina, como es el caso del soneto XXXIX «Al *Libro de los Profetas y Patriarcas* del licenciado Juan Agudo». ⁵⁹ En los romances, donde las imitaciones (esta vez de Anacreonte) tienen un tono celebrativo, se omite calificativo, también probablemente por tratarse de composiciones de arte menor; sin embargo, cuando se usa la etiqueta «lírico», se sigue haciendo referencia a amores no correspondidos entre pastores (véase el romance VIII, pero también una versión más ridícula en el romance IX) que eligen para llorar sus desgracias un escenario local, como demuestra el romance III («A un sentimiento de amor mal correspondido») con sus referencias al «sacro Genil» (v. 10).

En el soneto XIV aparece la mención «satírico» por primera vez, «Respondiendo a una censura que hizo una dama al romance *del botón bien redimida*», que se refiere al romance XXIV, heroico, titulado «Epitalamio sacro a la profesión de una religiosa descalza», incluido en

⁵⁹ Este mismo motivo será revisado en el soneto XXVIII, «Al licenciado Juan Agudo, autor del *Epítome de Profetas y Patriarcas y Sagrada Historia*», esta vez centrado en el sujeto y no en su obra y calificado con la etiqueta «heroico», como después veremos. Remito a la edición para mayor detalle.

el conjunto del poemario.⁶⁰ Lo «satírico», por tanto, se usará en un doble sentido: es una referencia a textos del autor que ya han sido conocidos y evaluados por el receptor; y es además, por eso mismo, una forma de comunicación con el receptor como figura individual, pero también como figura colectiva a través de lo que otros han hecho público -véase el soneto XLV, «Respondiendo a un amigo, sobre la *Tragedia de Holofernes*, escrita en 148 coplas por D. Francisco Varón». En este mismo sentido, en los romances satíricos, aunque se abren a lo erótico en algunos casos (como el X, «A una monja habiendo dado al poeta unos gaznates en un locutorio», o el XIX), priman las referencias al campo socioliterario andaluz, como muestran los romances XI («A un caballero de Córdoba que pidió al poeta escribiese en un certamen de dicha ciudad en que era juez y no premió el asunto»), XII («A un poeta de la ciudad de Lucena, que sin darse a conocer censuró con aspereza el soneto 47 al señor duque de Cardona») y XVII («A unos críticos censuradores de todo»). Los títulos ponen en evidencia diversos aspectos que entran en la etiqueta «satírico»: en primer lugar, la referencia a un evento local, como el certamen de Córdoba mencionado en el primer caso, actualiza la práctica social referida en la página impresa, eliminando el carácter efímero de la misma y otorgándole cierta permanencia al hecho; en segundo lugar, los textos impresos en el poemario circularon previamente, tal y como daba cuenta el soneto XIV, y cuando se incorporan a las *Poesías varias* incluyen, además, un destinatario y el motivo para la ofrenda (como si los textos se construyeran inevitablemente en el receptor); finalmente, las críticas a quienes lo censuran dan pie a esbozar todo un ecosistema literario, que viene de la mano con unas ideas sobre la función del poeta y la naturaleza de la poesía que son, a la postre, una apología del trabajo realizado. Desde lo «satírico», por tanto, se establecen lazos con el contexto y se configura una respuesta para el receptor crítico que es, al mismo tiempo, defensa personal. En esta clave podemos leer también, por ejemplo, las décimas satíricas tituladas «Respondiendo a las décimas de don Luis de Góngora contra Galicia», que son

⁶⁰ Para las relaciones entre estos dos poemas, remito a la edición. En las notas, además, hago referencia a un trabajo de N. Baranda (2013) que nos permite entenderlas en su contexto. Lo interesante de la operación es el constante juego entre lo público y lo publicado: no sólo se incluye un romance a las tomas de velo, todo un evento social que la composición de Trillo proyecta en la escritura, sino también la reacción de una supuesta lectora, incluida en el corpus a través de la defensa del autor.

un ataque visceral al poeta cordobés, en un tono completamente opuesto al del soneto que le dedicaba en la primera sección del poemario.⁶¹

Pero Trillo no sólo empleará ese registro (y esa etiqueta) para criticar a los demás o para excusar sus faltas, sino también para recrear en clave paródica un retrato personal, como muestra la composición en hexasílabos que empieza «Señorazas mías», y para presentar toda una declaración de intenciones, como hace en la sátira VI, que comienza «Ahora que estoy a solas» y donde las referencias a Góngora (desde el inicio) y a Garcilaso, a sus modos poéticos, están a la orden del día. Más allá de la etiqueta empleada junto con determinados moldes genéricos, las composiciones que son sátiras se encaminan en esta misma dirección y son, en su conjunto, piezas indispensables para comprender el poemario. Las letrillas, asimismo, arrastran no sólo el tono popular de refranes y composiciones «trovadas» (es decir, todas aquellas que son reescrituras de textos ya existentes y en circulación, como ocurre con las letrillas I-IV, pero también con la XV y XVI),⁶² pues están plagadas de referencias a Granada -de nuevo, la marca local- y abunda el sello satírico, explícito en la mayoría de los casos.

La última etiqueta que se hace explícita es la de «heroico», que servirá para dar cabida a asuntos bíblicos e históricos (una ampliación de lo que ya se incluía en la denominación «lírico»), como el soneto XL «Al profeta Jeremías, cuando se escondió en el fuego santo en un pozo de adonde le sacaron después de muchos años convertido en agua crasa y, rociando los altares, con ella se encendieron», pero también a asuntos vinculados al contexto local de forma variada, desde el soneto XXVI «A un poema de S. Bruno que escribió el padre don Bruno de Valenzuela, cartujano», el XXVIII «Al licenciado Juan Agudo, autor del *Epítome de Profetas y Patriarcas y Sagrada Historia*», hasta el XLVIII «Celebrando el día en que nació el excelentísimo señor duque de Cardona y Segorbe». Así, lo «heroico», cuando llegamos a los romances, sigue tratando temas bíblicos y religiosos (romance XXII, «Al ruego de Abigail por

⁶¹ Es interesante, además, leer esta composición no sólo con la lectura que planteamos en la edición (la versión suavizada que propone el manuscrito), sino al hilo de las lecturas divergentes que se proponían desde la revisión de algunos versos y que hacían de las décimas una crítica contra Góngora mucho más dura. Como veíamos en el epígrafe «2. Relaciones e historias» de este trabajo, las propuestas manuscritas en los márgenes del impreso gallego ofrecían una crítica virulenta contra el escritor cordobés, con un léxico que supone un ataque al legado árabe de la región y que destrona al autor del parnaso. Remito a la edición para un mayor detalle sobre las lecturas.

⁶² R. Jammes (1956) recoge con detalle las composiciones que han sido imitadas, apuntando fuentes y modos de imitación. Las señalo en la edición del texto.

Nabalcarmelo, su esposo»), por un lado; por otro, abarca composiciones vinculadas a justas y academias (romance XX, «Introduciendo una academia», romance XXV, «A la translación que hizo el Padre Fray Alonso de Castilla de la Orden del Señor S. Agustín de un S. Cristo a una nueva capilla, en justa poética», respectivamente), esta vez con un tono diferente -alejado de lo satírico-, más elevado, y otras directamente relacionadas genéricamente con sus pliegos epitalámicos menores de 1649 y 1650 (romance XXIV, «Epitalamio sacro a la profesión de una religiosa descalza», que ya lo mencionamos anteriormente por ser la base para la respuesta a una crítica en otro romance).

Estas etiquetas y su diseño dispositivo en el conjunto de las *Poesías varias* funcionan como una manera de sistematizar la producción poética del momento tanto en lo que a la trayectoria personal de Trillo se refiere como en lo que respecta a la tradición precedente; es decir, todo ello actúa como molde ordenador de su creación, pero también como forma de pensar, explicar y organizar el mundo que lo rodea.⁶³ Como veremos, al renovar la oposición aristotélica entre la superioridad de la épica y el carácter ancilar de la lírica, Trillo está siguiendo los pasos ya transitados por Herrera.⁶⁴ En ese sentido tenemos que entender el valor que otorga a la imitación, que se revela como un proceso fruto de la autonomía del autor y que va mucho más

⁶³ Sigo en estas líneas una línea de pensamiento que ya había esbozado P. Ruiz Pérez en «El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa» (1992:289-306).

⁶⁴ En este sentido, el modelo de Trillo se concibe como inseparable de la imprenta, que funciona como elemento modelizador donde la autoridad fijada abre camino al reconocimiento del trabajo y a la creación del autor. Las concomitancias con Herrera, además, parten de una muy similar concepción del humanismo a través de la cual la labor cultural de la escritura tiene una proyección civil. Para Herrera, así, la práctica de la exégesis tiene un componente divulgativo importante y, de hecho, su *Anotación* de Garcilaso adquiere una orientación enciclopédica cuando sus notas se convierten en pretexto para disertaciones varias; vemos también cierto interés similar en Trillo a la hora de anotar sus propios trabajos. Ambos, además, dejan constancia práctica y teórica de una defensa de la escritura y de su publicación, en una voluntad de afirmación y una conciencia creativa y crítica donde la elevación (intelectual) se consigue a través del estudio y del arte. Para más información, remito a los trabajos del grupo PASO en torno a Herrera (1997), en torno a los géneros poéticos (2009), y en torno al canon (2010).

allá de la cita; por lo tanto, funciona como un mecanismo de autorrepresentación del propio poeta y se descubre como forma de agencia personal.⁶⁵

Las etiquetas «fúnebre», «lírico», «heroico», «amoroso», «satírico» no son indicadores temáticos o formales en tanto que no se vinculan con un molde estrófico en concreto, sino que sirven como nociones estilísticas que, a su vez, actúan como criterios editoriales. En este sentido, Ruiz Pérez (1992:299) señala que:

esta generalidad [la adecuación metro-género] se relaja en manos de Trillo, que no opera con conjunto de composiciones del mismo metro como si fuera una estrofa-género, sino como ámbito de parcelación en el que se articulan divisiones genéricas más importantes, que toman el rasgo redundante de la similitud métrica como soporte y amplificación del elemento relevante de la diferencia de género. Así, Trillo introduce, ya desde el plano de la cotextualidad que representan los casi siempre infaltables rótulos de poemas, unas explícitas subdivisiones genéricas dentro de cada *corpus* estrófico, por lo que éste se articula de acuerdo con los principios axiológicos que sustenta en su poética.

Sirva la extensa cita para poner de manifiesto la necesidad de revisar el poemario desde una doble perspectiva, atendiendo tanto al paradigma métrico como al temático-estilístico, con el objeto de ver qué relaciones se establecen a nivel paradigmático, pero también a nivel sintagmático.⁶⁶ La idea es pensar el poemario no como una sucesión de textos sometidos a un orden arbitrario o fortuito, sino entender que en el macrotexto subyace un trabajo de selección y disposición que confiere un significado propio al producto en cuestión.

⁶⁵ Estos mecanismos de autorrepresentación han sido estudiados por Greenblatt, Helgerson (1987) y Lipking para el caso de los poetas de lengua inglesa, estableciendo el concepto de *career criticism* para referirse a los mecanismos utilizados por los autores con el objetivo de obtener un beneficio económico o social a través de su propia actividad literaria. Cheney y de Armas son editores de un volumen donde la teoría se aplica al ámbito europeo en general, ampliando el arco cronológico desde la Antigüedad hasta el Renacimiento y centrándose en cómo se forja la conciencia autorial de acuerdo (o en disputa con) unos modelos previos. Para el caso de autores en lengua española, y siguiendo estos presupuestos, destacan los trabajos de Gutiérrez, Jiménez Belmonte, Ruiz Pérez (2009) y Sánchez Jiménez, que parten de la existencia de una voluntad autorial como motor en el desarrollo de unas estrategias de autorrepresentación presentes en los diversos niveles de actuación de los autores textual y social. Estas ideas, conjugadas con el concepto de campo socioliterario expuesto aquí (con Bourdieu como referente, como un campo de lucha, de fuerzas), nos permiten entender una serie de recursos y actuaciones de Trillo en términos de movimiento de campo, como mecanismos para emplazarse en una posición privilegiada y para rentabilizar desde ahí el capital cultural y simbólico que generan sus textos.

⁶⁶ Esta línea planteaba B. Molina Huete en su estudio en torno a las *Flores* de Pedro Espinosa (2003), en el que busca un sentido para la antología valorando las relaciones entre los textos en términos de oposición y solidaridad con respecto al macrotexto. Rastrea, así, los criterios de selección y disposición en búsqueda de asociaciones evidentes entre los textos que permiten pensar en la organización de la antología más allá de un orden fortuito.

Cada uno de los bloques métricos responde a unas características concretas, que resumo a continuación. Los sonetos no siguen la dinámica del cancionero a la manera petrarquista, aunque sí recuperan la esencia de *fragmenta*, presentándose como un molde heterogéneo donde se da cabida a temas variados con tono dispar que recogen historias y naufragios amorosos, así como eventos locales y reflexiones de carácter moral. Los romances, por otro lado, abarcan también diversos tonos y temas, y su estructura métrica suele agrupar cuartetas de rima asonante de versos octosílabos; hay combinaciones de hexasílabos, heptasílabos y otras con endecasílabos, pero en estos casos no aparece el término «romance» en el epígrafe introductorio.⁶⁷ Las sátiras, por último, aunque sí muestran una mayor coherencia tanto en sus aspectos temáticos como pragmáticos y estilísticos, no ofrecen una cohesión estrófica, albergando en la serie letrillas, coplas o décimas.

En la siguiente tabla se muestra qué formas suelen aparecer con las diversas etiquetas, con el objetivo de ver a qué puede responder la preferencia por un molde u otro. Como se podrá observar, sonetos y romances son los únicos que pueden aparecer acompañados de cualquier etiqueta, sin establecer distinciones de ningún tipo. La reiterada alternancia entre endecasílabos y octosílabos en registros de tipo diferente es un síntoma de rentabilidad; es decir, su estructura, que recupera respectivamente el legado italianista y el castellano, resulta más fácilmente maleable para un contenido más variado. Sin embargo, será la etiqueta «satírico» la que se relacionará con un mayor número de formas, albergando desde sonetos hasta letrillas y coplas (pasando por combinaciones ya no calificadas como romance), aunando de nuevo las tradiciones de arte mayor y menor y centrándose en la ditirámica y no en la épica. Se establece, por tanto, una relación inversamente proporcional entre la rentabilidad de las etiquetas y su capacidad para albergar un número más variado de formas métricas.

⁶⁷ A. Alatorre, en su trabajo sobre el romance, se ocupa brevemente del caso de Trillo (39-48). En él habla de la «barroquización» del romance para referirse a los fenómenos de innovación y experimentación a que fue sometido durante la segunda mitad del siglo XVII y que dio lugar nuevos tipos de versos y estrofas combinados y combinables bajo la denominación «romance». Para el caso de Trillo, interesa destacar la continuación del cultivo del romance en metro de seguidilla ya iniciado por Lope, proponiendo esquemas de regularidad hexasilábica, así como el hecho de que las etiquetas de tipo «amoroso» o «heroico», aplicado a los romances, no son designaciones métricas, sino que más bien se usan para designar el tono de la composición. Apunta, además, que, para que una composición sea considerada un romance, ha de estar compuesta de versos octosílabos; en caso contrario, la composición en cuestión no es calificada como tal.

<i>POESÍAS VARIAS</i>	
<i>HEROICAS, SATÍRICAS, AMOROSAS</i>	
fúnebre	soneto, romance
lírico	soneto, romance
heroico	soneto, romance (y una fábula)
amoroso	soneto, romance, décima
satírico	soneto, romance, décima, letrilla, romancillo, coplas

El corpus poético en su conjunto, así, pone de manifiesto los límites de la poética clasicista y se presenta como un ensayo sintomático de un proceso de revisión de sus principios más básicos. En este sentido, si el título del poemario distinguía los tres grandes estilos -heroico, lírico y satírico- según las preceptivas neoaristotélicas (con la de F. Nausea como referencia, según apunta en sus *Notas* -ya señalada), en la práctica poética vemos cómo esa jerarquía se traduce en variedad estrófica y multiplicidad de realizaciones efectivas cuyo principio organizador no está en esas categorías fijadas como inalterables sino en la neutralización de la oposición épica-lírica a través del concepto de lo «heroico» y en la actualización y reescritura de las tradiciones precedentes en un intento de ocupar posiciones de poder en el campo socioliterario con un objeto que convierta su potencial artístico en capital social, cultural y simbólico -como veremos más adelante.

Ahora bien, estas conexiones y modos de organización no funcionan de manera aislada en el poemario, sino que las diversas modulaciones que proponen sirven como catalizadores de la materia en torno a la cual se enhebran los discursos a los que el macrotexto da cabida en cada una de sus realizaciones. Como ya expliqué, el soneto I puede ser leído en clave metapoética en un doble sentido: bien como manifestación del desengaño sufrido tras una experiencia que, como muestran los sonetos siguientes (IV-V), proviene de un naufragio y de un fracaso, bien como metáfora del trabajo y del esfuerzo que subyace a toda vivencia, ya sea personal o literaria (vital,

en cualquier caso). Esa materia de fondo a la que me refiero es el escarmiento,⁶⁸ que Covarrubias en su *Tesoro* define como «la advertencia y recato de no errar por no incurrir en la pena, ejecutada en otro, y algunas veces ejecutada en la misma persona, con cuya memoria nos apartamos de pecar [...]»; este tono de advertencia va a impregnar tanto las historias amorosas a que el libro da cabida como también el discurso que se establece en torno al trabajo de la escritura. Así, el soneto VII, «Al Himineo del señor D. Francisco de Vergara, no habiéndolo entendido los más, y censurándolo muchos», enlaza con su propia labor creativa y con la recepción de la misma, advirtiendo de las críticas a las que se ha de enfrentar el creador. En este sentido pueden entenderse también otros de los sonetos iniciales, que dan cauce a historias de tipo bíblico, o asuntos triviales; el soneto VI, por ejemplo, «Al suceso de Jezabel y Nabod», reescribe esta historia como forma de ilustrar una metáfora del escarmiento, pero también la redacción del soneto VIII, «A un pajarillo que una dama sacó de la jaula y, quitándole los ojos, le echó a volar» sirve al mismo propósito.

Esta dinámica que presentan estos sonetos iniciales, aún sin etiqueta en los epígrafes, continúa presente en el momento que empiezan a aparecer las etiquetas. Esto es especialmente significativo en el caso de las composiciones calificadas como «satírico» o «heroico». Con esta clave podemos leer, entre otros, el soneto XLV, «Respondiendo a un amigo, sobre la *Tragedia de Holofernes*, escrita en 148 coplas por D. Francisco Varón», que hace una lectura de la obra en cuestión como castigo por sus escasas cualidades; si antes, en el soneto VII, advertía al creador de las inclemencias del público, ahora Trillo, como receptor y como crítico, se sitúa en la posición de emitir juicios de valor sobre el trabajo de otros. La etiqueta «heroico», por su parte, no sólo recupera la temática bíblica en el soneto XV «Al suceso de Judas y Tamar, en alusión a la violencia de los halagos femeniles» o el XLVII, «Al sacrificio de Abrahán», sino que vuelve a

⁶⁸ Este «escarmiento» está en estrecho contacto con lo que la crítica ha teorizado en torno al «desengaño» (entre otros muchos, Maravall), y tiene que ver con ese sentimiento de desencanto y desilusión ante un mundo que no sólo resulta inasible, sino que también es sinónimo de caos y desorden, y con las respuestas que provoca en el plano de la literatura y la cultura, en imágenes y recreaciones que van desde la locura, pasando por la melancolía, hasta el tópico del mundo al revés, por citar algunos. Particularmente interesantes a este respecto son los trabajos de F. Rodríguez de la Flor (1999, 2002, 2007), que expone el desengaño como un modo particular de lo trágico, un asistir impotente a la disolución de las formaciones del pasado y un bloqueo neurótico y suicida de las actitudes de futuro (2007:98). En Trillo veremos una reformulación de estas ideas tanto al nivel del microtexto como del macrotexto, en un intento de recrear una postura ante el mundo despojada del peso moral de los discursos precedentes y situada en unas nuevas coordenadas próximas al registro de la sátira.

aparecer bajo su denominación la temática del escarmiento ligada al trabajo de otros y a su propio comentario, así como al desengaño. Un ejemplo de lo primero sería el soneto XXVI, «A un poema de S. Bruno que escribió el padre don Bruno de Valenzuela, cartujano», en el que se alaba la labor poética del padre don Bruno y se propone como ejemplo a imitar, tornando el sentido del texto como una experiencia positiva (el mismo procedimiento sigue en el soneto XXVIII, «Al licenciado Juan Agudo, autor del *Epítome de Profetas y Patriarcas y Sagrada Historia*»). El soneto XXXIII, sin embargo, vuelve a plantear el tema del desengaño («A un desengaño de fortuna») de nuevo como una advertencia ante una mala vivencia, como una recomendación para no volver a caer en el mismo error; este sentido, de hecho, es el que se retomará en la «Fábula de Hero y Leandro» (heroica, según leemos en los impresos), que abre la serie de romances con un canto a la tragedia de los amantes y con una ejemplificación del castigo a la osadía.

Los romances continuarán esta línea ya iniciada por los sonetos, explotando el discurso amoroso a través del uso de la máscara pastoril. Este recurso insiste en la línea de desplazamiento del cancionero petrarquista y, además, plantea la temática del escarmiento desde el desamor y la actitud esforzada de los amantes, desde un espacio de tintes locales. El romance III (lírico), «A un sentimiento de amor mal correspondido», es un buen ejemplo de esto, donde el pastor Daliso habla desde el Genil (Granada) para quejarse de amores, o también el romance VI (amoroso), «Quejas de un amante mal correspondido». El ámbito local y regional, vinculado a la labor poética de Trillo, también vuelve a aparecer desde una doble perspectiva: ya como respuesta a las críticas recibidas, ya como teatralizaciones de academias, ya como *locus amoenus* idóneo para las quejas (como acabo de ejemplificar con el romance III). El romance XVII (satírico), por ejemplo, se refiere «A unos críticos censuradores de todo», y el XII (también satírico) se dirige «A un poeta de la ciudad de Lucena, que sin darse a conocer censuró con aspereza el soneto 47 al señor duque de Cardona».

Esas intenciones que perfilaba el primer soneto y que van recogiendo el resto de composiciones vuelven a hacerse evidentes en los últimos cuatro sonetos que cierran el poemario. Si los tres iniciales esbozan varias experiencias amorosas desde la perspectiva del desengaño, el último, como explicaré más adelante, enlaza con la lectura metapoética que se

planteaba para el soneto inicial e insiste en la importancia del esfuerzo de cara a la labor poética pero, sobre todo, en la presencia de nuevos recursos que ponen en jaque a la vieja guardia de la poesía. De hecho, estos sonetos finales establecen un diálogo particularmente interesante con los últimos sonetos que cerraban la serie inicial antes de entrar en los romances, poniendo en comunicación ambas secciones del libro y otorgando cierto sentido de circularidad al conjunto y de continuidad entre los sonetos. Así, si el soneto XLVI, fúnebre, «Al sepulcro de don Luis de Góngora» es un reconocimiento al maestro *peregrino* (y, por tanto, una mención velada a sus propias aportaciones como imitador no sólo de una estética, sino sobre todo de una forma de concebir la lírica), el XLVIII, heroico, «Celebrando el día en que nació el excelentísimo señor duque de Cardona y Segorbe», nos sitúa en las coordenadas locales de producción y recepción de Trillo, actualizando en su espacio impreso el evento del natalicio; estos dos sonetos recogen dos de las ideas principales de Trillo, vinculadas a una apuesta por una imitación estratégica, más que meramente estilística, y a un desplazamiento de lo heroico hacia la categoría del panegírico. Los dos últimos sonetos que cierran el primer bloque, ambos líricos, «A un Cupido de nieve, aludiendo a la firmeza de un afecto» y «A un retrato de una dama hecho de cera, aludiendo a la inconstancia de las mujeres», presentan los mismos motivos que se recogerán en los sonetos finales, en los que se retrata la ingratitud de las mujeres, el amor desgraciado y los peligros de la libertad de las mujeres.

De un tratamiento del escarmiento, vinculado al esfuerzo y a la superación en el trabajo propio, se pasa a un tratamiento de corte moral, más vinculado con la idea de desengaño y de fracaso; ambas formas de proceder enhebran en el poemario de las *Poesías varias* tanto el discurso amoroso como el discurso del trabajo, partiendo ambos de una teatralización (en el sentido de una puesta en escena) del naufragio en sentido literal -el sujeto lírico perdido ante el mundo- y metafórico -el fracaso en la labor poética y el no reconocimiento del público-. Todo ello contribuye a sustentar el corpus poético en una estructura discursiva que se vertebra a través del reajuste genérico y estilístico que, en términos estratégicos, Trillo lleva a cabo, y cuya planificación editorial es una muestra más de su plena conciencia y voluntad autorial. El escarmiento, precisamente, también es una forma de anunciar y enunciar (es decir, formalizar una proposición) esas actitudes y, sobre todo, de poner de manifiesto la utilidad de la lírica, a

todas luces fuera de su posición ancilar de antaño y entregada a la noble tarea de forjar un campo de poder.

3.2. Revisión y reinención de lo heroico.

La actualización del campo socioliterario que se desprende de la utilización de la categoría «heroico» en las composiciones últimas de la serie de sonetos que mencionábamos anteriormente es ampliada en dos direcciones diferentes: por un lado, la «Fábula de Leandro, heroica» (según los impresos de 1652) que inaugura la sección de los romances pese a no ser denominada como tal,⁶⁹ narra la historia de un naufragio que nos remite no sólo a Góngora (de nuevo), no sólo al transitado mito de Hero y Leandro, sino también al soneto I que abre el poemario y que, según leímos, puede ser interpretado como una poética preámbulo del propio libro; por otro, la «Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro» es una composición que puede ser relacionada con la «Canción al sueño» de Herrera, donde se hace gala de un método de trabajo con respecto a la poesía vinculado al esfuerzo y alarde de erudición.⁷⁰

Si argüimos que la variedad formal no es un mero ejercicio estilístico, sino más bien un criterio organizador del macrotexto, la «Fábula de Leandro, heroica» es paradigmática en este sentido porque propone una reescritura de la tradición de la fábula mitológica que conlleva su consideración como pieza indispensable y como poema-bisagra en el conjunto de las *Poesías varias* y de la producción poética de Trillo.

La composición, que abre la sección en octosílabo, enlaza con la fábula mitológica (es, además, la única titulada así)⁷¹ y, entroncando con la *écfrasis* clásica, hace una lectura sesgada

⁶⁹ La siguiente composición aparece como romance II, de lo que se infiere que la anterior es también un romance, sobre todo en lo que a la forma se refiere (versos octosílabos). La presencia del término «fábula» incide en el aspecto mitológico de la misma, que recrea el trágico mito de Hero y Leandro.

⁷⁰ La composición de Trillo ha sido estudiada por G. Sabat de Rivers en relación con el *Primero sueño* de Sor Juana, apuntando también a los modelos de Herrera y Quevedo y al legado clásico que Trillo recrea.

⁷¹ Es significativo que en la redacción del manuscrito fechado en 1657 el título cambia a «Fábula de Leandro y Hero», suprimiendo la etiqueta «heroico». Si el título original centraba la atención en Leandro por ser el objeto llorado en la elegía, el título propuesto más adelante hace explícita la referencia a la tragedia de la pareja protagonista del mito con la mención de los dos amantes. En este sentido, lo «heroico» no sólo se desplaza del título en una composición que sigue teniendo el mismo tono, sino que abre las posibilidades de inclusión, más allá de la elegía, al hecho trágico en sí.

del mito de Hero y Leandro centrándose en el episodio que narra el último viaje de él y el sentimiento elegíaco de ella. Con respecto a la tradición que le precede, y entre la que encontramos a Boscán con la *amplificatio* del libro III de Museo en endecasílabos blancos, a Garcilaso con el soneto «Pasaba el mar Leandro el animoso», a Góngora con la parodia en octosílabos de «Arrojóse el mancebito», y a Bocángel con su «fábula» de tono «heroico» en octavas reales, Trillo amplifica la materia lírica y abandona el carácter narrativo y el tono de divagación lírica para concentrarse en un episodio en concreto. El tono que escoge para la descripción del trágico acontecimiento es «heroico», como indica en el subtítulo de la composición, adjetivo que rebasa la cuestión estética y actúa como una suerte de elemento neutralizador del par épica/lírica. Su concepto de lo «heroico» se resuelve como una cuestión estética que ha de ser entendida en un nuevo contexto donde la épica prácticamente no se cultiva (escasas son las ediciones impresas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, quizás reflejo del cambio en los gustos del lector) y el modelo, que parece agotado, se ha visto renovado con el auge de la silva, la proliferación de la materia mitológica y la importancia adquirida por el mismo ejercicio de *écfrasis*.⁷²

⁷² De hecho, el que se presenta como el gran poema épico en la producción de Trillo, la *Neapolisea* (1651), se ha de leer, como él mismo plantea, como un poema panegírico. Siguiendo lo que ya había expuesto en las *Notas al Panegírico del señor Marqués del Montalbán* (1651), en el prólogo leemos lo siguiente: «En mis *Notas al Panegírico del Marqués de Montalbán* dije lo esencial de la poética, lo debido a esta parte del estilo, su definición y preceptos, donde a este propósito nos remitimos; bien que en el estilo no sólo debe ser como allí preceptué - grandilocuente, significativo, propio y decoroso, sino que en nada ha de ser humilde, que lascivo y asqueroso no es menester decirlo, [...]» (fol. 7v). La continuidad existente entre estos dos trabajos queda puesta de manifiesto por la continuidad referencialidad que existe entre ambos textos; así, en las *Notas*, leemos: «Mas conviene advierta V.M. que mi *Panegírico* había de ser precisamente diferente de todos cuantos se han escrito hasta hoy que, aunque son muchos, los he visto por preceptuarme en un *Panegírico heroico*, o poema laudatorio, que tengo escrito al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba. Y la causa de ser diferente de todos es porque todos los que hay, así en prosa como en verso, son alabando acciones hechas, y conocidas de todos, y de sujeto que su nombre ignora nadie; mas este *Panegírico* es alabando y ponderando acciones que están por hacer, de un sujeto que apenas ha nacido, en quien sólo hay que desearlo, que aplaudirle no» (fol. 5v). Estas palabras, además, enlazan con su propia noción de la poesía, expresada en los siguientes términos unos párrafos antes: «Además que bien puede uno ser componedor de versos y no ser poeta, porque la poesía consiste verdaderamente en la ficción de la fábula y en la imitación de lo que pudo ser; de suerte que el verso no hace más que dar consonancia a las voces, y éstas número al oído, y la diferencia que va del oído al entendimiento, ésta hay del verso a la imitación que en él se comprehende» (fols. 3r-3v). No son estos los únicos lugares que dedica al tema, pero sí quizás los más significativos. En sus palabras, vemos cómo en la agencia que Trillo se otorga como poeta, como creador, reside su capacidad para enfrentar la tradición genérica con una propuesta nueva y diferente que contribuya a otra forma de entender la épica en la que los grandes relatos se han visto desplazados en favor de la capacidad performativa de invención del poeta (no se trata de cantar el pasado, sino de dibujar el porvenir). En este sentido, el poeta, como autor, va diseñando un nuevo campo de fuerzas desde el que reorganizar las piezas del ecosistema que constituye su particular parnaso.

Con esta estrategia, Trillo propone una reinención del concepto de «lo heroico». El poema en cuestión, así, funciona en la lectura del poemario como una especie de composición-bisagra tanto en términos dispositivos como en términos elocutivos. En primer lugar, con respecto a su posición en el conjunto del poemario, el poema alivia la ruptura métrica que se produce con el cambio del molde estrófico del soneto y los endecasílabos a la forma abierta del octosílabo, metro castellano por excelencia y, además, vincula la serie con la corriente popularista de finales del siglo XVI. En segundo lugar, en lo que se refiere a la *elocutio*, el calificativo enlaza con otras composiciones previas y también posteriores del conjunto donde se sigue usando «heroico»; por ejemplo, ya había aparecido en el soneto XLVIII, «celebrando el día en que nació el Excelentísimo Señor Duque de Cardona y Segorbe» (ya mencionado, y representativo de un homenaje a la oligarquía andaluza), y también se emplearía en el romance XXV, «a la traslación que hizo el padre fray Alonso de Castilla de la Orden del señor San Agustín de un Christo a una nueva capilla, en justa poética» (también citado, vinculado esta vez tanto con un evento literario local como con el hecho que da pie a tal celebración). Su sentido, pues, se ve ampliado desde el matiz panegírico con cierto carácter de circunstancialidad de algunas composiciones al sentido ditirámico que adquiere en otras, como es el caso de la «Fábula» citada o de la «Pintura de la noche», donde prima el ejercicio de descripción -ya sea desde una perspectiva mitológica o científica.

No obstante, esa posibilidad de la lectura bisagra no sólo se ciñe al volumen lírico, sino que es extrapolable a su producción poética y, de hecho, permite establecer una conexión entre las *Poesías varias* de 1652 y los pliegos poéticos impresos entre 1649-1651 (sobre todo, con las *Notas al Panegírico*, donde escribe por extenso sobre la naturaleza, utilidad y características del concepto),⁷³ pero también con la *Neapolisea*, que viene a ser la sublimación práctica de esa categoría estética en su gran poema épico -que, además, reescribirá (y quedó manuscrito) años después de haber sido publicado. La conexión, en este sentido, revela que «lo heroico» no sólo funciona como categoría estética, sino que sirve de elemento vertebrador en el volumen lírico y

⁷³ Una vez explicado en estas *Notas* que la poesía es la ficción de la fábula o, en otras palabras, la imitación de lo que pudo ser, Trillo se detiene en la peculiaridad de realizar un poema panegírico «heroico», un poema que celebra no ya lo ocurrido, sino las acciones que aún están por cumplirse. No le interesa, como mencionaba en la nota anterior, la categoría «historia», sino su fabulación, lo que cada cual, desde su posición libre creadora, es capaz de producir.

otorga cierto carácter orgánico y cierta coherencia al conjunto tan variado que constituye la producción poética de Trillo y Figueroa.

En este sentido, lo «heroico» se revela como una estrategia de posicionamiento, como una forma de vincular una actitud concreta ante la literatura y la puesta en práctica de esa actitud. Lo «heroico», además, pone a dialogar esa poesía en circunstancias que, primero, tiene protagonismo en un evento público y, más adelante, se incluye en las *Poesías varias*. Esos casos de poesía pública que acaba convirtiéndose también en publicada los vemos, por ejemplo, en las composiciones que han sido previamente presentadas en certámenes y justas poéticas y que ahora escapan de lo efímero del concurso para insertarse de forma escrita en el conjunto del poemario. Aunque me referí antes al romance XXV, me detengo ahora en el contenido del poema; un asunto meramente circunstancial como es la traslación de un santo sirve como excusa para situar al lector en Granada y, asimismo, para posicionarse el propio autor en la localidad y hacer visible su imagen como quien escribe sobre los acontecimientos que tienen lugar en ella o, si se quiere, como «cronista» que participa en la escritura de su historia desde el género de la poesía. Incluir este tipo de composiciones en el poemario es también una toma de posición en el campo que, de hecho, da cuenta de la recepción de la obra de Trillo. Ese juego de referencialidades, ese ejercicio intertextual propio y ese afán de reciprocidad con respecto al contexto del que parte se erige como una marca de contemporaneidad que sitúa al lector de la época en un eje pragmático muy concreto en el acto de lectura del libro tanto en lo que se refiere al autor mismo como a la manera en que el susodicho es recibido y leído en el momento. Las *Poesías varias*, así, adquieren sentido y forma en la localidad granadina, por ser donde encuentran un punto de contacto con los lectores explícitos de los epígrafes de algunos poemas, pero también implícitos, y un punto de proyección de cara a un público más amplio y diluido. A este respecto, resulta muy ilustrativo traer a colación el caso del ejemplar impreso de las *Poesías* que se conserva en la Biblioteca de Cataluña y que contiene abundantes anotaciones manuscritas que parecen pertenecer a un lector de la época, identificado en el volumen como Pedro Soriano

Carranza y fechadas en 1670.⁷⁴ En ellas no sólo se incluyen consejos para mejorar el estilo (por ejemplo, se propone el cambio de la palabra «besos», considerada vulgar, por «ósculos», más culta), sino que también se hace referencia a la participación de Trillo en justas poéticas y la percepción que el público tuvo de su actuación: «Y si esta saña es por no haber llevado premio en el certamen, pudo guardar alguna -alguna- para el juez del que se celebró en Jaén [...]» (fol. 35r); la declaración va justo en el folio donde se incluye el romance satírico XI, dedicado «a un caballero de Córdoba que pidió al poeta escribiese en un certamen de dicha ciudad en que era juez, y no premió el asunto». Tal juicio es muestra de la respuesta que obtuvo la actitud autorial, conocida de muchos y con plena correspondencia con la realidad. Desde la periferia granadina, Trillo apunta hacia un parnaso nacional, y para ello crea una serie de redes de sociabilidad literaria donde no pierde de vista el presente que lo rodea, ni tampoco la tradición precedente que es la base de su formación y estrategia literaria.

⁷⁴ El nombre de Pedro Soriano Carranza aparece en varios textos de índole diversa, en los que suele figurar como compilador. Según reza la portada de un códice que recoge autos de Calderón y otras piezas, fue Soriano Carranza, presbítero de la ciudad de Córdoba, quien reunió las obras; el contenido y la catalogación bibliográfica del códice han sido precisados por M^a Luisa Lobato en «Un códice de teatro desconocido del siglo XVII. Edición de la mojiganga *La pandera* de Calderón», en *Criticón*, 37 (1987), pp. 169-201. Además, en el *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum* (vol. 1), preparado por Pascual de Gayangos (Londres, Order of the Trustees, 1875), se recoge un manuscrito en la colección Addington (18786, tamaño cuatro, 367 folios) bajo el título de *Obras de Soriano Carranza y otros*, fechado en 1689, y que contiene traducciones del latín y textos originales en verso y prosa, presentados como «Barias (sic) distintas y diuersas obras, propias y ajenas, en Latino verso y en castellano; *Nec non* algunas en prosa. Las que van con esta rubrica [...] son de el que tomó este trabaxo. Empezolo el año 1689, y acabará quando Dios quisiere. Pedro Soriano Carranza.» Las páginas 114-122 desvelan el contenido del testimonio; hacia el final (folio 367 en adelante) se recoge memoranda de Pedro Soriano Carranza, que figura como padre del compilador, donde da cuenta de su matrimonio, del nacimiento de sus hijos, de un auto de fe ocurrido en Córdoba el domingo 2 de mayo de 1655 y, finalmente, algunas notas más relacionadas con el ámbito privado del padre (sirvientes y familia) en Córdoba entre los años 1653-1657.

De esto se puede deducir que padre e hijo parece que estuvieron involucrados con el campo socioliterario de la segunda mitad del siglo XVII, tanto a través de sus relaciones con Calderón como a través de estos textos aquí reseñados en los que actúan como compiladores. Parece que sería el padre el autor de las notas, y parece que vivió en una franja temporal muy próxima a los años de mayor producción de Trillo, dato que deducimos, sobre todo, por las menciones a las justas y certámenes poéticos en los que participó. Su hijo sería demasiado joven para realizar esta labor, pues, como se lee en las notas del manuscrito 18786, «he was born on Friday, 7th of June, 1652, and ordained a priest in 1676» (p. 122).

Esta información ha sido consultada a través de la copia digitalizada del catálogo disponible en GoogleBooks (https://books.google.com/books?id=vGZWAAAYAAJ&pg=PA122&lpg=PA122&dq=pedro+soriano+carranza&source=bl&ots=nVblBx8p9W&sig=bAYszqibivmi_SebAQWDXEbKQEW&hl=es&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI0ejlgvbdyAIVwaMeCh21ZA53#v=onepage&q&f=false).

3.3. Estrategias de campo.

En torno a la reinención de tradiciones, y siguiendo el tono metapoético del primer soneto, cabe leer también la sátira VI, una composición que pone en evidencia una serie de principios poéticos que son una clara continuación con respecto a lo ya anunciado en el primer soneto en términos elocutivos y en términos de posiciones de campo. «Ahora que estoy a solas» está compuesto en versos octosílabos y las estrofas agrupan ocho versos que terminan con un estribillo, «que todo lo nuevo aplace» donde, como recoge Covarrubias, «aplazar» significa «dar contento y gusto»; la conexión con la línea popularista que inauguraran Lope, Góngora y Quevedo a finales del siglo XVI resulta, pues, evidente. Como demuestra su inicio, el poema remite, imita y reescribe, desde un registro satírico, el romance igualmente satírico de Góngora «Ahora que estoy despacio, / cantar quiero en mi bandurria», y se recrea en la desrealización del objeto poético. Comienza así:

Ahora que estoy a solas
templar quiero mis pesares,
pues que ya todos mis bienes
me los ha robado el aire;
engañaré mis desdichas
con algunas novedades,
cantando vidas ajenas,
que todo lo nuevo aplace.

Tal y como anuncia esta primera estrofa, cada una de las restantes cantará «vidas ajenas» y se detendrá en las historias de distintos tipos de la sociedad de la época, damas, monjas, frailes, etc.; insiste, así, en que lo que se ha de contar (o *cantar*) no sigue el cauce de la introspección amorosa, sino que dibuja todas esas historias ajenas que constituyen la realidad a la que pertenece porque son la novedad que gusta al público lector -receptor último del texto. La última estrofa cierra así la composición:

Mas, ¿adónde vamos, musa,
queréis que acaso nos rasque
algún marqués la mollera
muy presumido de grave?
Volvámonos a las veras,
dejemos los disparates
para equívocos poetas,
que todo lo nuevo aplace.

La pregunta del verso inicial llevará al lector avezado a Garcilaso (ya modelo y clásico consumado en las varias reediciones de su poesía), a su «Elegía II, a Boscán», cuando declaraba aquello de «¿Mas adónde me llevó la pluma mía, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía?» (vv. 22-24); el paro en la escritura y la inclusión de la pregunta un tanto retórica suponía una llamada de atención ante el cambio de estilo en la escritura, sintomático de una conciencia de ruptura del decoro genérico al incluir en una elegía con tintes epistolares una concesión al registro satírico. El hecho significativo aquí no es sólo la conciencia de las repercusiones de estilo, sino más bien las sutiles referencias a Garcilaso, canonizado como «príncipe de la poesía castellana», y de nuevo a Góngora. Al igual que sucedía en aquella composición inicial que calificábamos de preliminar, las menciones y las *imitaciones* de estos autores no se hacen tanto en términos estilísticos como en términos estratégicos. Recuperar la voz de Garcilaso supone haber leído, si no las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* de 1543, cualquiera de las ediciones que prepararon el Brocense, Herrera o Tamayo de Vargas; es decir, supone estar al corriente de la actitud creada y mantenida ante Garcilaso en el campo literario. Asimismo, traer a colación a Góngora no se puede leer simplemente en términos imitativos, sino, de nuevo, en términos de posiciones de campo. Góngora fue un revolucionario de la lírica desde el momento que rompió con el decoro tanto desde una perspectiva genérica como estilística, pero Góngora no llegó a ver impresa su poesía; Trillo reclama su posición en el camino inaugurado por Góngora y, además, lo hace desde un producto impreso, no ya manuscrito, con las posibilidades de di-vulgación que ello conlleva.

Los nombres de Góngora y Garcilaso vuelven a repetirse, esta vez de forma explícita, en el soneto XLVI, «fúnebre, al sepulcro de don Luis de Góngora» y en el «Epicedio al sepulcro del floridísimo poeta Garcilaso de la Vega» (ambos ya mencionados), respectivamente. Sin embargo, además de en estas composiciones, ocupan un lugar importante en el romance XVII (también referido), calificado como «satírico» y titulado en epígrafe «a unos críticos censuradores de todo». El sujeto enunciador propone, en este caso, un canon de autores nacional y bastante contemporáneo que deberían tener presente como marco de referencia y como modelos dignos de imitación aquellos a los que se dirige en el primer verso, los «Señores Antipoetas». Entre ese parnaso, circunscrito y reapropiado desde la ciudad atravesada por el Darro (v. 16), destacan los

nombres de Juan de Mena, Camoens, Manrique, Garcilaso, Herrera, Jáuregui, Góngora, Ercilla, Cervantes, etc., todos ellos vinculados a la actividad literaria desde el género lírico, narrativo y dramático. Es evidente que se trata de un parnaso prácticamente nacional (pensando en las Españas de aquel momento) donde no hay hueco para ningún nombre italiano o clásico; la nómina se abre con Mena, poeta por excelencia de la corte de Juan II y ya entronizado como clásico en las sucesivas ediciones que fueron apareciendo de su obra, y se cierra con Ercilla, poeta épico cantor de *La Araucana*. El conjunto cubre un espacio importante de las letras hispanas que abre un amplio abanico de posibilidades en un doble plano elocutivo y autorial; esto es, cada autor es cultivador de un diferente tipo de poesía, pero también cada uno es representante de una actitud autorial diferente. La posición en la que se coloca el yo enunciativo en este caso es la de un agente estructurador de campo que se apropia del capital simbólico precedente y lo usa para erigir a su alrededor todo un modelo editorial. El listado, además, se complementa en su cierre con una serie de ideas literarias sobre la naturaleza de la poesía que orienta la mirada en los autores recopilados hacia una dirección concreta -no se trata sólo de a quién leer, sino de cómo leer. Esas ideas insisten en la necesidad del principio de imitación, que define en los siguientes términos:

sin mirar que la poesía
es imitación, mostrando
por medio de sus agentes
relación, concepto y caso,
que la fábula es su esencia,
no el estilo encadenado
de los versos, no la historia
según pasó, no los años.

Según lo citado, el proceso de imitación no se resuelve en un mero acto de copia o ni siquiera de emulación, sino que se gestiona en torno a dos principios básicos: la presencia de la *inventio* o la «fábula» es indispensable, y esa libertad creativa, ese *furor* se rige por la reinención y

reescritura de esas lecturas que el buen escritor ha de poseer como fundamento de su creación.⁷⁵ A este respecto, resulta significativo que desde un tono satírico y desde el espacio poético del romance esboce algo más que una mera crítica; en efecto, el registro de la sátira se revela como un posible cauce para sus preceptos literarios, y la sátira VI que comenté más arriba también es muestra de ello.

La censura de aquellos que disienten con respecto de sus principios y con respecto de su ejercicio poético, por otro lado, no es algo que ocurra de manera aislada en el romance citado, pues también tiene presencia en otras composiciones del poemario. Es el caso del soneto VII, «Al Himineo del señor D. Francisco de Vergara, no habiéndolo entendido los más, y censurándolo muchos», que remite al lector a las críticas recibidas tras la publicación en Granada en 1649 del *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores Don Francisco Ruiz de Vergara y Álava* [...], y *Doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*. Cabría preguntarse qué sentido tiene que, unos tres años después de la publicación del poemario, y habiendo discutido esas críticas en los paratextos manuscritos e impresos del *Epitalamio* en cuestión, vuelva el autor a afirmarse en lo insulso e infundado de los reproches recibidos.⁷⁶ El punto de vista adoptado, de nuevo, es el satírico; y, de hecho, desde esa perspectiva hace un guiño a Lope y a su obra *El peregrino en su patria* en los tercetos finales de la composición:

[...] y dijo a los crueles asasinos:
– “¿Por qué con ignorancia burladora

⁷⁵ Este tipo de ideas acerca de la escritura poética no sólo aparecen de manera aislada en su volumen lírico, sino que adquieren cuerpo y forma en sus escritos teóricos en prosa con los que acompaña otros textos poéticos a modo de comentario. Así ocurre, como ya cité y mencioné algunos ejemplos concretos del texto, en las *Notas al Panegírico del señor Montalbán*, impresas exentas en 1651, un año después de que el poemario que anotan saliera a la luz; y también en el prólogo que precede a la *Neapolisea*, su gran poema épico. Aunque no me ocupe ahora de este tema en profundidad, sí me parece oportuno señalar esa autorreferencialidad que se puede apreciar en torno a la producción poética del escritor, que lleva a pensar en una clara conciencia autorial y, sobre todo, en una concepción artística orgánica y muy coherente.

⁷⁶ Existen dos ediciones digitales en prensa de los *Epitalamios* publicados en 1649 y en 1650. La historia material de estos textos es muy interesante, y en ello me detengo en las introducciones de ambas ediciones. Refiero aquí, a modo de resumen, la cuestión. En la biblioteca gallega de la Ciudad de la Cultura (Santiago de Compostela) se conserva un volumen facticio con cinco obras impresas de Trillo, entre las cuales están los mencionados *Epitalamios*; el primero de ellos, el de 1649, está plagado en sus márgenes de anotaciones marginales manuscritas presuntamente autoriales que, además de anotar pasajes oscuros del texto poético, insertan un medio pliego entre portada e inicio del poema donde, en prosa, se discute la recepción inmediata del texto y las críticas recibidas, y comienza así: «Culpan la oscuridad deste poema diciendo que no lo entienden por la dificultad...». Lo curioso del proceso es que, en el *Epitalamio* impreso en 1650, el texto poético va acompañado de un comentario en prosa que lo dobla en extensión y que no sólo describe y explica el poema estrofa por estrofa, sino que explica que lo hace para que sus lectores entiendan lo que quiere decir a través de su escritura poética.

a vuestros dioses revocáis el culto?”
– “Porque son en su patria peregrinos.”

La intención, en términos generales, parece muy lógica. Se trata de una forma, desde el ecosistema literario que ofrece en las *Poesías varias*, de crear una red de relaciones e interferencias dentro de su producción tan diversa y, además, incluir al público en esa red. De esa manera, no sólo deja constancia de la incidencia de sus textos en la esfera socioliteraria a la que pertenece, sino que también aprovecha para, desde su espacio de creación, defender su posición poética exhibiendo todas las armas que tiene a su disposición; para eso mismo crea un parnaso nacional, y por eso mismo insiste en esa relativamente nueva forma de cantar lo que «no se sienta». Son éstos los parámetros de que se está sirviendo para moverse en el campo socioliterario de la Granada de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVII.

Con los cuatro sonetos que cierran el poemario, que aparecen sin etiqueta alguna y sólo acompañados de un breve epígrafe explicativo, el sujeto enunciador recopila las ideas que ha ido diseminando y que prefiguran lo que el ejercicio de la poesía y la impresión de las *Poesías varias* supone desde una particular actitud autorial. Es interesante que estos últimos sonetos ocupen el último medio pliego que clausura el cuadernillo [Z-Z³], que rompe con el uso del pliego de cuatro hojas empleado para el resto y cuyo último folio (98v) incluye el epílogo «Al que hubiere leído» y las erratas. Están precedidos por la sátira XII, subtitulada en epígrafe, «Remédielo Dios, amén», que es una suerte de «oración» en la que, desde el registro satírico, se reclama asistencia divina para que se encaucen todos esos vicios de la sociedad de su tiempo que pone en el punto de mira. Los sonetos, así, vuelven sobre la desmitificación del amor, sobre la ausencia de una historia personal (recordemos: «cantando vidas ajenas»), sobre la materialidad del ejercicio poético, y sobre el naufragio amoroso. Tras haber cantado los amores y desamores de Daliso y Filida, de Hero y Leandro, reaparece el tópico de la crueldad de la amada (Anarda en un caso, Fili en el siguiente) en los dos primeros sonetos, «Al dar una dama un retrato suyo a un galán le borró el rostro y se le [sic] dio» y «A una desgracia de amor, dejándose un amante a otro sin dejar de amarse ni pretender olvidar». El lector es emplazado de nuevo, tras las últimas sátiras, en el ámbito amoroso desde un punto de vista del escarmiento.

Ese emplazamiento no es casual y tiene un propósito muy concreto. El último soneto, «Al interés de las mujeres», puede ser de nuevo leído en clave metapoética como composición que se refiere al propio proceso de escritura y de confección del libro. Dice así:

Plumas poniendo estaba a sus viotes
Amor para romper pechos tiranos,
pensando con los golpes inhumanos
poner a toda vista capirotes.
Llegó Cupido el nuevo a grandes trotes, 5
en vez de aljaba y flechas, en las manos
con dos bolsas de reales castellanos
y dióle al viejo Amor mil papiotes.
Embrazó el viejo el arco formidable
y al joven despidió una dura flecha 10
que herido hubiera una robusta roca;
dio en la bolsa de Amor —caso notable—,
pues a sus pies cayó rota y deshecha
sin despegar el viejo más la boca.

Desde una perspectiva metafórica, se enfrentan en el campo de batalla Amor y Cupido, que pueden ser entendidos como una referencia a la querrela entre antiguos y modernos,⁷⁷ donde Amor es definido por sus atributos clásicos («aljaba y flechas») y, sin embargo, Cupido «el nuevo» aparece en escena con «dos bolsas de reales castellanos», esto es, caracterizado por su poder adquisitivo; se ha producido, además, un desplazamiento semántico de Cupido a Cupiditas, figura en la que prima la ambición ligada al dinero. En la lucha, las flechas del «viejo» no valen nada y el joven se le adelanta con su dinero; el enfrentamiento, en este sentido, se puede leer como una forma de entender el amor -y, por extensión, el libro de poesía- como un mero objeto artístico que se ha convertido en mercancía de intercambio, en producto comercial que se mide en las ganancias o beneficios (directos o en diferido) que puede ocasionar a quien lo trabaja. El joven Cupido, así, cierra la puerta al viejo Amor con sus antiguos hábitos y abre un nuevo campo de batalla que requiere de nuevas estrategias para vencer -y vender ejemplares.

Este último soneto en particular permite abrir la lectura del poemario en general como una rúbrica personal de Trillo y Figueroa, que actúa como un sujeto *pro domo sua* que ofrece a

⁷⁷ Con esta expresión me estoy refiriendo concretamente a ese doble proceso de reconocimiento y aceptación de unos modelos clásicos y autorizados, y a la voluntad de autorizar también las obras más contemporáneas. Al enfrentar a Amor y Cupido, Trillo está poniendo de manifiesto la capacidad (y el capital) de los «modernos» para superar las obras de los antiguos.

través del macrotexto de las *Poesías varias* una multiplicidad de lecturas para una diversidad de receptores y que, además, se autorrepresenta en la materialidad del texto y a través de la imagen del joven Cupido; la figura del autor, así, se puede leer como la de un Cupido nuevo que gana la batalla a los antiguos y que ocupa, por ello mismo, un lugar preeminente en el parnaso que crea alrededor de su producción textual y en torno a sus propias ideas. Todo ello, además, es sintomático de la relación establecida entre lo proteico y el valor de cambio, y de la consideración de la moneda (y su doble cara) como sustituta de cualquier otra realidad. En este sentido, leer la figura autorial de las *Poesías varias* como una suerte de Proteo nos permite entender que este libro de poesía funciona como una forma de autoafirmación de un sujeto no unitario, sino metamórfico, que se ubica en un modelo editorial heterogéneo que muy probablemente tiene presente un receptor amplio, diverso y con miras hacia una lectura frutiva.⁷⁸

A través de las estrategias puestas en práctica, Trillo presenta su libro de poesía como un producto cultural que adquiere pleno sentido y que crea a su alrededor un campo de poder en el seno del espacio social y literario en el que se inserta. Y eso sólo en lo que se refiere a las *Poesías varias*. El panorama se vuelve más complejo cuando, como hemos visto, se fomenta una red de intercambios y coherencias entre la práctica estrictamente lírica y la práctica circunstancial, entre la teoría poética que se filtra en sus versos y la que expone claramente en los paratextos en prosa que ilustran y comentan sus pliegos panegíricos; y también cuando las llamadas al receptor y las marcas locales son tan explícitas. El perfil de Trillo se dibuja entre los límites de una identidad autorial y los de una posición social en el campo. La cantidad de máscaras y de voces que se dan cita no ya sólo en las *Poesías varias*, sino también en los *Epitalamios*, el *Panegírico* y la *Neapolisea*, contribuye a la definición de ese perfil y lo enriquece al tiempo que lo hace más complejo. Quizás sea apropiado hablar de un perfil profesional para marcar la posición de campo que Trillo ocupa y el modelo autorial que

⁷⁸ P. Ruiz Pérez (2009), como ya he mencionado, teoriza sobre esta autoconciencia poética y señala, en la constitución de este sujeto *pro domo sua*, el desplazamiento desde la autoridad hacia la autoría, es decir, del legado clásico de los *auctores* antiguos al patrimonio propio que generan los poetas modernos, que son capaces de afirmarse en ella tanto por el valor y el capital de su arte y trabajo como por la aceptación que se ganan del público coetáneo.

configura, pero habría que hacerlo con matices. No se trata de un perfil profesional al modo de Lope, y no sólo por el hecho de que las coordenadas son otras.⁷⁹ Creo que se puede hablar en términos de profesionalidad para este caso porque se trata de un modelo que se erige como inseparable de la imprenta y que proyecta su producto hacia un mercado en el que busca una serie de beneficios -ya sean éstos económicos o sociales, ya sean recibidos de forma inmediata o en diferido.⁸⁰ Con la imprenta como elemento modelizador, Trillo legitima su propia escritura en el espacio impreso; a partir de la imprenta, da forma a un sujeto proteico cuyas múltiples identidades son vistas a través de un espejo deforme, un espejo que le permite cubrirse de máscaras y de voces, abusar de registros, y poner en escena una variedad abrumadora de vértices de la realidad circundante que van desde los eventos locales en los que toma parte hasta la sátira de los vicios más criticados de su tiempo; sin la imprenta, no encontrarían unión ni sentido ni en el plano de la emisión ni en el plano de la recepción esa posición que toma con respecto a la escritura y que se traduce en una serie de construcciones programáticas que presentan su actividad poética como un esfuerzo importante, como una negación del ocio (si se quiere, como un «negocio» en el sentido etimológico), como un trabajo donde la labor de revisión y lima son un factor importante. Contenido y formato editorial se aúnan, así, como producto simbólico y como fruto de una voluntad autorial que se materializa en una actitud de autoconciencia y una voluntad de autorrepresentación que se aglutinan como partes inseparables de un modelo editorial propio, nuevo y diverso. Por eso, cuando en el epílogo final de las *Poesías varias* Trillo aduce que sus composiciones son unos meros «juguetes», está sirviéndose del tópico de la *recusatio* para afirmar su posición no sólo como poeta, sino como autor, como creador individual

⁷⁹ A. Sánchez Jiménez se ha ocupado en particular del caso de Lope analizando cómo, bajo una apariencia de sinceridad, buscaba acomodo a los cambios del entorno social y literario creando nuevas actitudes biográficas para seguir haciendo rentables sus trabajos poéticos.

⁸⁰ Este término es acuñado por A. Lefevere (1992:17), y con él se refiere al éxito que un autor puede llegar a tener sin comprometerse ideológicamente con el grupo del que recibe apoyo, es decir, sin arriesgar sus estatus como creador independiente.

y original que reclama no un ejercicio estrictamente lírico, sino algo más, una práctica textual y laboral de mayores implicaciones y dimensiones.⁸¹

El estudio de estos comportamientos puede, pues, ayudarnos a conceptualizar algunos aspectos de este nuevo modelo autorial que surge en el plano del bajo barroco. Leer el primer soneto y repasar la presencia fantasmal de Góngora nos permitía hablar de imitación en un sentido diferente. No se trataba, ni en ese caso ni en otras composiciones en las que aparece «el píndaro de la poesía castellana», del típico ejercicio de imitación de un epígono gongorino cualquiera; esa apreciación, por otra parte, derivaría en un análisis reduccionista que no nos llevaría a ningún sitio. Se trata, más bien, de una imitación en el plano actitudinal, casi de una declaración de principios poéticos que siguen la línea iniciada por el poeta cordobés y que van más allá. Escribir desde la desrealización del objeto poético y proponer una reinención de la categoría estética de «lo heroico» son operaciones similares a las que Góngora realizara cuando dio una vuelta de tuerca al cancionero petrarquista y cuando lanzó sus *Soledades* al público, situando el ejercicio de la lírica (y el género) en una posición donde no había sido vista antes. Si las operaciones (o estrategias) gongorinas pueden ser leídas en términos de movimientos en el campo literario, de modo similar pueden apreciarse los movimientos de Trillo con respecto a toda la tradición que lo precede. Son esas llamadas de atención al *modus operandi* gongorino o a la creación de Garcilaso las que le permiten ocupar una posición bien visible en el campo socioliterario granadino. Esos recursos son indispensables para mantener esa posición y, de hecho, son los que hacen que su (id)entidad autorial sea diversa e identificable en el grupo; son, asimismo, esos actos performativos los que le dan la oportunidad de crear todo un ecosistema literario que da cabida a su variada producción, y donde hay lugar para las mil voces líricas,

⁸¹ P. Ruiz Pérez (2014a) ha examinado los rasgos que caracterizarían una nueva poética del bajo barroco. Entre ellos, y a partir de una heterogeneidad de posiciones, destaca la progresiva afirmación del arte, la importancia de la *exercitatio* como defensa de la laboriosidad de la creación, la progresiva reivindicación del estudio y del trabajo como fuente de dignidad y una nueva noción de ocio que encamina la poesía hacia una público anónimo y diferenciado, base para la ruptura con el paradigma clásico. Se abre, así, un nuevo camino para la poesía que no es ajeno al mercado y donde el poeta, reconocido socialmente, expresa su conciencia y afirmación autorial en los niveles dispositivos y editoriales del macrotexto.

panegíricas y épicas.⁸² Boscán afirmaba en la canción V (libro II, *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, Barcelona, 1543) que «nuevos casos requieren nuevas artes», y Trillo aplica muy bien este principio a su propia práctica poética y teórica. En el condensado plazo de tres años durante los que monopoliza la imprenta granadina, Trillo y Figueroa define todo un modelo autorial y editorial con plena consciencia del trabajo que está llevando a cabo; un modelo que no es ajeno al mercado en el que circula, sino que se abastece de él, y en ello basa el poeta tanto su afirmación autorial como su reconocimiento social, con la apertura hacia unos nuevos parámetros estéticos donde la heterogeneidad y lo proteico del estilo funcionan como una actitud en abierta dialéctica ante el medio social y literario del que se parte.

⁸² De nuevo, Proteo como ese «tú, que eres uno y eres muchos hombres» (Borges, «Proteo»), metáfora y símbolo del desplazamiento de la materia amorosa a un plano de objetivación, de la superación de la estricta sentimentalidad, y de un discurso poético objetivado donde la palabra crea su propio orden al no poder reflejar el del mundo (P. Ruiz Pérez 2007).

III. Conformarse en la edición, distinguirse en el campo.

1. Entre el libro y el pliego.

Entre 1650-1665, la ciudad de Granada se presenta como verdadero campo socioliterario en formación en el que diversos poetas locales confían en la imprenta para desarrollar sus carreras literarias (Osuna, 2009, referido en nota X), dándose cita e intercambiando pareceres en las academias y justas poéticas que son celebradas con inusitada frecuencia para poner voz a los eventos de tipo local y también de proyección nacional -desde la traslación de una capilla, la bienvenida a un noble a la polémica en torno a la Inmaculada Concepción (Marín Cobos, 2013d). Estas coordinadas espacio-temporales son un caldo de cultivo idóneo para la producción de Trillo y Figueroa, cuya presencia hemos podido trazar a través de las diversas referencias e interferencias que se exponen en las *Poesías varias*. En efecto, el autor estableció importantes vínculos tanto con los círculos literarios de la ciudad, participando de forma activa y diversa (con sus textos, pero también en la organización) en esas academias y justas mencionadas, como con la oligarquía andaluza de la época, que colmaría los espacios del dedicatario en muchos de sus textos. La variedad editorial de la que hacen gala sus textos impresos es marca indiscutible de su presencia pública, así como su esfuerzo y afán por difundirlos y, sobre todo, por ponerlos en contacto con la realidad a la que pertenecen.

En este sentido, podemos considerar que Trillo está trabajando para la creación de un proyecto cultural y profesional que se nutre principalmente de dos vectores: el primero, la creación de un lector «curioso» (como lo califica en alguna ocasión) y crítico, que continuamente pone en tela de juicio su praxis literaria y que lo aboca a la reescritura poética y, principalmente, a la elaboración teórica; el segundo, la continua referencialidad que existe entre su práctica textual y el campo socioliterario en el que se enmarca, detectable no sólo en el protagonismo que ocupan las imprentas de Bolívar y Sánchez, sino también a través de las dedicatorias presentes en textos y epígrafes y a través de la presencia de los eventos locales. El modelo del libro (entendido como microuniverso textual recogido en un número limitado de páginas de extensión variable) se presenta así como un objeto cultural que es parte indispensable de la propuesta

ideológica que Trillo propone en torno a su creación y que se centra, precisamente, en conformar su propia figura autorial, su propio papel como creador, en un horizonte de gestación y recepción muy determinado que, sin embargo, aspira a proyectarse más allá de los límites de la ciudad granadina. No estamos ante la figura de un artesano, es decir, alguien que se dedica al ejercicio de un arte de forma mecánica, sino de un artista, cuya creación y actuación revelan un grado reconocible de profesionalidad y una actitud decidida a contribuir con su trabajo a la república de las letras.⁸³ El conjunto de su práctica impresa es muestra de un esfuerzo por reivindicar un papel y una posición en el campo socioliterario granadino y, además, subyace en ella un intento de cambiar una serie de hábitos que le permitan desplazar genéricamente el libro de su espacio hermenéutico habitual.⁸⁴ De esta manera, su práctica textual adquiere sentido en el horizonte de creación y recepción más allá de los límites de una carrera literaria al estilo virgiliano y más allá del criterio estético de la *varietas* -vinculada a una posición estratégica de campo; se trata, en este caso, de diluir las fronteras físicas entre el libro y el pliego y de conformar en la edición un universo textual con un anclaje concreto en la realidad a la que pertenece a través de una figura profesional que somete a un proceso de actualización y revisión toda la tradición poética precedente.

Así, la diversa práctica editorial de Trillo, variada en registros, temas y disposiciones formales (remito al elenco de títulos reseñado al inicio), se puede concebir como parte de un todo orgánico, de un macrouniverso textual, a través de la configuración de ese lector crítico y de la inserción de cada una de las realidades textuales en un horizonte de identidad corporativa localizado en el campo granadino. Tenemos, por tanto, la figura de un autor que se crea y se recrea en la existencia del otro y que actualiza en sus textos la tradición literaria que le precede y

⁸³ Este paso de «artesano a artista» recoge ecos de lo que J. Gállego presenta con la fórmula «de cortesano a artista» refiriéndose a la figura del pintor. En su estudio, desarrolla cómo funcionan los tratados en defensa de la nobleza de la pintura como una forma de legitimar un arte menospreciado y como una estrategia de los pintores para legitimar su posición como dignos creadores en el campo cultural. El mismo tema, pero con respecto a la defensa de la poesía, lo ha trabajado, entre otros, P. Ruiz Pérez (2009 y en López Bueno 2010).

⁸⁴ Esta idea surge tras la lectura de un sugerente trabajo de V. Infantes (2001), en el que expone las diferencias entre «edición poética» y «poética editorial»: del texto poético previamente existente que se somete a las normas editoriales, al conjunto de operaciones desde la elección del texto hasta su postrera conversión impresa. El libro, en este sentido, es un texto codificado por factores editoriales en los que confluyen elementos materiales y elementos humanos, y sólo existe como tal cuando se presenta en el soporte diseñado para cada ocasión. El formato, así, se pone al servicio de la creatividad.

la hilvana con el acontecer local y nacional. Como veremos, son éstas formas de *distinguirse*, formas de insistir en la repetición de un *habitus* que actúa como elemento generador de esta práctica autorial y constituyen el factor principal de la reproducción simbólica y cultural.⁸⁵

1.1. La pertinencia del otro.

La primera vez que se hace referencia en la trayectoria textual de Trillo a este lector es en el *Epitalamio* de 1649. En el apéndice bibliográfico que se incluye al final se menciona a unos «doctos» que pueden servirse de este listado, «concepto poco escondido a los doctos, que podrán escrebir como censuran o censurar como escriben»; el listado, por tanto, parece tener un receptor muy claro, que no está relacionado ni con los dedicatarios de las bodas ni con sus destinatarios (ambas categorías pertenecientes a la oligarquía andaluza de la época). Sin embargo, encontramos una pista más concreta en el medio pliego anotado de forma manuscrita que se inserta entre la portada y el inicio del poema (localizado en el ejemplar conservado en la Biblioteca Cidade da Cultura, Santiago de Compostela). En el vuelto de la portada, se afirma al inicio del excurso: «*Culpan* la escuridad deste poema diciendo que *no lo entienden* por la dificultad de las frases, hiperbatones, traslaciones, metáforas, alegorías, [...]. *Culpan* aquesto por vicioso, afectado y del género de ignorancia y mala disposición, [...]» (el subrayado es mío). El verbo en tercera persona del plural otorga la responsabilidad a un conjunto de lectores, en principio desconocidos, que son quienes motivan la necesidad de defensa, son quienes propician el ejercicio de apología y explicación que Trillo hace de sus propios textos. Si en aquellos «doctos» del listado del final, incluido impreso, localizaba la razón de ser de la adición bibliográfica a un poema en circunstancia (adición que trasciende la anécdota), con ese «culpan» engloba a un colectivo de lectores que, una vez leído el *Epitalamio*, criticaron la creación con una serie de defectos que Trillo se ve en la obligación de rebatir. Esta misma obligación aparece ya como algo casi de recibo en el *Epitalamio* de 1650 que, también sin previo aviso en la

⁸⁵ Bourdieu define el *habitus* (citado en nota a pie de página en 2015:64) de la siguiente manera: «un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predisuestas a funcionar con estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir.»

portada, incluye 10 folios (en un impreso de 18, recordemos) dedicados a explicar todos los detalles del poema; es decir, si consideramos que la recepción del texto de 1649 habría motivado la presencia de explicaciones y justificaciones de manera marginal y manuscrita, esa actitud es acomodada ahora al espacio impreso del pliego, adquiriendo así las notas un protagonismo espacial importante y, además, presentándose como guía que contiene la llave para el entendimiento del poema. Además, ese dedo que señala encarnado en la tercera persona del plural vuelve a estar presente, cuando apunta a su fuente principal de imitación: «Seguí de Claudiano el argumento, y casi todas las entradas con otra disposición. Esto (que verdaderamente es imitar) *quieren culparme* muchos, mas yo, con su licencia o sin ella, quisiera no escribir verso ni pronunciar palabras sin imitación y arrimo, [...]» (fol. 10v, el subrayado es mío). Así, esa presencia del cuerpo de receptores sigue siendo motor de este tipo de escritura teórica afanada en satisfacer las necesidades de un consumidor muy exigente y muy *curioso*.

Ese lector tan inquisidor aparece, al fin, formalizado en el receptor explícito de las *Notas*, que responden «a un *curioso* en otras facultades, que pidió se le declarase la idea y argumento de aqueste Poema»; esto es, las *Notas* trascienden de manera muy evidente la mera circunstancia de composición (el natalicio) y abren el espacio textual a la interpretación teórica del poema y, lo que es más, a la elaboración de una teoría sobre la función del poeta, el modo de escribir poesía, los géneros poéticos y, en particular, el género del panegírico concebido como género épico. Léase esta cita con que se inician las notas, que hace un buen retrato de ese lector y de lo que se espera de él (fol. 2r):

No es ignorante el que no sabe *ex profeso* todas las facultades: el que entiende que sabe alguna enteramente, si no lo es, está cerca; y el que entiende que puede dar buena razón de todas no es solamente ignorante, sino la misma ignorancia -pues aun en opinión del gran Político, no el que sabe muchas cosas es sabio, sino el que sabe *usar* de ellas: *Qui fructuosa, non qui multa scit sapit. Justo Lipsio, Política, lib. 1 cap. 10*. Véase, pues, qué será el que no sabe más de una, y el que ninguna, ¡qué no será!

Estas líneas iniciales no sólo distinguen al lector ignorante del que no lo es, sino que también indican qué debe hacer el lector con todas las «notas» que Trillo recoge en las afueras del texto poético; se espera, por tanto, de este lector *curioso* que desempeñe un papel activo y que aprenda a usar la erudición que el autor va derramando en sus escolios y en sus anotaciones, pues no es

tan importante el acopio de saber como el modo en que uno administra lo que sabe. El esfuerzo por descifrar el contenido y la forma no corre sólo de la mano autorial, sino que requiere lo mismo por parte del receptor. Esta insistencia en el *usus*, es decir, en el ejercicio, el hábito, el esfuerzo, estará también presente en la concepción del poeta, que no basta que sepa hacer un par de versos si no somete su actividad a una disciplina adecuada: «Ni basta ser Poeta si no lo ejercita mucho, porque *in omni disciplina, infirma est artis perceptio sine assiduitate exercitationis*, Cicerón lib. 3, *De Rethorica*, cap. 13.» (fol. 3r). En este sentido, este hábito de anotar y de comentar, de ampliar conocimientos y referentes, es también una forma de entender la propia práctica de Trillo; el poeta, así, ejercita su habilidad en sus versos, y también en la reflexión teórica que los acompaña.

En la *Neapolisea* se incluye un extenso prólogo dedicado de manera general «al que leyere» donde se da espacio para la «razón desta obra, partes de que se compone, estilo, imitación, intento y erudición»; con respecto al contenido, como vemos, el paratexto sigue la lógica que ya planteaban los casos anteriores del *Epitalamio* de 1650 y de las *Notas al Panegírico* de 1651. La figura del lector se va perfilando, reclamando casi en exclusiva un lector erudito, pero asumiendo que la tipología de receptores puede ser más variada: «Lector, que seas propicio o no, poco me importa; que seas muy erudito solamente me conviene. Si lo fueres, ya sabrás cuán pocas veces se logra un intento grande y, si no, ignora también aquesto, como todo lo demás, que en nada quedo engañado ni tú de mejor condición». Este lector al que se dirige Trillo parece no haber pedido explicaciones y, pese a ello, las justificaciones en torno al género y al contenido están ya insertas en el impreso, forman parte de la concepción editorial y de la puesta en página: en este caso, además de un prólogo, encontramos que el texto poético está escoltado en los márgenes de la página por una serie de notas que ilustran el texto en lo que a fuentes o explicación de lugares oscuros se refiere. Trillo, así, valora la posibilidad de que el lector que se encuentre con sus textos sea o no un lector ilustrado, y reconoce las ventajas de encontrarse con un lector «erudito», pero no veta el acercamiento a su texto a ningún tipo de receptor. De hecho, esas diferencias en el cuerpo de receptores le sirven para legitimar su libertad a la hora de crear y disponer sus textos, y también para legitimar y justificar la necesidad de una llave que permita la entrada de todos. Los textos que configura, en este sentido, tienen siempre una doble lectura: la

realizada por quienes tengan un mayor grado de conocimiento y puedan detenerse en todos estos paratextos por mero placer, y la realizada por quienes realmente tengan la necesidad de disponer de tales resortes para hacerse con las herramientas necesarias de comprensión del texto. De esta manera, todo este trabajo de anotación ha quedado autorizado en la continua práctica explicativa que surge de sus textos como algo indispensable y, al mismo tiempo, es la presencia del lector, ya sea curioso, erudito o ignorante, el que autoriza y posibilita este modo de proceder. Este tipo de actitudes se convierten en ejes estructurantes de la práctica de anotación, y a partir de ellos se genera un capital simbólico que interfiere en las posiciones de campo que ocupa el autor y en cómo distribuye esas posiciones en sus textos. El perfil de Trillo, por tanto, no es sólo el del poeta entendido como escritor de versos, sino el del poeta que escribe sobre (y para) una realidad con nombres y apellidos, que escribe sobre cómo escribir y cómo leer, y que materializa su práctica en los límites del impreso.

1.2. Retrato de Granada.

La sociedad granadina (y andaluza) está presente en la obra de Trillo a través de los dedicatarios de sus textos que, como he señalado, pertenecen a la oligarquía local; con ellos establece una relación de «mecenazgo diferido» (Lefevere) en el sentido de que, si no directamente, puede obtener cierto rédito cultural y social al utilizar su presencia y su nombre como pretexto para desarrollar un texto poético y una reflexión teórica al respecto. Además, Granada también está presente, como ya vimos, en las *Poesías varias* en un doble sentido: tanto a través de las menciones que en algunos poemas se hacen a lectores de la obra anterior como a través de la inclusión de eventos locales en poemas que han sido previamente presentados en academias celebradas en la ciudad. Granada, así, es más que un mero referente estilístico donde situar una composición, pues la vida cultural de la ciudad forma parte del tejido textual y sus habitantes forman parte del eje pragmático donde se sitúa el universo microtextual.

Entre los títulos, encontramos referencias como éstas: el soneto VII, «Al Himineo del señor D. Francisco de Vergara, no habiéndolo entendido los más, y censurándole muchos», el soneto XLVIII, heroico, «Celebrando el día en que nació el Excelentísimo Señor Duque de

Cardona y Segorbe», el romance satírico XI, «A un caballero de Córdoba que pidió al Poeta escribiese en un certamen de dicha ciudad en que era juez, y no premió el asunto», el romance satírico XII, «A un poeta de la ciudad de Lucena, que sin darse a conocer censuró con aspereza el soneto 47 al señor Duque de Cardona», el romance XIX, heroico, «introduciendo una academia», el romance XXIV, heroico, «A la traslación que hizo el Padre Fray Alonso de Castilla de la Orden del Señor S. Agustín de un S. Cristo a una nueva Capilla, en justa poética», por recordar sólo algunos de los más representativos. Estos títulos son muestra de una referencialidad existente entre el texto y el contexto en el que es producido y reproducido, y de un ejercicio de comunicación dentro del macrouniverso textual de Trillo y de los receptores concretos de sus textos; son, además, la puerta de entrada a poemas en los que descubrimos qué está pasando en Granada y alrededores, y también están en ellos implícitas las respuestas y necesidades de quienes leen esos poemas y cómo reacciona el autor ante ciertas demandas.

En este sentido, el romance XVII, satírico, «A unos críticos censuradores de todo», centraliza todas las críticas recibidas -todas las que han estimulado la reflexión teórica y la anotación- y, como ya vimos, revisa la tradición de la que parte el autor desde una perspectiva irónica, censurando él mismo a todos los que lo critican por ignorantes. Así leen las primeras estrofas:

Señores antipoetas, que aun los versos ya olvidados a su juicio final resucitan por ensalmo, vustedes que a toda pluma	5
tiran tan feroces tajos, que de puro abierta apenas puede escribir garabatos, los que tantas obras tienen acabadas, esperando	10
el graznante advenimiento de algún presumido ganso, descúbranse ya esas caras, y de sus obras veamos la equívoca faz: sabremos	15
quién son los cisnes del Dauro. Y digan, pues nada ignoran, según dicen, ¿qué es ser sabio,	

qué ignorante, qué poeta,
qué político y letrado?
¿En qué pecó Juan de Mena
y aquel grande lusitano,
honor de uno y otro siglo
y de todos gloria entrambos?

20

Estas líneas ponen en evidencia a una serie de receptores muy críticos con el quehacer literario de Trillo, cuyos argumentos son desmontados por medio de la contraposición: ¿son *cisnes* o *gansos*? Los exhorta a dar la cara y a que elaboren ellos sus propios conceptos en torno a aquello que el autor debate en sus escritos; sólo en base a unos argumentos bien desarrollados podrán disfrutar de la potestad y la autoridad que otorga el discurso teórico y la reflexión. Así, la mención a Mena ocupa el primer lugar en el elenco de autores ya clásicos del panorama nacional (ya editados y reimpresos), menciones que forman parte del ecosistema que Trillo construye a su alrededor y que va continuamente actualizando. Cada nombre aparece acompañado de una virtud que es censurada, y tal censura se puede encontrar también en las críticas que el autor va recibiendo y rebatiendo en cada caso. Manrique, Garcilaso, Herrera, etc., son nombres que se alzan como adalides en un determinado terreno poético, metafórico y físico, en tanto que algunos aparecen vinculados a una localidad determinada; el suyo, así, lucha también por ser un nombre propio que ennoblezca la ciudad de Granada actualizando prácticas que vienen de la tradición precedente.⁸⁶

Si éstos son los receptores que encontramos en el universo textual, receptores un tanto inclementes ante los cuales es preciso justificarse, al final, en el epílogo que cierra el volumen

⁸⁶ En este sentido, son muy elocuentes las apariciones de Góngora, sobre todo en las Notas al *Epitalamio* de 1650; en ellas, el poeta cordobés aparece no sólo como referencia para la imitación en lo que a la escritura del género epitalámico se refiere, sino que también aparecen episodios concretos de la polémica. Trillo aprovecha para releer ciertos pasajes que se prestaban a confusión, leyéndolos a la vez como poeta en su propia creación y como crítico en su reflexión, y contribuyendo a la discusión con décadas de distancia. Así, no sólo actualiza el referente gongorino, sino que autoriza su labor como comentarista al situarse a la altura de la labor realizada por críticos como Pellicer, entre otros, a quien menciona. Sirva de ilustración el comentario que se hace en torno a la estrofa 16 de su poema (invocación a Himeneo) donde, tras citar unos versos de Claudiano que le sirven de punto de partida, añade: «Don Joseph Pellicer, con su inacabable erudición, ilustró grandemente con este lugar y otros el de don Luis de Góngora, *Soledad* I, número 53, verso 833, mas yo entiendo que esta costumbre poética, usada del Claudiano y otros, mira a diferente intento del que en Góngora se explica, porque Claudiano y los demás describen a estos cupidillos con inquietud y regocijo, jugando y haciendo ruido, y la causa parece estar expresada en Vincencio Cartario en el simulacro de Himeneo, donde le rodea de niños jugando con muchas nueces, y explica la causa del ruido de las nueces por que con él no se oyese otro de más atención que todos saben» (fol. 14v-15r).

(junto a las erratas), encontramos a un lector retratado de forma un tanto más benevolente y que, en cierto sentido, aglutina todos los lectores previos. Ante él se descubre Trillo:

Lector amigo, ya en estas obras habrás conocido mis yerros y, en ellos, que no soy ángel. Así, no pretendo disculparme, pues en esto soy común con otros muchos; [...]. Sólo quiero advertir que han sido estas obras descanso de otras mayores, pues estos asuntos (y otros muchos que por menos limados no te comunico) se escribieron cuando el *Poema del Gran Capitán*, y los *Panegíricos* y *Epitalamios*, que ya conoces; [...]. En ellos advertirás que algunos estribillos de las sátiras y letrillas están ya escritos por otros, y aun algunos asuntos. Coteja unos y otros y conocerás no me visto de ajenas plumas. Vale.

En este peritexto Trillo hace una recopilación de su producción y la sitúa a un mismo nivel en el eje pragmático de la comunicación; se trata de textos conocidos por el lector, el autor no es desconocido en el campo socioliterario granadino, sino que ha existido un intercambio entre sus textos y los receptores que lo han leído y censurado. Tras una referencia al «descanso» del que surge este volumen, que suena más bien al tópico de relegar la lírica a una posición ancilar, las últimas líneas vuelven a actualizar la idea de la imitación que defiende Trillo en prácticamente todos sus escritos y que ha sido una de las mayores críticas que ha recibido; vuelve a insistir, así, en la presencia de todo un legado en su universo textual, pero también señala su voluntariosa participación y apropiación de ese legado dentro de los límites que marcan el esfuerzo del trabajo personal y el uso lícito que hace de todo saber y disciplina, y cuyos mecanismos ha detallado hasta la saciedad en su explicación teórica.

1.3. Oficios y negocios: otro modelo de carrera literaria.

Estos datos ponen de manifiesto cómo el autor se crea en la existencia del otro, en la existencia de un lector que define a su medida, y cómo a partir de la repetida recreación de ese doble cuerpo (el del escritor y el del lector) pugna por establecerse como un profesional que defiende su práctica textual como un oficio, como un trabajo, como una actividad fruto del esfuerzo y digna de beneficios. Esa continua presencia de un lector indiscriminado, explícita o implícita, pero permanente, nos sirve para explicar sus ansias por justificar el contenido y la forma de sus trabajos, y también para comprender ese intento de proveer una teoría sobre la

escritura de la poesía aplicada a los géneros que practica al tiempo que desarrolla ese ejercicio -el epitalamio, el panegírico y el poema épico; las críticas recibidas cubren un vacío de comunicación (la respuesta del receptor) y contribuyen a la necesidad de lo público, es decir, a la necesidad de difusión. De nuevo, tomando como punto de partida la presencia de ese receptor, en su teoría y en su praxis poética actualiza toda una serie de prácticas literarias y plantea la tradición precedente bajo una nueva luz, empleando sus propios trabajos poéticos como ejemplo de sus reflexiones y estableciendo siempre un diálogo con el contexto en que se gestan -ya sea a través de sus críticos o a través de la incursión de la realidad más inmediata en el entramado textual. Estas dos claves me parecen básicas para repensar las conexiones entre unos textos que, a primera vista, pueden parecer inconexos o que poco tienen que ver. Si tenemos en cuenta cómo a través de esos vectores los va engarzando en una concepción orgánica de la labor poética, vemos que los puntos de unión escapan a un criterio de variedad temática o formal. La *varietas*, que desde luego está presente, queda conectada mediante la figura del receptor y el reclamo del contexto y la usa, además, como forma de *distinguirse* en el campo socioliterario de la segunda mitad del siglo XVII, es decir, como forma de posicionar su producción y su figura autorial en un lugar visible y distinto de ese campo.

La voluntad de di-vulgación y de difusión es innegable, y la imprenta juega un papel esencial a ese respecto. No obstante, el intento va más allá de construir una carrera literaria de la mano de las prensas (recordemos el componente manuscrito y su importancia en algunos de los trabajos citados), pues no se trata sólo de entrar en comunicación con un lugar y sus eventos, sino de dar cuenta de los intercambios que generan esas incursiones en la realidad. En este sentido, no creo que el autor se conforme como tal en el libro o en el pliego, sino que lo hace en el ejercicio continuo de la edición, sustentado en las claves receptor/contexto. Este proyecto que Trillo desarrolla contribuye a difuminar las fronteras formales entre el libro y el pliego, pues no tiene el pliego un carácter popular y el libro un carácter culto *per se*. Nos encontramos, más bien, con un uso del soporte adecuado a las circunstancias de extensión más que al contenido o receptor; de esta manera, podemos entender que tanto en un pliego como en un libro tenga cabida un texto que se mueve entre lo circunstancial (la anécdota de las bodas o el panegírico) y lo heroico (cantar las hazañas de un noble), pero siempre susceptible de explicación y con

espacio para la elaboración teórica. Lo que importa realmente es cómo se comunica ese texto, en torno a qué mecanismos se distribuye la materia literaria en la puesta en página y qué nos dicen esos mecanismos de la intención autorial.⁸⁷ La combinación pliego/libro habla, además, de un amplio aprovechamiento de las posibilidades de la imprenta y de la unión de vida social y mercado, cultura para unos pocos y cultura *para todos* (recordemos, a este respecto, el soneto que abría las *Poesías varias*), mecenazgo diferido y consumo, así como de un reconocimiento público (y no sólo impreso) de las prácticas señoriales.

Repensar este tipo de prácticas textuales donde se imbrica poesía y prosa, praxis y teoría, debería también servirnos para repensar las relaciones entre el centro y la periferia de los textos.⁸⁸ Si bien es cierto que la puesta en página dice mucho de la distribución de los elementos, también es cierto que el contenido que se incluye en cada parte y la interdependencia que se establece puede dar lugar a una lectura diferente. No se trata de entender ambas instancias como elementos separados, sino como partes de un todo integradas de manera orgánica en un macrouniverso textual. He considerado, así, que cada uno de los textos de Trillo que he analizado orbita en su propio microuniverso textual, pero la lógica común que se establece entre ellos posibilita poder pensarlos como una totalidad, de manera más holística, donde cada parte conserva su individualidad y singularidad pero, al mismo tiempo, está en continua comunicación con las otras partes, generándose una correspondencia entre ellas. Por eso, la función autor (Foucault)⁸⁹ sólo tiene sentido y sólo se construye en la práctica de la escritura; Trillo y Figueroa, su proyecto cultural y función, adquieren sentido en la conformación de este macrouniverso no ya textual, sino editorial -más allá de textos individuales, trabajamos con disposiciones,

⁸⁷ J. M. Ezell abre la discusión en torno a las condiciones materiales de ser un autor en el siglo XVII, y plantea un análisis del libro como artefacto en cuya concepción y recepción interviene la imprenta como factor tecnológico que afecta las relaciones entre autor y receptor.

⁸⁸ Esta disyuntiva ya es puesta de manifiesto por ejemplos como el de Herrera con las *Anotaciones a Garcilaso* (1580) o Villena con su traducción de la *Eneida* de Virgilio (siglo XV), donde la superposición de las notas - elemento en principio marginal- al texto poético es indispensable para entender estas obras en su totalidad. Cuando los escolios explicativos son algo más que meras aclaraciones del texto y ostentan cierta vocación enciclopédica, abriendo el espacio del comentario a disciplinas variadas, cabe cuestionar la jerarquía centro-periferia.

⁸⁹ Señala Foucault (1977) que «the function of an author is to characterize the existence, circulation and operation of certain discourses within a society» (124), de manera que «the *author-function* could also reveal the manner in which discourse is articulated on the basis of social relationships» (137).

formatos, intercambios, etc.-, que es sometido a un proceso de re-significación en tanto que es distribuido en el campo socioliterario en torno a unas prácticas sociales concretas.

Convendría, pues, pensar en Trillo más allá de la figura del autor «culto», y situarlo próximo a un perfil «profesional» que basa su práctica en la continua comunicación con el público, que pone su *inventio* al descubierto y que esboza una disciplina de lectura y teoría poética. En este sentido, considero que el proyecto de Trillo no es sólo cultural (por su actualización de la tradición poética precedente) sino también político, en tanto que participa de una *redistribución de lo sensible* (Rancière 2011 y 2013): somos informados de cómo leer sus textos, de qué leer para entender sus textos e incluso de las características y técnicas necesarias para forjarse como poeta. En sus pliegos y libros se concentran esta serie de mecanismos desplegados por el autor que son formas de capital cultural que pretende ser rentabilizado y convertido en capital social (ambas formas caminan de la mano). Esos mecanismos ponen en tela de juicio una forma de concebir la idea de la poesía y, sobre todo, una forma de transmitirla. No son estos textos ejercicios estilísticos en torno al epitalamio o al panegírico, sino que son prácticas que concuerdan con una explicación teórica que los acompaña, explicándolos y caracterizándolos para establecer un régimen artístico donde lo que prima es la voluntad autorial y cómo esa voluntad se nutre de una necesidad que surge de la misma presencia y existencia del lector. El propio lector, y el contexto del que parte, se erigen así como elementos principales en la conformación de un autor que sólo es posible como producto de su escritura.

Este perfil profesional, además, es plenamente moderno en un doble sentido: Trillo no sólo se preocupa de constituir un campo literario a su alrededor, sino que también se afana en ocupar su centro, sirviéndose de un creciente y diverso mercado lector y de la imprenta en aras de su propia profesionalización.⁹⁰ Para ocupar su centro, claro está, ha de ir escalando posiciones, cubriendo vacíos que contribuyan a generar un perfil más completo y que permita el tránsito entre las posibilidades del mecenazgo y del mercado. En este sentido, si tenemos

⁹⁰ En este sentido, P. Ruiz Pérez (2013) ha publicado un trabajo sobre «Los pliegos de Lope» donde, en la línea de trabajos realizados por A. Sánchez Jiménez (2006) o A. García Reidy (2013), explica cómo se conjugan las diversas vertientes literarias a que Lope da cauce en sus textos con sus propias aspiraciones sociales, poniendo en evidencia la naturaleza estratégica de estas operaciones en términos de campo literario. Plantea, además, la posibilidad de pensar el libro de poesía como una unidad en sí misma que se integra en una serie, permitiendo así una visión más completa de la variada producción lopesca; así, por ejemplo, los pliegos han de entenderse como un complemento de esa producción, como una forma de inversión de capital social y literario.

presente los estilos según la rota virgiliana, podemos observar que Trillo perfila los tres en su producción poética; no hay una carrera literaria al estilo de Virgilio, ni tampoco hay ascensión, sino una manera de intentar hacerse con posiciones que coadyuven la presentación de Trillo como un autor poliédrico, proteico, y en pleno contacto con las necesidades de su realidad.⁹¹ Así, Trillo abre el campo al poema-libro que constituyen los pliegos poéticos, como son los dos *Epitalamios* de 1649 y 1650, pero también el *Panegírico* de 1650 y sus *Notas* un año después, siendo estas últimas demostración -llevada a sus extremos- de la autonomía que el formato le ofrecía; estos pliegos dan cauce a una poesía en circunstancias y a la elaboración teórica, y van marcando el camino de lo que será la producción posterior. Hacia 1651 aparece su *Neapolisea*, con un formato que ahora se decanta hacia el libro-poema y que cubre el estilo de rango más elevado, el épico, estrechamente vinculado con el ejercicio del panegírico según lo expuesto e impreso ese mismo año. En estos tres años, Trillo cubre dos frentes: el de la población civil, con los pliegos, y el de la población más noble, con este último libro. Con las *Poesías varias*, ya tendrá cubiertos los tres estilos a la altura de 1652, un poemario que es una reescritura de la tradición poética precedente y que continúa con lo ya iniciado en los anteriores: reinterpretación y reubicación de la categoría «heroico», apelación al público (no sólo al de los pliegos, sino también al de las academias y justas) local y regional, con el añadido de la explotación del recurso de la máscara pastoril; así, aunque no aparezcan en el poemario moldes estróficos neoclásicos, esta máscara trae vestigios del modelo eglógico y sirve para ocupar la posición del estilo más humilde en la rota virgiliana dentro del reajuste formal, genérico y estilístico que propone el conjunto del poemario. En este sentido, el poemario se puede leer como un ejercicio de actualización de las circunstancias ya cantadas (las de los eventos del patriciado urbano), de las que acaecen a su alrededor (las que dependen de las redes de sociabilidad literaria) y, por derivación, tanto de la figura proyectada del noble en el espectro social como de la suya propia,

⁹¹ A. Sánchez Jiménez, en su introducción a la edición del *Isidro* de Lope, plantea una nueva lectura del poema en su contexto, presentado a Lope como un «Virgilio español» no en un sentido estricto de emulación de una carrera literaria, sino por las correspondencias que se pueden establecer entre la actitud que plasma el trabajo de Lope y las disposiciones estilísticas que efectúa la *rota Vergilii*. Así, Lope se afana en forjar un producto literario y un público consumidor de tal producto, con la intención de fortalecer una nueva imagen pública con la que conservar el prestigio del público, pero también ganar el de los intelectuales, con el objetivo de sobrevivir momentos de incertidumbre económica. Lope pretende extender su marca a géneros prestigiosos, aunque sin abandonar el rentable ejercicio de las comedias.

quedando ambas entidades insertas en la república de las letras que se constituye en la ciudad. La promoción es, pues, doble, en tanto que el noble y su cotidianidad pasan a ocupar la esfera pública porque es el autor, en este caso Trillo, y la imprenta como elemento modelizador, quienes permiten que eso ocurra; al mismo tiempo, el facilitador de la promoción queda también como figura que permite que esa publicidad (esa irrupción en lo público) sea posible. Visto de esta manera, Trillo se aleja del perfil exclusivamente culto y erudito y abre las posibilidades de su trabajo poético a la profesionalización, buscando con sus operaciones no sólo la posibilidad de obtener un cierto rédito, sino también la manera de usar esos beneficios para su propia incardinación en el campo literario que crea a su alrededor, haciendo gala de una plena conciencia autorial y empeñándose tanto en rellenar espacios como en diseñar la estructura de esos espacios de poder.

IV. A modo de conclusión. / Closing remarks.

*Quisiera empero conociesen algunos que el que tiene un libro
más que su enemigo, tiene una lanza con que herirle.*
Francisco de Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, leaf 24 recto (1651)

This introduction is an attempt to place the critical edition of Francisco de Trillo y Figueroa's *Poesías varias* in a standing it deserves. It is not that of a lyric volume that faithfully emulates Góngora's modes of writing, since this judgement would turn Trillo into a mere epigone of a tradition the poet from Cordova exploited the most. Its place is, nonetheless, that of a piece of work that is representative of a very particular figure of authorship. It is a text that, in addition, is built on the effort and the will to dialogue with his other texts, as part of a plan of writing. The text of the *Poesías varias*, in this sense, serves to theorize about Trillo as a professional author that works in a context, and about how he relates to that field of performance through his creation. It is also useful in order to determine the role poetry is playing in the second half of the 17th century.

Bearing these purposes in mind, I have structured the introduction in three main parts. The first one deals with the socio-literary field in which Trillo is undertaking his labor. It is characterized as a background in which social and literary relationships are to be understood as inseparable, and whose dynamics set the basis for distinguishing and singling out the profiles of those who partake on it. The works of Bourdieu (2005, 2015), his concepts of *cultural field* and *distinction* are essential in this respect, as well as the bibliography about *strategies of self-fashioning* (among others, and applied to the Spanish context, see Gutiérrez 2005, Jiménez Belmonte 2007, Ruiz Pérez 2009, Sánchez Jiménez 2006). Once established the landscape, the second part delves into the text object of study: the lyric volume *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*. After having introduced and described the copies and testimony, the relationships between them are ratified through the principles of genetic criticism (Hay 2002,

Willemart 2007) and the sociology of texts (McKenzie 2005). This methodology helps to reconstruct the last will of the author, understood as the final product result of his interventions in the text. Soon thereafter the analysis of the poetic corpus is put in motion, broadening the study to the communication with his other printed texts. This allows us to comprehend the rhetorical devices found in the *Poesías varias* in relation to the rest of his production, thereby aiming to observe the logics of writing beneath the surface. Among those devices, these are worth of noting: how the labels used to identify the compositions are a way to capitalize on *varietas* and also respond to a poetics of *escarmiento*; how the label «heroico» reinvents that very concept through a modern revision of the panegyric; and how these resources shall be taken as strategies of distinction in order to frame a position within the social-literary field. There is an intention to coin a literary career that works in the Grenadian context, a career opened to many fronts. Last but not least, the third part explains how all these means aspire to make sense further than the space of the *Poesías varias*, spreading to the editorial project Trillo designs. That project contemplates the *redistribution of the sensible* (Rancière 2013), as a way to lay out a new cultural order of things. With this in mind, the author ensues two features: on the one hand, the existence of a reader-other is preeminent to incorporate his *author function* (Foucault 1977), meaning that the author is a function of discourse; on the other, Grenade is constantly in full view in the texts, making once again obvious the hub between the recipient and the context. Trillo is fully aware of that knot and plays with it in his favor, unfolding a market in a kind of *differentiated patronage* (Lefevre 1992) that operates between the public and the patrons, thence providing a conscious option for professionalization.

These last few reflections open the discussion to a greater level, considering both the edited text and the role of Trillo to be a point of departure for further study.

I have aimed to rearrange the main features of a new model of authorship. This figure makes sense in the coordinates established in the socio-literary field brewed in Grenade and its Andalusian vicinity, and in a time recently labelled *bajo barroco*. This period denotes new ways of understanding the activity of poetry in a context where the usage of printing is paramount and where the social as well as literary relationships work hand in hand. In this respect, two main

concepts, *recycling* and *inform*, help us characterize the attitudes Trillo y Figueroa puts into practice in his works. In this vein, this author is self-fashioning: he is *informing* himself through the appropriation and reevaluation of a symbolic capital which he extracts from previous traditions, and of what he makes use to retell his story, forging his vision of the world around him in terms of *recycling*. What he is teaching us is how one can take over tradition in order to shape the polymorphic and polyhedral reality surrounding him. In doing this, a couple of strategies embody these attitudes: his writing habits, closely in communication with a proclivity towards *desengaño*, *escarmiento*, and a kind of melancholia that is a rhetoric tactic affecting Trillo's writing with respect to the level of *elocutio* and *dispositio*.

Let us try to discern these two strategies. Admitting that there is a term in English («disillusionment») for the concepts that are being used here, this word does not exactly display all the connotations and nuances we can gather from *desengaño* and *escarmiento*.⁹² I am using this terminology as complementary rather than exclusive, since I consider that Trillo is spreading the idea of *desengaño* to new horizons close to *escarmiento* -there is more than a disappointment visible in the effort proposed to overcome that feeling of failure. The way the compositions in the body of the *Poesías varias* relate to each others is through what can be called a poetics of *escarmiento*. Emphasis on showing scenes of punishment (as we can see in the many stories of the Bible included) and of recreating settings where an overwhelming situation requires an intervention (i.e., the shipwreck dramatized in the first few poem) conform the architectural and the semantic disposition of the lyric volume. Through this one understands some compositions tell the same content under different forms. Therefore, we find a ballad (number XXXI) dedicated to the «suceso de Susana en el baño», and we also read a sonnet (XLII) devoted to the same subject. Even though the topic is recreated in a similar manner -focusing on the punishment Susana would have faced had not been the truth discovered, the metrical implications of the

⁹² Many have written on this topic. Luis Rosales theorized about it in *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966), José Antonio Maravall (1996) did as well unveil this particular «estado íntimo de conciencia» (p. 96), and others like Emilio Orozco Díaz (*Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975) or José Manuel Blecua when studying the poetry of Quevedo worked on it. However, the perspectives that interest me here are those proposed by Fernando Rodríguez de la Flor in some of his works (1999, 2002, 2007). In his view, the *desengaño* consists of an intellectual disillusionment paired with the realization of the fact that the epistemological enterprise is a failure (2002:94). The new representational system it brings about is related to a kind of writing that sees the world as chaos and disorder, whose analysis derives in a metaphorical reading and whose art is continuously dismembering and challenging the political reality (2002:24-33).

chosen forms necessarily require a diverse treatment. The epigrammatic structure of the sonnet, - the author is compelled to condense the situation in fourteen lines- contrasts with the narrative and open structure of the ballad. In the latter, Susana's descriptive account triggers the reader's attention upon minor details.

The aforementioned cases pinpoint two profitable lyric tradition bereft of meaningless repetitions: that of the use of the eight-syllable line and that of the eleven-syllable line -in other words, the Castilian tradition and the Italian one. From this point of view, a given story can be told in both ways, showing that there is no need to diminish any previous tradition, but the contrary. The use of both types of lines and its attachment to every single label (*amoroso, heroico, lírico, satírico*) speaks of the cultural and symbolic capital they hold. Precisely that is the point of departure for the neutralization of the opposition between the categories lyric and epic through the reinvention of the concept of the «heroic». Trillo both redefines and resignifies a classical poetics system whose modes of saying are in dialogue with the context to which the poems belong (and to which the poems respond) and with the great audience. The latter constitutes the body of readers who ultimately will judge the editorial project's possibilities. These elements conjure up a textual architecture in both *Poesías varias* and further texts, by combining classical possibilities of writing and academic elements. Trillo's writings prove that poetry in the second half of the 17th century is not a privilege of scholars, but a weapon for communicating with others and for forging a public image.

Operations as such have consequences in the inner level of the *Poesías varias*. However, they also bespeak of the author's printed texts between 1649-1652 along with his participation in academias and his lately publications, dealing with the public events in the city of Grenade. Through them all, Trillo is creating a space of conflict that challenges the given *natural* distribution of things. His writings work also as an instrument to propose a new order of things that reverts its symbolic capital on his public image. Still, this order is not permanent, since it changes and evolves according to the circumstances that are the cause for its building. Through this management, Trillo both controls the space and time in the public arena and writes his partaking experience as a poet and as a citizen. Not only is he giving a historic meaning to those events, taken out of the ephemera in the moment they are published and printed, but he is

contributing to the local life with a set of figures that belong to the collectivity, to be appropriated to configure its own imaginary. His authority works both through literary tradition and textual performativity -may it be the moving of a religious statue or the fights result of a controversial encounter on the celebration of an academy. As Rodríguez de la Flor argues, «Early Modern period acts as a laboratory of experiences in order to build a determined idea of a city», that is to say, a potential scenario where life is made possible (2002:170).

This attitude picks up on a crisis of representation related to the bitter discovery from which there exist no longer great models of thinking. This intertwined relationship between *escarmiento* and *desengaño* posits the writing and the reader in the path once travelled by Petrarch, Boscán, Garcilaso or Soto de Rojas, approaching Trillo's poetic endeavor to that of Góngora and re-reading his practice a few decades later in a different context. Petrarch, Boscán and Garcilaso followed the dictations of a fixed love code in which there was a first-person love story through a *peregrinatio vitae*. Soto goes further in considering the *peregrinatio vitae* from a neostoic standpoint; accordingly, he makes the above mentioned disappointment more evident. Yet, the latter does not reach the key point of derealization of the poetic object that Góngora puts into practice. Ultimately, Trillo's writing recurs to the third person to conform his poetic word and world -may it be that of the wealthy families whose weddings and births are worth of being sung, or the world of the shipwrecked subject. Referring to what we mentioned earlier, Trillo is not only the poetic storyteller that lays the basis for a *ciudad letrada*, he is also the spectator who writes about what happens to others. There is no necessity for big truths, which have been questioned, and the world is consider inestable. Having that in mind, and acknowledging that one's own capacity for change or salvation is limited, there is no point on metaphysics. Moreover, Góngora's attitude of creating a world through the redistribution of styles in poetry has been amplified in Trillo for an emphasis on the here and now and a transfer to poetics of *escarmiento* as a way of shaping that new order. Through his proposals around the epic genre, diverted in the panegyric from a modern perspective, he is rereading and rewriting a series of stories and chapters that cannot focus on History, but that point their looks into the possibility of the imagination. Trillo's capacity of imagining (the *fábula* he refers when defining the concept of

imitation) lies the foundation for talking about the present, suggesting a new manageable and sayable order of things that is made within the reach of those who dare to get to the texts.

As a consequence, melancholy functions as a rhetorical device that denotes extreme awareness of the world, and bespeaks of a disaffection, that is, detachment with respect to that surrounding reality. Therefore, melancholic attitude finds its perfect manifestation in the absence of heroes or metaphysics. Also, it is related to a sense of mobility and change. Nothing remains the same, thereby questioning the world arises as a necessity or something inextricable. Trillo's editorial strategy in the *Poesías varias*, in this sense, is totally opposed to Quevedo's project, his *Parnaso español*. The ways to conceive the Parnassus are far from making of it an immutable institution, but closer to introduce a place in society for a dynamic literary republic where each author needs to be in constant move in order to assure the existence of a fluid position. Correspondences between society and literature change the logics of institutionalization and professionalization. They also change the ways in which authors and writers move along the public arena and the literary field, once again depicting a socio-literary field in which it is possible to make a career, to occupy a visible position through the effort of distinction -a distinction that gives rise to and *inform* diverse authorial profiles.

It has been argued here that Trillo's profile is that of the professional, in a very precise sense. His activity then is characterized by a dependence on the context, by the reconfiguration of a readers' body to be appalled, and by a profitable use of the literary tradition in terms of strategies to occupy a greater and multiple spaces in the field. Despite Trillo's constant display of erudition, he should not be considered solely an erudite, understood as the author enclosed in his library. That effort to constantly annotate his own texts has to do with an exercise of communication with the reader. In fact, as it was shown, the ones to be blamed for that exhibition of commentary are others who claim the right (and the tools) to understand what Trillo is saying. Even though Trillo's poetics have been called obscure, which is indirectly true, the author's *dispositio* and its progressive incorporation through print makes real and possible the chance of understanding. Therefore, Trillo's erudition should not be understood as a marginal practice, but the kernel of his literary professionalization, since that necessity of self-explanation is an exercise of legitimization in the field.

Melancholic disaffection, as well as this poetics of *escarmiento* closely in touch with an impossibility to conceive fixed molds, is linked to his own writing habits and practices of rewriting -of going back to the texts to make it more complex in its structure and meanings, but also of adapting them according to the moments when they are being transformed. I was referring before to the double use of stories dealing with biblical motifs, that is to say, the exploitation of its rentability through different forms. Conscious repetition has to do with an exercise of intertextuality within the poetic corpus, which goes further than the mere reference between texts. This communication in between the corpus speaks about a cohesive metawriting. Aside from these connections, there are another kinds of metawriting that can be found in the *Poesías varias*. A case in point would be those compositions that are written as a response to a reaction to another composition in the socio-literary field. In other words: this happens when a poem made public (for example, in an academy) before being printed in the volume has arisen certain opinions on the side of the audience, and Trillo takes the opportunity to include that controversial composition and to give a response to it. This allusion to his own form of writing within his own practice is also helping to build the structure of the volume, giving sense to a *dispositio* that may seem fortuitous but that is the result of a preconceived plan. This formal technique and strategy of distinction is even greater and more important in a printed work. If the previous case referred to the presence of Trillo in the public arena, this one makes that presence more evident because it establishes a connection between what has been printed, how it has been received by the readers, and what is being printed now. Following this, the *Poesías varias* introduce themselves as a volume that is also suitable for the discussion of his other works, as well as for the self-justification, legitimization, and thereby self-fashioning in an effort to make him visible on the socio-literary field. In addition, these links make a clear the textual cohesion in between texts, pointing again to the possibility of understanding Trillo's works as planned depictions of individual attitudes and efforts within both micro-textual sections and the macro-universal oeuvre.

All this is part of his writing habits, as it is the practice of rewriting. That practice, as I have argued in another studies,⁹³ plays an important role in the editorial configuration of the

⁹³ See A. Marín Cobos, 2013b and 2013c.

Epitalamios and *Panegírico*, where we one observes a structure that is being slowly amplified until it reaches a new status, as it happens with *Neapolisea*. The marginal and handwritten space reserved to notes and comments in the first prints, change their positions and are incorporated as part of the book, as something inherent to the conception of the product before it has been sent to the press. This practice of rewriting is also seen in the specific case of the *Poesías varias*. As it was described, some copies (G, Ma) show a new status that establish a new order in the writing product: new readings on some lines and poems, marginal annotations alluding to sources that give a genealogy to the poem or helps to understand the meaning, and even some titles are eroded, as a precedent for the elimination of certain poems. These changes are met halfway in the manuscript (T), that offers a new and more subtle version of the printed copy of 1652. It is not possible up to the date to argue that the manuscript is the first step towards a reedition, but it seems clear that it does belong to a process of rewriting. There is indeed an explicit will to propose some changes in the conception of the first edition, and that will, once again, responds to the context to which the author pertains.

The way in which patronage works for Trillo is *differentiated* (Lefevere, 1992:15-17), and this argument can be used in favor of his consideration as a professional. According to Lefevere, patronage is considered a form of control within the literary system, understanding it in a Foucauldian sense, that is to say, as a force that produces things, forms of knowledge, and discourse. Patronage, indeed, can be exerted by certain people, by a determined group of people, or even by the media, entities that regulate the relationships between the literary system and others -in other words, agents that make possible the movements within the socio-literary field and the strategies of distinction authors and writers chase, as well as institutions that regulate the distribution of the cultural products (in our case, academies, the printing houses, etc.). In the exercise of patronage converge three basic elements, as this critic states: ideology, understood like the constraint when choosing a form and subject to write about; an economic component, since through patronage authors will try to make a living of their writing activity; and an element of status, since agreeing to patronage necessarily means integration into the group that is supporting you. The combination of these elements produces different sorts of patronage, and what interests me here is that of *differentiated* patronage, as I mentioned. It happens when

«economic success is relatively independent of ideological factors, and doesn't necessarily bring status with it» (17) -that is to say, it is possible for Trillo to gain economic profit out of his activity, without having to follow the dictations of a group or having to compromise any ideological factor.

As the paratexts of many of his texts teach us, both a series of patrons (for instance, the wealthy families of the Andalusian aristocracy) and the readers are present as addressees, as well as instances of communication that place the author in contact with the surrounding reality. The presence of these wealthy families as addressees and as objects whose stories are aestheticized through poetry entails two consequences: first, it dignifies the author because he is the one in charge of singing about those subjects, insisting on a public image that makes him gain some prestige; second, just like the author complements the construction of his profile in the public arena, these families also occupy a place in there. In this sense, the projection of the noble is made public through printing. That projection contributes to the possibility of being inserted in the life of the city, that is to say, it contributes to take part in the construction of an urban imaginary through the poeticized representation of their lives and events. Likewise, the demonstration of the existence of a reader who is questioning his practices of writing, performs as a way of establishing himself as a legitimate authority in both his own writing and his position in the socio-literary field. Thus, as there are readers who actually demand his contributions and their subsequent explanation, there is a reason for Trillo to keep writing, that is, to keep producing texts to be read and justified. He always reminds us that his urge to comment on himself is not baseless, but it comes from very concrete sources: either a petition by a «curioso» that justifies the printing of the *Notes* one year after the *Panegírico* was published (when the ephemera that was the driving force for the writing was gone), or the answer to those who did not understand a previously printed poem (as we see in the *Poesías varias*, i.e. sonnet XLII). The construction of this inquisitorial other is on the base of his writing habits, and it also works as an anchor to the Grenadian context.

On account of this all, Trillo's trajectory is that of a professional. There is an explicit interest on forging a literary career in a sense that is closer to the process of self-fashioning than to that of the Vergilian model. In that process, it is crucial to occupy as many positions as

possible in the socio-literary field, always pursuing to distinguish his own production from that of others. The strategies to fill squares in the field have been explained already, and hence his use of the *varietas* in a greater sense that overcome the stylistic intent, his appeal to a broad and diverse audience, and his ability to fit together his pieces of writing in the Grenadian context where they belong. His academic relationship with Soto de Rojas responds to this interest too, symbolizing a symbiosis between the new (young) and the old (aged, mature), but also between the magister and his disciple, where the latter is able to fight back and reach his authority.

From this point of view, and from what his works show, the book is understood as a *work in progress*. Far from being considered a finished and immutable object, it is seen in a new hermeneutic space and it is perceived as a changing and complex object that is in constant exchange with the body of recipients and with the urban world. This clarifies his practices of rewriting, taken in as a further proof of his will towards self-fashioning in the heart of a dynamic socio-literary field in which the capacity for adaptation is synonym to the capacity for surviving the *milieu*. The book does not follow a set of rules when it comes to printing; however, the author is in charge of designing the format for the book he is creating. In this sense, the book acquires a performative nature since it is not only the content but a much more complex sets of ideas. The book cannot be read anymore under the categories of *culto* or *popular*, since here new modes of reading and new logics for organizing the subject are being proposed.

Poesías varias embody this problematic, as it can be seen in the very first sonnet, along with the editorial process the different copies and testimony display. That first sonnet, as it was argued, has a programmatic intention that basically conjures up what is at stake in Trillo's production: his writing is conceived as inseparable of the exercise of printing, he acknowledges the body of readers he is addressing, and his writing habit is part and parcel of the poetics of *escarmiento*. This poetics is not only related to a way of understanding and interpreting the *desengaño* in a literal way. This poetics have also to do with the conception of poetry not as a representation of the world, but as an exercise (turned into the making of a living) of aesthetics. Therefore, Trillo is laying out new possibilities in order to reconfigure poetry as a a public activity in which discourse reconstructs the city's daily life. Language and form put forth the

disorder of a world that can be redistributed through the exercise of art. Thus, the shipwreck is still there, but is been poetized.

V. Bibliografía.

- Alatorre, Antonio. «Avatares Barrocos del Romance.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26 (1977): 341–459. Print.
- Álvarez Amo, Francisco Javier. «Poesía y Géneros Editoriales entre dos Siglos.» *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 313–329. Print.
- Arcocha Scarcia, Aurélie, Javier Lluch-Prats, and Mari José Olaziregui, eds. *En el Taller del Escritor. Génesis Textual y Edición de Textos*. Bilbao: Servicio Editorial del País Vasco, 2010. Print.
- Arredondo, M^a Soledad, Pierre Civil, and Michel Moner, eds. *Paratextos En la Literatura Española. Siglos XV-XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. Print.
- Baranda Leturio, Nieves. «Cantos al Sacro Epitalamio o Sea Pliegos Poéticos para las Tomas de Velo. Deslindes Preliminares.» *Bulletin Hispanique* 115.1 (2013): 269–296. Print.
- Bocángel, Gabriel. *La Lira de las Musas*. Ed. Trevor J. Dadson. Madrid: Cátedra, 1985. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.
- . *La Distinción. Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus, 2015. Print.
- Bouwsma, William J. *The Waning of the Renaissance. 1550-1640*. Wiltshire: Redwood books, 2000. Print.
- Cabello Porras, Gregorio. *Barroco y Cancionero. El «Desengaño de Amor en Rimas» de Pedro Soto de Rojas*. Málaga: Thema, 2004. Print.
- Cayuela, Anne. *Le Paratexte au Siècle d'Or*. Genève: Droz, 1996. Print.
- Chartier, Roger. *The Order of Books. Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Cambridge: Polity Press, 1994. Print.
- Chemris, Crystal A. *Góngora's «Soledades» and the Problem of Modernity*. London: Tamesis Books, 2008. Print.
- Cheney, P., and F. de Armas, eds. *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. Print.

- Cruz, Anne J. «Art of the State: The Academicas Literarias as Sytes of Symbolic Economies in Golden Age Spain.» *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* I (1995): 72–95. Print.
- Dadson, Trevor J. *La Casa Bocangelina: una Familia Hispano-Genovesa en la España del Siglo de Oro*. Navarra: Eunsa, 1991. Print.
- . *Libros, Lectores y Lecturas. Estudios Sobre Bibliotecas Particulares Españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Arco/Libros, 1998. Print.
- . «La Difusión de la Poesía Española Impresa en el Siglo XVII.» *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 13–42. Print.
- Dane, J. A. *The Myth of Print Culture. Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 2003. Print.
- Dubois, J. *Institution de la Littérature: Introduction à une Sociologie*. Paris / Brussels: F. Nathan / Labor, 1978. Print.
- Ezell, Margaret J. M. *Social Authorship and the Advent of Print*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1999. Print.
- Fernández Mosquera, Santiago. «Del Verso al Libro: una Estrategia de Poeta para Convertirse en Autor.» *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 13.1 (2007): 7–13. Print.
- Fitch Lytle, Guy, and Stephen Orgel, eds. *Patronage in the Renaissance*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press, 1981. Print.
- Flor, Fernando R. de la. *La Península Metafísica: Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. Print.
- . *Barroco: Representación e Ideología en el Mundo Hispánico, 1580-1680*. Madrid: Cátedra, 2002. Print.
- . *Era Melancólica: Figuras del Imaginario Barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007. Print.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977. Print.
- . *El Orden del Discurso*. Barcelona: Fábula, 2005. Print.

- Gállego, Julián. *El Pintor de Cortesano a Artista*. Granada: Diputación Provincial, 1995. Print.
- Gallego Morell, Antonio. *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*. Granada: Universidad de Granada, 1950. Print.
- . *Obras de Don Francisco de Trillo y Figueroa*. Madrid: CSIC, 1951. Print.
- . «Un Romance de Trillo Figueroa y Otro Romance contra Trillo Figueroa.» *Boletín de la Real Academia Española* 42.136 (1952): 223–231. Print.
- . *Estudios sobre Poesía Española del Primer Siglo de Oro*. Madrid: Insula, 1970. Print.
- . «La Imagen Poética Amorosa en los Poetas Gongorinos Soto de Rojas y Trillo Figueroa» *Actas de las Jornadas de Literatura Española del Siglo de Oro. Facultad de Filosofía y Letras. Pontificia Universidad Católica Argentina, 4-6 de Setiembre de 1986*. Ed. Teresa Herráiz de Tresca and Sofía Carrizo Rueda. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1986. 71–80. Print.
- García Aguilar, Ignacio. *Poesía y Edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur Editorial, 2009. Print.
- , ed. *Tras el Canon: la Poesía del Barroco Tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. Print.
- . «‘Trocar el Libro por la Baraja’: Eutrapelia y Poemario Impreso.» *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 103–128. Print.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. Print.
- Gutiérrez, Carlos M. *La Espada, el Rayo y la Pluma: Quevedo y los Campos Literario y de Poder*. Purdue University Press, 2005. Print.
- Hay, Louis. *La Littérature des Écrivains. Questions de Critique Génétique*. Paris: Jose Corti, 2002. Print.
- Helgerson, Richard. *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*. Berkeley: University of California Press, 1983. Print.
- . *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. Print.

- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso*. Ed. Inoria Pepe and José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001. Print.
- Infantes, Víctor. «Los Géneros Editoriales: entre el Texto y el Libro.» *La Cultura del Libro en la Edad Moderna: Andalucía y América*. Ed. Pedro Ruiz Pérez, Manuel Peña Díaz, and Julián Solana Pujalte. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001. Print.
- Jammes, Robert. «L'imitation Poétique Chez Francisco de Trillo y Figueroa.» *Bulletin Hispanique* 58.4 (1956): 457–481. Print.
- Jiménez-Belmonte, Javier. «La Poesía “Frecuentada de Ministros Grandes: Amateurismo y Poesía Barroca.» *Alfinge* 16 (2004): 131–145. Print.
- . *Las Obras en Verso del Príncipe de Esquilache: Amateurismo y Conciencia Literaria*. Woodbridge: Tamesis Books, 2007. Print.
- . «Amateurs Preclaros de la España Postbarroca: Nostalgias de un Modelo Socioliterario.» *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 18.1 (2012): 78–101. Print.
- Johns, Adrian. *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Print.
- Lefevre, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Lipking, L. *The Life of the Poet. Beginning and Ending Poetic Careers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. Print.
- López Bueno, Begoña, ed. *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera: Doce Estudios. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidades de Sevilla y Córdoba, 18-21 de Noviembre de 1996. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. Print.
- , ed. *La Renovación Poética del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Síntesis, 2006. Print.
- , ed. *La Poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Grupo PASO, 2009. DVD.
- , ed. *El Canon Poético en el Siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla - Grupo PASO, 2010. Print.
- López Guil, Itziar. *Poesía Religiosa Cómico-Festiva del Bajo Barroco Español. Estudio y Antología*. Bern: Peter Lang, 2011. Print.

- López-Huertas Pérez, M^a José. *Bibliografía de Impresos Granadinos de los Siglos XVII y XVIII*. 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 1997. Print.
- Maravall, J. A. *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1996. Print.
- Marín Cobos, Almudena. «El Campo Literario Granadino en torno a 1650: Programa de Trabajo y Primera Aproximación.» *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*. Ed. Alain Bègue and Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2013a. 271–278. CD.
- . «Dinámicas de Trabajo Según La Crítica Genética.» *Etiópicas* 9 (2013b): 148–166. Print.
- . «Poesía Pública(da) en los Márgenes.» *Versants* 60.3 (2013c): 107–117. Print.
- . «Relaciones Sociales y Literarias en los Impresos Poéticos de Granada (1650-1665).» *Bulletin Hispanique* 115.1 (2013d): 125–144. Print.
- Marín Pina, M^a Carmen. «Pliegos Suelos Poéticos Femeninos en el Camino del Verso al Libro de Poesía. La Singularidad de María Nieto.» *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 239–267. Print.
- . «Los Certámenes Poéticos Aragoneses Del Siglo XVII Como Espacio Literario de Sociabilidad Femenina.» *Bulletin Hispanique* 115.1 (2013): 145–164. Print.
- Martín González, Juan José. *El Artista en la Sociedad Española del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984. Print.
- McKenzie, D. F. *Bibliografía y Sociología de Los Textos*. Madrid: Akal, 2005. Print.
- Middlebrook, Leah. «From Musaeus to Parnassus: Poetry, Modernity and Method in the Seventeenth Century.» *Calíope* 18.1 (2012): 24–40. Print.
- Molina Huete, Belén. *La Trama del Ramillete. Construcción y Sentido de las Flores de Poetas Ilustres de Pedro Espinosa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003. Print.
- Montero, Juan, ed. *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de La Barrera, 1580)*. Vol. 1. Salamanca: Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998. Print.
- Navarrete, Ignacio Enrique. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994. Print.
- Núñez Rivera, Valentín. «Los Poemarios Líricos en el Siglo de Oro: Disposición y Sentido.» *Philologia Hispalensis* 11 (1996): 153–166. Print.

- Ocón Pérez de Obanos, Ángel. *Apud Inclytam Garnatam: 500 Años de Imprenta en Granada, 1496-1996*. Granada: Universidad de Granada, 1996. Print.
- Osuna, Inmaculada. *Poesía y Academia en Granada en Torno a 1600*. Sevilla: Universidad de Sevilla - Universidad de Granada, 2003. Print.
- . «Justas Poéticas en Granada en el Siglo XVII.» *Criticón* 90 (2004): 35–77. Print.
- . «Las Ciudades y sus ‘Parnasos’: Poetas y ‘Varones Ilustres en Letras’ en la Historiografía Local del Siglo de Oro.» *En Torno al Canon: Aproximaciones y Estrategias*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla - Grupo PASO, 2005. 233–284. Print.
- . «Recepción y Creación Poética: el Ms. 90-VI-9 de la Fundación Bartolomé March y la Poesía en Granada a Finales del Siglo XVII.» *Criticón* 103-104 (2008): 93–117. Print.
- . «Poesía Post-Barroca y Tipología Editorial: Producción y Carreras Literarias en Granada en la Segunda Mitad del Siglo XVII.» *Tras el Canon. La Poesía del Barroco Tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 77–108. Print.
- . «La ‘Academia’ como Recurso Articulador: Sonetos y Villancicos para dos Fiestas Granadinas (1661 y 1664).» *Revista de literatura* 74.147 (2012): 165–206. Print.
- Pardo Lesta, Rubén. «Sobre Poética y Retórica: la Relación entre Imitación, Género y Estilo en la Obra de Francisco de Trillo y Figueroa.» *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Múnster, del 20 al 24 de Julio de 1999*. Ed. Christof Strosetzki. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2001. Print.
- Peregrín Pardo, Cristina. *La Imprenta en Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1997. Print.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *Góngora y la Poesía Culta del Siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001. Print.
- Porqueras Mayo, Alberto, ed. *La Teoría Poética en el Renacimiento y Manierismo Españoles*. Barcelona: Puvill Libros, 1986. Print.
- . *La Teoría Poética en el Manierismo y Barroco Españoles*. Barcelona: Puvill Libros, 1989. Print.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Literature*. Malden: Polity Press, 2011. Print.
- . *The Politics of Aesthetics*. New York: Bloomsbury, 2013. Print.

- Rico, Francisco, ed. *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000. Print.
- Rodríguez-Velasco, Jesús. «La Bibliotheca y Los Márgenes. Ensayo Teórico sobre la Glosa en el Ámbito Cortesano del Siglo XV en Castilla. I: Códice, Dialéctica y Autoridad.» *eHumanista* 1 (2001): 119–134. Print.
- . «La Producción del Margen.» *La Corónica* 39.1 (2010): 249–272. Print.
- Ruiz Pérez, Pedro. «El Sistema de los Géneros Poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa.» *Glosa* 2 (1991): 298–306. Print.
- . «El Poema Heroico del Gran Capitán de Trillo y Figueroa. Un Texto Inédito para la Historia de la Épica y la Poética Culta del Siglo XVII.» *Angélica* 5 (1993): 105–112. Print.
- . «El Poema Panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y Práctica de una Poética Gongorina.» *Hommage à R. Jammes, Anejos de Criticón* 3.1 (1994): 1037–1049. Print.
- . «Una Proyección de Las Soledades En Un Poema Inédito de Trillo Y Figueroa.» *Criticón* 65 (1995): 101–177. Print.
- . *El Espacio de la Escritura: En Torno a una Poética del Espacio del Texto Barroco*. Bern: Peter Lang, 1996. Print.
- . *Libros y Lecturas de un Poeta Humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. Print.
- . «La Poética de la Erudición en Trillo y Figueroa.» *La Perinola* 7 (2003): 335–366. Print.
- . *Entre Narciso y Proteo: Lírica y Escritura de Garcilaso a Góngora*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. Print.
- . *Cánones Críticos en la Poesía de los Siglos de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. Print.
- . «Entre dos Parnasos: Poesía, Institución y Canon.» *Criticón* 103-104 (2008): 207–231. Print.
- . *La Rúbrica del Poeta: La Expresión de la Autoconciencia Poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009a. Print.
- . «Garcilaso y Góngora. Las Dedicatorias Insertas y las Puertas del Texto.» *Paratextos en la Literatura Española (siglos XV-XVIII)*, 2009b. 49–69. Print.

- . «Francisco de Trillo y Figueroa.» Ed. Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela, and Pedro C. Rojo Alique. *Diccionario Filológico de Literatura Española, siglo XVII* 2010: 527–532. Print.
- . «La Edición Zaragozana a Medios del Siglo XVII y la Sistematización del Libro de Poesía.» *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 69–101. Print.
- . «‘La Estampa de su Canto Repetido’: Retazos del Campo Literario en la Lirica Bajobarroca.» *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 18.1 (2012): 167–197. Print.
- . «Los Pliegos de Lope.» *eHumanista* 24 (2013): 165–193. Print.
- . «Estudio, Oficio y Juego en la Poesía Bajobarroca.» *Saberes Humanísticos*. Ed. Christof Strosetzki. Navarra / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014a. 195–224. Print.
- . «Imágenes Políticas En La ‘Selva’ de Rebolledo.» *Studia Aurea* 8 (2014b): 35–90. Print.
- Runcini, Romolo. *Il Sigillo del Poeta. La Missione del Letterato Moderno dalla Corte alla Città nella Spagna del Siglo de Oro*. Chieti: Solfanelli, 1991. Print.
- Sabat de Rivers, Georgina. «Trillo y Figueroa y el ‘Sueño’ de Sor Juana.» *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas (celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de Septiembre de 1974)*. Ed. Maxime Chevalier et al. Burdeos: Université de Bordeaux III, 1977. 763–775. Print.
- Sánchez, José. *Academias Literarias del Siglo de Oro Español*. Madrid: Gredos, 1961. Print.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope Pintado por sí Mismo: Mito e Imagen del Autor en la Poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge: Tamesis Books, 2006. Print.
- Sánchez Robayna, Andrés, ed. *Literatura y Territorio. Hacia una Geografía de la Creación Literaria en los Siglos de Oro. Actas del Coloquio Celebrado los Días 27 y 28 de Abril de 2009 en la Casa de Colón de las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. Print.
- Santagata, Marco, and Amedeo Quondam. *Il Libro di Poesia dal Copista al Tipografo*. Modena: Edizioni Panini, 1989. Print.
- Schwartz, Lía. «Las Anacreónticas en la Poesía de Francisco de Trillo y Figueroa.» *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*. Ed. Abdeljelil Temimi. II. Zaghuan: Fondation Temimi pour la recherche scientifique et l’information, 1999. 535–553. Print.

Scudieri Ruggieri, Jole. *Cavalleria e Cortesia nella Vita e nella Cultura di Spagna*. Modena: STEM-MUCCHI, 1980. Print.

Simón Díaz, José. *Impresos del Siglo XVII. Bibliografía Selectiva por Materias de 3500 Ediciones Príncipes en Lengua Castellana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1972. Print.

Strosetzki, Christof. *La Literatura como Profesión. En torno a la Autoconcepción de la Existencia Erudita y Literaria en el Siglo de Oro Español*. Kassel: Reichenberger, 1997. Print.

Torres, Isabel. *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*. Rochester, NY: Tamesis, 2007. Print.

Vega, Lope de. *Isidro*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2010. Print.

Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la Littérature à L'âge Classique*. Paris: Editions de Minuit, 1985. Print.

Willemart, Philippe. *Critique Génétique: Pratiques et Théorie*. Paris: L'Harmattan, 2007. Print.

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

- Se regulariza el uso de las mayúsculas, excepto en aquellos casos que impliquen personificación, antonomasia, sentido reverencial, etc.
- Se modernizan grafías, puntuación y ortografía según las reglas actuales de la RAE, aunque se mantiene tal y como aparecen en los testimonios aquellos casos en los que el cambio suponga una alteración del valor fonológico de la palabra y también aquellos otros que afectan al *usus scribendi* del autor o repercuten en valores expresivos. Para la puntuación y acentuación se tienen en cuenta tanto criterios estrictamente sintácticos y normativos como los resultantes de la prosodia del verso.
- Se corrigen las erratas sin necesidad de indicación, salvo en casos muy significativos. Así se procede, por ejemplo, con el caso de los números romanos en la numeración de las composiciones, que se ordenan de forma correcta.
- Se marcan las diéresis.
- Se normaliza el uso de las grafías y los grupos cultos, salvo los que tengan valor fonológico o estén relacionados con una marcada voluntad estilística o expresiva. En su caso, se indicarán las alteraciones.
- Se disimilan las contracciones o se aglutinan las formas de acuerdo con el uso actual.
- Se mantienen las vacilaciones en los casos en que se repiten de forma sistemática, pero se regulariza la forma según los criterios anteriores en los casos en que la vacilación no sea tal.
- Se respetan los fenómenos de landacismo y rotacismo, leísmo, loísmo y laísmo.

Para la edición que presento, he tomado como texto base el del manuscrito (portada impresa con fecha de 1657). Por las razones aducidas en la introducción, parece plausible proponer este testimonio como un ejercicio de reescritura donde se plantean lecturas nuevas que alteran las del impreso de 1652 en algunos aspectos y donde se observa una plena conciencia

autorial de volver al trabajo ya realizado, de repensar lo ya publicado teniendo en mente un nuevo eje pragmático. En este sentido, el texto sigue lo que escribe en el manuscrito, salvo correcciones en el caso de erratas de tipo gramatical donde se vuelve a la lectura del impreso (y se indica en la nota correspondiente). En nota, además, se señalan todos los casos en los que existen lecturas divergentes (autorales) o diferentes (lector coetáneo), así como su procedencia, marcadas con guión. Asimismo, se incluyen también notas aclaratorias y explicativas que contribuyen a la comprensión del texto, marcadas con asterisco.

Para abreviar, ejemplares y testimonio manuscrito serán denominados de la siguiente manera:

R-8170 (Biblioteca Nacional): Ma

R-12234 (Biblioteca Nacional): Mb

PBA-81 (Biblioteca Cidade da Cultura): G

Biblioteca de Catalunya: B

Ms. 463 (Biblioteca de Toledo): T

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

La Biblia.

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. Luis Gómez Canseco. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012. Print.

Álvarez Amo, Francisco J., and Ignacio García Aguilar. *Córdoba en Tiempos de Cervantes*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2005. Print.

Baranda Leturio, Nieves. «Cantos al Sacro Epitalamio o Sea Pliegos Poéticos para las Tomas de Velo.» *Bulletin Hispanique* 113-1 (2011): 269–296. Print.

Boccaccio, Giovanni. *Geneologia de gli Dei*. Vinegia: Stampato per Comino da Trino di Monferrato, 1547. Print.

Boethius. *De Consolatione Philosophiae; Opuscula Theologica*. Monachii [Munich]: K.G. Saur, 2000. Print.

Bologna, Corrado. «La Mano en la Mejilla.» *Criticón* 87-88-89 (2003): 76–96. Print.

Boscán, Juan. *Poesía*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Akal Ediciones, 1999. Print.

Calderón de la Barca, Pedro. *La Dama Duende; Casa con dos Puertas, Mala es de Guardar*. Ed. Antonio Rey Hazas and Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona, España: Planeta, 1989. Print.

Calepini, Ambrosii. *Dictionarium*. Venetiis: Aldus, 1581.

Camões, Luís de. *Lírica Completa*. Lisbon: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1980. Print.

Correas, Gonzalo. *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales* (1627). Bordeaux: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967. Print.

Cortés Vázquez, Luis. *Ad Summum Caeli: El Programa Alegórico Humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1984. Print.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Universidad de Navarra; Iberoamericana, 2006. Print.

Devoto, Daniel. «Las Letras en el árbol (De Teócrito a Nicolás Olivari).» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.2 (1988): 787–852. Print.

Etienvre, Jean-Pierre. *Márgenes Literarios del Juego: Una Poética del Naípe, Siglos XVI-XVIII*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 1990. Print.

Góngora, Luis de. *Antología Poética*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 1986. Print.

---. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994. Print.

Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. New York, NY: Blackwell, 2002. Print.

Jammes, Robert. «L'imitation Poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa.» *Bulletin Hispanique* 58.4 (1956): 457–481. Print.

Meléndez Valdés, Juan. *Obras Completas*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996. Print.

Moliner, María. *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos, 2007. Print.

Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza, 2009. Print.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row, 1972. Print.

Pontani, Filippo Maria, ed. *Antologia Palatina*. Torino: Einaudi, 1978. Print.

Quevedo, Francisco de. *Poesía Completa*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Turner, 1995. Print.

- Ravisius Textor, Joannes. *Officina*. Basileae: Apud Haeredes, 1566. Print.
- . *Epitheta*. Genevae: Excudebat, Iacobvs Stoer, 1593. Print.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos, 1976. Print.
- Ruiz Pérez, Pedro. «‘Aposentos de Esmeraldas Finas’: El Mundo Sumergido de Pedro Espinosa.» *Loca Ficta: Los Espacios de la Maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2002. Ed. Ignacio Arellano. Orlando: Iberoamericana Vervuert Publishing Corporation, 2003. 349–363. Print.
- . «Imágenes Políticas en la *Selva* de Rebolledo.» *Studia Aurea* 8 (2014): 35–90. Print.
- Schwartz, Lía. «De Camaleones y Pretendientes en la Poesía de Quevedo.» *Dialogo: Studi in Onore Di Lore Terracini*. Ed. Inoria Pepe Sarno. Roma: Bulzoni, 1990. 226–239. Print.
- . «Las Anacreónticas en la Poesía de Francisco de Trillo y Figueroa.» *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*. Ed. Abdeljelil Temimi. II. Zaghuan: Fondation Temimi pour la recherche scientifique et l’information, 1999. 535–553. Print.
- Stephano, Carolo. *Dictionarium Historicum Geographicum Poeticum*. Genevae: Jacobi Stoer, 1638. Print.
- Tasso, Bernardo. *Rime*. Torino: RES, 1995. Print.
- Teijeiro, Manuel García. «La Magia en la Literatura Española de los Siglos de Oro: la Influencia Clásica.» *Edad de oro* 27 (2008): 105–126. Print.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra Poética y Textos en Prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2001. Print.
- Villegas, Esteban Manuel de. *Eróticas ó Amatorias*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1913. Print.

Consultas digitales:

<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

<http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/>

<http://www.upf.edu/todogongora/>

POESÍAS VARIAS, HEROICAS, SATÍRICAS Y AMOROSAS. De Francisco de Trillo y Figueroa.
Año de MDCLVII.⁹⁴

[fol. 1v]⁹⁵

Hunc servare modum nostri novere libelli,
Parcere personis, dicere de vitiis.

Martial, libro 10, *Epigrama* 33.

Si mea materiae respondet musa iocosae
vicimus, et falsi criminis acta rea est.

Ovidio. *De remedio amoris*, libro 1.

⁹⁴ En los impresos figura esta portada, con el añadido del pie de imprenta: *POESÍAS VARIAS, HEROICAS, SATÍRICAS Y AMOROSAS*. De Francisco de Trillo y Figueroa. En Granada, en la Imprenta Real, en casa de Baltasar de Bolívar, en la calle de Abenamar. Año de 1652.

⁹⁵ Addenda manuscrita al ejemplar que forma parte del volumen facticio G. El trazo de la escritura coincide con el de las anotaciones manuscritas que encontraremos en este ejemplar.

Soneto I

Estos de amor a mísero lamento
dulces folios no tarde reducidos
menos del ocio sean proferidos
que del prolijo afán del escarmiento.

Alumbre, pues, a todos mi tormento, 5
que harto es capaz de afectos no dormidos,
pues no mira la playa sin oídos
los escollos en cuanto brama el viento.

Naufragio mucho la amorosa arena 10
dio en siglos pocos a mi paso incierto,
sin que el riesgo sirviese de atalaya;

lime, pues, mi escarmiento la cadena,
y antes creed en la tormenta el puerto
que el mar tranquilo en la amorosa playa.

Soneto II

Bañaba el sol, precipitando el día,
entre las ondas la purpúrea frente,
cuando Daliso, en confusión doliente,
la red y el llanto sobre el mar tendía:

“Filida ingrata, más cruel –decía– 5
que las arenas de la Libia ardiente,
que del Euripo inquieto la corriente,
y más mudable que la suerte impía,

¿por qué desprecias los maternos lares 10
de nuestra llama, que alumbrar pudiera
las corvas playas de los anchos mares?

¿Por qué, si no hay deidad a quien debiera
reconocer Neptuno más altares,
flechas Amor, trofeos la ribera?”

* Reescritura del canto polifémico al inicio de la composición, al tratarse en un primer momento del relato de un personaje en tercera persona que, más adelante, tomará la palabra y empleará el estilo directo para imprecar a su amada.

* v. 7, «Euripo»: estrecho canal de agua que separa la isla griega de Eubea, en el Egeo, de Beocia, en la península griega. También, según leemos en el diálogo platónico *Fedón o sobre el alma*, se puede usar como símil para referirse a algo que no es firme o estable, como el pensamiento (cambiante, maleable) o el carácter de Filida.

Soneto III

Daliso con el cuento de un cayado
el nombre deshaciendo estaba un día
de su Filida ingrata, que él había
de un robre en la corteza ya grabado.

Mas viendo que ya el tronco había quebrado 5
con el cayado la tenaz porfia,
o porque el nombre ya con él crecía,
o bien porque por él fuese honorado,

“¿Cómo es posible, Amor tirano, –dijo–
este nombre apartar de mi firmeza, 10
si con él es un tronco aun elegante?

Si, aun a pesar de mi sentir prolijo,
en su abono es de bronce una corteza,
¿por qué conoce que es mi fe diamante?”

* Imitación del soneto pastoril de Diego Ramírez Pagán (1525-1562), «Dardanio, con el cuento de un cayado», difundido en diversas colecciones e impreso en su *Floresta de varia poesía* (Valencia, Imprenta de Juan Navarro, 1562).

Soneto IV

En una sobre el mar caída roca
que un monte de las ondas carcomido
había de su cumbre sacudido,
mucho aviso escondiendo en ruina poca,

Daliso estaba una esperanza loca 5
repitiendo del mar al sordo oído,
que al duro son del llanto enternecido
apenas sin temor la arena toca:

“Si de un monte aún no es firme la esperanza,
¿quién en la fe de una fortuna fía? 10
-dice una y otra vez con duro aliento-

Si aun a esta roca la ruina alcanza,
¿en qué se funda la esperanza mía,
en qué, si nunca tarda el escarmiento?”

* v. 10, «fortuna» tiene el sentido de «tormenta»; esta acepción se recoge en *Autoridades*: «Significa también borrasca, tempestad en mar o tierra».

Soneto V

Los sordos valles, la infiel floresta
al son Filida hacía destemplado
de un prolijo rabel y su cuidado
estar pendientes una ardiente siesta.

Era cruel, Daliso, la respuesta 5
de un eco del silencio desatado,
a cuyo son la soledad del prado
alternativamente estaba expuesta.

La infame turba de prolijas aves
le respondían con gemidos roncós, 10
piedad mintiendo en el lamento duro.

¡Ah, ciego Amor! ¿Quién a tus plomos graves,
quién a tu red, a tus halagos broncos,
mal conducido el pecho fía puro?

* v. 9, es imitación del conocido verso de Góngora «infame turba de nocturnas aves» (v. 39, estrofa quinta de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Carreira, Madrid, Castalia, 1986, p. 172).

- el artículo es un añadido del manuscrito T; su carácter determinativo incide en la especificidad de las aves referidas. El cómputo de sílabas no se ve alterado.

Soneto VI. *Al suceso de Jezabel y Nabot*

No siempre el alto escollo en la ribera
seguro está del proceloso viento,
que uno y otro combate al escarmiento
alguna vez conducen la carrera.

Bien de Nabot la sangre hacer pudiera 5
notorio a Jezabel el fin violento,
que hartó dice callando el mudo acento
del que venganza sin pedirla espera:

¿Cómo, pues, el poder se precipita
si nunca llega el escarmiento tarde 10
ni hay suficiente en la crueldad disculpa?

Así el riesgo soberbio solicita
más el que menos recela, que arde
muy a ciegas la llama de la culpa.

* La historia de Jezabel y Nabot aparece en el *Primer Libro de Reyes* del *Antiguo Testamento* (21:1-29). Según se relata, Acab quería comprar la viña de Nabot, pero éste no quería vendérsela; Jezabel, la mujer de Acab, manda que maten a Nabot para que su marido se pueda apropiarse de la viña. Ante tal comportamiento, la historia cuenta que Dios, a través de Elías, manda castigarlo, pero ve cómo su familia se humilla y decide propinar a su hijo el castigo adecuado en sus futuros días. El recurso a la fuente bíblica participa de la reescritura del escarmiento, tema de estas primeras composiciones.

* Este mismo tema lo trata el conde de Rebolledo en una de las composiciones epilogales (V) de la *Selva militar y política* (1652), un poema didáctico (la silva es el cauce métrico) escrito durante sus años al servicio de la Monarquía Hispánica como diplomático en Europa del norte, en el que refleja sus ideas políticas, entre el tacitismo y la política cristiana. En su texto, acompañado de una imagen (de la edición del texto de 1661), se expone ante la mirada del lector el cruel castigo infringido a Jezabel, con versos que razonan la necesidad de tal escarmiento a la vez que ejemplifican los vicios censurados (principalmente la soberbia). El sentido es muy similar a lo que aquí recoge Trillo, con un soneto que también hace hincapié en la culpa y el deber de pagar por los errores (pecados) cometidos. Para más información, remito al artículo de P. Ruiz Pérez, «Imágenes políticas en la *Selva* de Rebolledo» (*Studia Aurea*, 8, 2014: 35-90),

- el v. 13 aparece hipermétrico en el manuscrito T, pues se añade el pronombre «lo» antes del verbo «recela».

Soneto VII. *Al Himeneo del señor D. Francisco de Vergara, no habiéndolo entendido los más, y censurándole muchos*

Salió Himeneo muy a lo romano
y el gran Talasión muy a lo griego
ante el Herodes del vulgacho, ciego
a tanto sol, implume gabilano.

Dejáronse llevar de mano en mano
al tribunal de la ignorancia, y luego
turba de escribas, vomitando fuego,
enjuagar presumía el Océano.

La razón muy a caso fue a deshora
inquiriendo el tropel de tanto insulto,
y dijo a los crueles asasinos:

– “¿Por qué con ignorancia burladora
a vuestros dioses revocáis el culto?”
– “Porque son en su patria peregrinos.”

* v. 1, Himeneo, dios que se invoca en las celebraciones de bodas según la tradición clásica (Boccaccio, libro V, capítulo 26).

* v. 2, Talasión, divinidad protectora del matrimonio auguraba una unión feliz y duradera (Grimal, 2002:430).

* v. 7, de nuevo, verso de ecos gongorinos, como el citado del soneto V.

* v. 9, «a caso» se usa con el sentido de «a propósito».

* v. 14, referencia explícita al título de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Estos dos últimos versos con intercalado de voces en directo, por otra parte, conectan con algunos de los sonetos dialogados de Lope; entre otros, el incluido al final del *Laurel de Apolo* (1630), «A la nueva lengua», que pone a conversar a Boscán y Garcilaso. Otros autores, como Cetina, Acuña, Aldana o Cervantes también cultivaron esta tipología.

Soneto VIII. *A un pajarillo que una dama sacó de la jaula y, quitándole los ojos, le echó a volar*

Surcando dudas con dudoso aliento,
las ciegas alas al recelo fía
un Cupido de pluma que podía
imagen ser del pálido escarmiento.

Sus graves ansias tiende al frágil viento 5
más que la pluma al nebuloso día
y, embarazando el vuelo en la porfia,
naufraga en el dolor otro elemento.

Efectos son de Fili rigurosa
estos por quien mi fe se constituye 10
víctima heroica de un rigor tirano.

Dichoso tú, que en pira lagrimosa
venciste al hado, que inconstante huye
de darme muerte con piadosa mano.

- en el título del epígrafe, los impresos recogen el relativo «a quien» en lugar de «que»; la función gramatical no cambia.

Soneto IX. *A una dama que miraba dolorosa el sepulcro de un galán con quien había sido esquiva*

Qué tarde, ¡oh Fili!, tu rigor se admira
del efecto que amor hace oprimido,
pues ya en fuego tu yelo convertido
sólo sirve de hacer mayor la pira.

Qué tarde, ¡oh Fili!, tu rigor aspira 5
a detener el riesgo prevenido,
pues mira su memoria en el olvido
cuando el olvido tu memoria admira.

Mas, ¡ay cruel!, que no es piedad tu llanto,
sino rigor con que le solemnizas 10
por que arda más apriesa su alta gloria.

Mas ella vivirá felice, en cuanto
abrigare tu yelo en sus cenizas
la gran fe de esta última memoria.

* Se refiere al mito de Anajárate, también recreado en la canción V de Garcilaso, «Ode ad florem Gnidi» (vv. 66-100), habitualmente empleado como recurso para convencer a mujeres displicentes. Según el mito, Ifis se enamoró de Anajárate, pero su amor no fue correspondido y, por eso, se ahorcó ante la casa de ella; como Anajárate no lamentó la muerte de Ifis, fue convertida en mármol como castigo a su crueldad (Ovidio, *Metamorfosis*, libro XIV, 698-764, ed. A. Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2009).

* El último terceto es también reescritura del soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», precisamente de esa idea relacionada con la permanencia del sentimiento amoroso; recuérdese el último verso del soneto, «polvo serán, mas polvo enamorado» (número 472 en la edición de Blecua, 1995:507, vol. I).

* Imitación del soneto V de Garcilaso, «Escrito está en mi alma vuestro gesto», en lo que respecta al motivo de la imagen de la amada, o más bien del recuerdo, impreso en el alma del amante (primer cuarteto del soneto garcilasiano). Para consulta, remito a la edición de B. Morros (Barcelona, Crítica, 2001:23).

- en el v. 7, el manuscrito T lee «mira» mientras que los impresos leen «miras»; el sujeto cambia en cada caso, siendo en el manuscrito T «su memoria» y en los impresos «tú», apelando a la dama destinataria del poema.

Soneto X. Fúnebre. *Últimos afectos de una dama mirando el sepulcro de su amante*

Si con morir pudiera mejorarte,
si viviendo pudiera no perderte,
qué poco mereciera con la muerte,
qué poco me debieras por amarte.

Si con llorar pudiera consolarte, 5
si risueña pudiera no ofenderte,
qué poco me costara el merecerte,
¡oh cuánto mereciera en olvidarte!

Si la elección me fuera permitida, 10
si en tus cenizas abrigar la pena,
¡qué ardiente parasismo es de mi vida!

¡Oh, cuán gozosa en la fatal cadena
aprisionara la alma condolida,
que tanto está de libertad ajena!

Soneto XI. Fúnebre. *Un amante en la muerte de su dama*

Temprana flor, crecía en confianza
mi amor de un tiempo blando y lisonjero,
cuando del hado el siempre duro acero
el vínculo cortó de mi esperanza.

¡Oh ciego hado, lince en la mudanza 5
solamente del bien, y cuán ligero
vuelas al daño, perdonando fiero
al infeliz para mayor venganza!

¿Qué gloria adquieres cuando el leño roto 10
las ondas vence, naufragando en ellas
de la soberbia entena la osadía?

Mas, ¡ay cruel! ¡No fueras tú el piloto,
que mi amor ablandara las estrellas
y Filida viviera! ¡Ay, Filis mía!

* v. 11, «entena» señala *Autoridades* (1732) que es lo mismo que «antena», y apunta el uso de la palabra en la *Farsalia* de Jáuregui (libro 6, octava 70). Según Covarrubias, «antena» es una voz latina que se refiere a la «barra o pértiga que atraviesa el mástil de la nave adonde se ata la vela».

Soneto XII. Amoroso

Cual la inquietud del Ponto furibunda
se retira y explaya en la alta arena
cuando, gimiendo el mar en larga vena,
las corvas playas lagrimoso inunda,

o cual furioso el Aquilón circunda 5
con duro aliento la campaña amena
de amor al son de la cruel cadena,
decía Daliso su inquietud profunda:

“¡Oh Amor! Con el rendido solamente 10
arrogante, soberbio, jactancioso,
¿del indefenso qué trofeo alcanzas?

¿Con yelo a Fili, a mí con llama ardiente,
hiere a un tiempo tu brazo poderoso?
¿Pues en qué he de fundar mis esperanzas?”.

Soneto XIII. Amoroso. *Al Fénix, en alusión a una esperanza desesperada*

Oídos pone aun a la muda llama,
centellas profiriendo armoniosa,
entre sacros aromas religiosa,
purpúrea Fénix en la inculta rama;
mudas cenizas mudamente inflama 5
en los acentos de su voz gloriosa,
haciendo aún más su pira espaciosa
que los términos largos de su fama.
El pecho rompe, y de la pira enjuta
el humo las cenizas humedece, 10
nueva materia tributando al cielo.
¡Ay de quien llanto, quien ardor tributa
y solamente a las ruinas crece
sin abrasar, sin renacer el vuelo!

Soneto XIV. Satírico. *Respondiendo a una censura que hizo una dama al romance «Del botón bien redimida»*

Cándida, hermosa flor, que en la avarienta
zarza de una censura presumida,
si deshojada no, si no ofendida,
fuiste violada de atención sangrienta,
de tus espinas el rigor fomenta 5
contra rústica abeja, cuya herida
afanes sude y a tus pies rendida
reconozca el honor que la alimenta.
Mas no, que hartos castigos se apercibe
quien del néctar süave hace veneno 10
pisando el áspid por hollar la rosa.
Segura, pues, de su ignorancia vive,
que no está el fuego de su luz ajeno
porque ignore su luz la mariposa.

* v. 6, «abeja» es una metáfora para referirse a la figura del poeta y está relacionada con su propia labor como portador de conocimiento; así, Séneca, en las cartas a Lucilio, afirma que la labor de las abejas es admirable y digna de imitar por su trabajo de recolección y selección (las abejas con las flores, el poeta con las fuentes), y Petrarca, en sus epístolas familiares, amplía esta idea y compara el trabajo del humanista al de las abejas, en tanto que el suyo consiste en el estudio, asimilación y transformación de los clásicos para forjar un nuevo pensamiento. Con estas referencias implícitas en la imagen de la «abeja», Trillo está refiriéndose a su propia figura

como autor, al esfuerzo que conlleva su escritura y a cómo la concreta según su práctica de la imitación, que parece no ser del gusto de quien lo critica y que motiva esta respuesta.

* v. 10, se refiere a la «araña», por contraposición a la abeja de los versos anteriores, que extrae veneno de donde ésta hace miel; L. Cortés Vázquez recoge una serie de fuentes y usos del par en *Ad summum caeli* (1984:53-56), insistiendo en la simbología de la oposición abeja/araña como imágenes de la pureza y la corrupción, respectivamente. Esta imagen de la araña aparece también en el grabado que acompaña la primera y segunda parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en el emblema recogido en la parte superior derecha del retrato; vemos en él una serpiente, que simboliza la prudencia, y que se ve amenazada por la araña, con el lema «Ab insidiis non est prudentia». L. Gómez Canseco, en su edición (2012:28), recoge que esta imagen estaba asentada en la tradición emblemática, y cita la *Historia natural* de Plinio (X, 95, 206) para ilustrarla. Señala, además, que el propio Alemán explicaría la intención de la imagen dos veces (I, 2, 4 y II, I, 8), aludiendo en ambos casos a que la posibilidad de ser amenazados y engañados es permanente.

* v. 11, «áspid», según recoge Covarrubias, es una especie de víbora cuyo veneno es muy eficaz. Además, en el *Génesis*, en la profecía de Jacob acerca de sus hijos (49:17), éste anuncia que Dan será una serpiente, siempre acechando en el camino, que al morder los talones del caballo hace caer hacia atrás al jinete. En este sentido, en las *Geórgicas* (libro IV, 458), Virgilio refiere el momento en que Eurídice, huyendo de Aristeo por la orilla de un río, muere al ser mordida por un áspid. Con este término, Trillo califica de venenosas y dañinas las críticas que ha recibido, considerándolas impedimentos en el seno de su propia trayectoria poética.

* Se refiere al romance XXIV, heroico, titulado «Epitalamio sacro a la profesión de una religiosa descalza», también en este poemario.

Soneto XV. Heroico. *Al suceso de Judas y Tamar, su nuera, en alusión a la violencia de los halagos femeniles*

No así del mar las ondas impacientes
combaten el escollo sumergido
como Tamar al suegro inadvertido
combatió con halagos inclementes.

No el pedernal afanes suda ardientes
del duro acero duramente herido,
veloz así como el enternecido
llamas a la ocasión prestó indecentes.

No así en la selva Calidonia, cuando
fiero león es del cordero insulto,
igual peligro hallar Judas pudiera.

¿Qué tigre, los corderos devorando
entre las sombras del silencio, inculto
igual a una mujer que es finge fiera?

* Según el *Génesis* (38:1-30), Judá casaría a uno de sus hijos, Er, con Tamar; éste murió y el padre instó a Onán a que cumpliera como cuñado con Tamar, pero Onán también murió. Judá aconsejó a Tamar que se marchara, como viuda, a casa de su padre hasta que creciera su otro hijo, Selá, para que no muriera. Cuando murió Súa, la mujer de Judá, éste subió al monte Timnat a trasquilar a sus ovejas, y allí apareció Tamar, sin ropas de viuda y con el rostro cubierto, porque veía que había crecido Selá y aún ella no le había sido entregada como esposa. Tomándola por una prostituta, Judá deja a Tamar embarazada, habiéndole dado unas prendas que ella le pedía como garantía de pago. Al descubrirse el embarazo, evita ser condenada por adulterio al mostrar las pruebas que tenía, que señalaban a su suegro como padre de su futuro hijo; daría a luz a Farés y Zara. A través del engaño, consigue una descendencia que le había sido negada.

* v. 9, la «selva Calidonia» se encuentra en una comarca septentrional de Escocia. La referencia es doble y también alude a la cacería del jabalí de Calidón (región de Etolia), que fue enviado por Artemisa como castigo a Eneo, rey de estas tierras, por no haberle dedicado sacrificios. Meleagro, el hijo de Eneo y Altea, consiguió cazarlo con la ayuda de Atalanta (cazadora nata), cuya participación y victoria en la muerte de jabalí -fue la primera en acertar en el tiro- ocasionó fracturas entre los participantes y propició que Meleagro matara a los hermanos de su madre por afrentar a Atalanta; la madre consumió el tizón de leña que mantenía con vida a Meleagro y éste murió, consiguiendo así Artemisa tejer su venganza (*Dictionarium* y Boccaccio, libro IX).

un jabalí de Calidón (región de Etolia), que se cargó Meleagro. Mira Calidon-ia en Stephano.

* v. 14, «finge» tiene el sentido de «fingido», aunque ha sido imposible documentar la forma; parece que se trata de una licencia métrica para no caer en hipermetría.

Soneto XVI. Amoroso. «*Dulces exuviae*» de Virgilio

“Oh duras prendas, bien que dulces cuando
su acíbar escondía entre las flores
el duro hado, ya de sus rigores
presto veréis la causa agonizando.

Ya la cobarde prora fatigando 5
menos las ondas va que mis ardores.

¡Oh quién del mar pudiera hacer mayores
los profundos, mis ansias anegando!

¡Vosotros, que ya el cielo, tú, que el mundo
alumbráis con afecto vigilante, 10

si es que vengar podéis al ofendido,
oíd propicios mi dolor profundo
sobre la espada de su ingrato amante!”

Así decía la infelice Dido.

* Imitación de la *Eneida* de Virgilio, IV, 651: «*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*» y, asimismo, al soneto X de Garcilaso, que recrea el motivo de la lamentación ante las prendas de la amada. En este sentido, el primer cuarteto se construye, al igual que el de Garcilaso, en un

contraste, ya anunciado desde el primer verso («duras» vs. «dulces»); la antítesis, además, es la base conceptual del poema, que pone en evidencia la felicidad perdida y el dolor presente.

Soneto XVII. Lírico. *Al suceso de Sansón dormido, en alusión a la suave crueldad de las mujeres*

Del puerto amigo aun más que asegurado
se imaginaba el naufragante leño,
con las amarras oprimiendo el ceño
del Austro bramador, del Noto airado.

La inquietud de las ondas y el cuidado 5
en las áncoras ya prendía el sueño
cuando, cortadas por ingrato dueño,
destrozo fue del iracundo hado.

Sin duda que del Cáucaso naciste,
Dalila ingrata, y ese duro pecho 10
duros peñascos alimenta horribles;
mas, ¡ay!, que eres mujer, y no resiste
nave amorosa cauteloso estrecho,
ocultas rocas, golfos apacibles.

* Sansón, según el *Libro de los Jueces* (16:19-21), se quedó dormido con la cabeza en las piernas de Dalila y ella llamó a un filisteo para cortar el cabello de Sansón; éste cortó las siete trenzas y Sansón perdió toda su fuerza. Sansón despertó pensando que podría escapar ante el ataque de los filisteos, pero era imposible; los filisteos lo capturaron, le sacaron los ojos y lo llevaron a Gaza, donde lo amarraron con cadenas de bronce y lo pusieron a trabajar en el molino de la cárcel.

Soneto XVIII. Lírico. *Al suceso de Ruth, en alusión a no desconfiar en acciones que parecen imposibles*

Pasos no ciegamente aconsejados,
bien que de sombras ciegas conducidos,
fíó a la suerte Ruth, desconocidos
del sol de quien más fueron alumbrados.

No se adquiere la suerte, no los hados 5
siempre al rigor se hallaron prevenidos,
que tal vez al acento están dormidos
de quien más los recela desvelados.

Los desperdicios que en las rubias eras
no acaso fecundó pródiga suerte, 10
¿cuánto costar pudieron escarmiento?

No en vano el mar tropieza en las riberas,
aunque tal vez la tierra en sí convierte,
que ya enfrenarle supo un leve acento.

* Ruth (*Libro de Ruth*), según San Lucas en la genealogía de Cristo, es bisabuela del rey David. Rut se casa con Mahlón; él muere, su hermano también, y ella queda viuda y sin hijos; vuelve con su suegra y nuera a Judá y van a parar al campo de Booz, en Belén, con el que se casará.

* El inicio del soneto es una reescritura del inicio de la *Soledad primera*, en la dedicatoria al Duque de Béjar: «Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa, ...» (Jammes, 1994:183).

Soneto XIX. Lírico

De un roble duro en la tenaz corteza
Daliso el nombre de su Fili había
grabado con su fe, donde crecía
al paso que crecía su firmeza.

De las frondosas ramas la belleza 5
no a su dulce esperanza respondía,
porque un día engañando en otro día
el roble continuaba en su aspereza.

Florecieron, al fin, con tiempo largo,
las letras en las ramas, y el amante 10
presumió ver su largo llanto enjuto.

Cortó una flor, su gusto vido amargo,
y dijo: “¡Oh de mi fe gloria inconstante,
que éste es de Amor el deseado fruto!”

* El soneto se desarrolla en torno al tópico pastoril de grabar el nombre de la amada en la corteza de un árbol, que se trata también en el romance XXVI (vv. 5-8), con la salvedad de que la corteza de este árbol es más «tierna». El tema apareció en el soneto III, aunque con tintes diferentes, ya que aquí el pastor, desengañado, está borrando el nombre de la amada; aparecerá, además, en los vv. 34-35 de la composición «A una dama muy desvanecida», esta vez en un tono satírico. D. Devoto ha tratado el tema en «Las letras en el árbol. (De Teócrito a Nicolás Olivari)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36:2 (1988), pp. 787-852; en su trabajo, afirma que este tipo de inscripción es algo propio de enamorados que pretenden así consagrar o proclamar su amor (con sus diferentes variantes cuando el amor no ha funcionado), y señala la importancia de la tradición bucólica que iniciaron Virgilio y Ovidio en la configuración del tópico.

* En el soneto III se trata también el tema de un árbol grabado con palabras de amor.

Soneto XX. Amoroso

De una ñudosa haya, carcomida
ya de los siglos por que había pasado,
honor de las montañas y sagrado
de las fieras a quien era cogida,
una rama rebelde desabrida 5
una siesta Daliso había cortado,
para sustituir de su cayado
la antigua paz, la anciana fe rompida.

Ya que el grueso bastón, aunque prolijo,
vido obediente a su maestra mano, 10
al cielo se volvió, y así impaciente:

“Vengadme, dioses, de una ingrata –dijo–,
pues un tronco a mi ruego es tan humano,
y ella a mi dulce fe tan inclemente”.

* El tópico del inicio se recoge en Ravisio Textor (*Epithetorum opus*, fol. 170v), donde se recogen las características que diversos escritores le han entregado a la haya, y donde se la describe con referencias a su edad y autoridad.

- v. 4, el ejemplar gallego corrige de manera manuscrita «cogida» y propone *acogida*.

- v. 5, los impresos separan los adjetivos con la conjunción copulativa «y».

Soneto XXI. Lírico

Del mar cantaba entre las ondas fieras
mi dulce Fili en tan suave acento,
que no sólo los cóncavos del viento,
mas también suspendía las riberas.

Escuadrón de nadantes primaveras 5
floreciendo, aquel bárbaro elemento
fruto fue de su voz, de ciento en ciento,
atrayendo las aves y las fieras.

Los mudos de las ondas moradores,
de alga azul, verdes ovas, roja escama, 10
duras conchas y blanda piel vestidos;

los del cielo más pálidos ardores,
la de la selva más inculta rama,
canoros a su voz prestando oídos.

* Va implícita la referencia al mito de Orfeo, a través de la cual el sujeto lírico pondera su desgracia y pretende conmover con su música / poesía.

Soneto XXII. Lírico. *Imitando a Boecio, lib. I De consolation[e], donde: «Mors hominum foelix &c.»*, despreciando la fortuna

Dichoso aquel a quien la amarga muerte
no trunca el tiempo de sus dulces años,
y aquel que no alimenta desengaños
con el cebo engañoso de la suerte.

Dichoso, si hay alguno, aquel que advierte 5
su riesgo al resplandor de los extraños
y aquel que, mariposa a los engaños,
entre las llamas el ardor divierte.

Dichoso el que con vuelo reposado 10
a la cumbre se acerca fatigable
de la alta ruina, aquel honor aspira,
y mucho más aquel que retirado
vive de la fortuna incontrastable,
limando con su paz su cruel ira.

* Se refiere a los versos 13-14 del libro I de *Consolatio philosophiae*: «Mors hominum felix, quae se nec dulcibus annis / inserit et maestis saepe vocata venit!».

* Recreación del tópico horaciano *beatus ille*, enhebrado a través de la anáfora con «dichoso» al inicio de las primeras estrofas.

Soneto XXIII. Amoroso

Como furioso el mar en ondas ciento
se explaya con undosa muchedumbre
sobre la arena, o como en la alta cumbre
nubes desata humedecido el viento,

lágrimas daba en dolorido acento 5
al mar un pescador, que ya costumbre
había hecho en él la pesadumbre
del repetido afán de su tormento.

“Dioses”, decía, “si es que hay dios alguno 10
a quien se deba el paternal cuidado
de consolar al engañado amante,
¿cuándo de mi prisión el importuno
cruel acero se verá limado

con la paciencia de mi fe constante?”

* Imitación de la égloga piscatoria de la *Soledad segunda* (vv. 113-189); en este caso, nos encontramos con un voz lírica (allí un peregrino, aquí un pescador) que evoca el sufrimiento vivido a causa del amor y expresa su deseo de ser liberado de tal dolor.

- v. 6, el manuscrito T corrige y propone *acostumbre*, pero la lectura no encaja en el contexto.

Soneto XXIV. Heroico. *Al suceso de Judith*

Cual se mira a los soplos impacientes
del Austro fiero la robusta encina,
o cual las nieves de la cumbre alpina
desatadas en líquidas corrientes,

de Betulia los muros ya dolientes 5
así al golpe crüel de su ruína,
cuando canta Judith los avecina
del honor a los rayos más lucientes.

¿El débil golpe de una débil mano
quién, ¡oh Fortuna!, recelar pudiera 10
a un tiempo tan pesado y delicioso?

Mas, ¡jay!, que fue de impulso soberano,
y el delito peligra en la ribera
mucho más que en el golfo proceloso.

* El *Libro de Judith* (9-16) da nombre y cuenta la historia de una heroína bíblica que utilizó su belleza para salvar la ciudad de Betulia (la suya) del asedio de los asirios; según el relato, consiguió seducir y engañar a Holofernes, sólo para acabar con él cortándole la cabeza. Finalmente regresó a Betulia y fue aclamada entre la multitud del pueblo.

* Paralelismo en las dos primeras estrofas con la fórmula «como / cual..., así», que se usa para establecer una comparación entre una determinada situación que ilustre aquel estado del sujeto lírico. En Garcilaso, por ejemplo, la encontramos en el soneto XIV, «Como la tierna madre que'l doliente...» (2001:36); también existen otros casos en Boscán, como el soneto IX, «Como suele en el aire la cometa» (libro II, 1999:181), el LVIII «Como el ventor que sigue al ciervo herido» (libro II, 1999:269), o el soneto LXX, «Como el patrón que, en golfo navegando,» (libro II, 1999:295) que, de hecho, es imitación del canto XXVI de Ausias March.

Soneto XXV. Heroico. *A una esperanza dudosa*

De anciano robre un tronco mal vestido,
con débiles raíces, amarrado

a un duro escollo a quien el tiempo airado
de una alta roca había dividido,
yacía en la montaña defendido 5
más del riesgo a que estaba dedicado
que de amiga segur, o de olvidado
rigor, no al infelice concedido.
Doliente asombro del hermoso día,
de mi esperanza simulacro era 10
y horrendo asilo de aves gemidoras.
¡Oh, cuán ingrato el riesgo se desvía
de quien trofeo el precipicio fuera!
¡Oh, cuánto muere un triste en breves horas!

Soneto XXVI. Heroico. *A un poema de S. Bruno que escribió el padre don Bruno de Valenzuela, cartujano*

Aún la alta cumbre de la envidia sea
pequeño afán al vuelo de tu pluma,
oh docto Bruno, cuya ardiente suma
de acentos no apagada el tiempo vea.
El canto heroico de tu sacra idea 5
del sagrado Genil la blanca espuma
comunique a ambos mares y aun presuma
luciente hacerlo en cuanto el sol rodea.
Tu nombre al santo cuya vida cantas
de hoy más iguale (bien que reverente), 10
que bien podrá, pues le acrecientas gloria;
y ese culto trofeo que levantas
a su fama en la tuya se acreciente
aun más allá de la mayor memoria.

* El padre don Bruno de Valenzuela y Solís (1616-1677), natural de la ciudad de Santafé de Bogotá (reino de la Nueva Granada), fue monje profeso de la cartuja de Santa María y un cultivado humanista. Entre otros textos, compuso e imprimió un *Panegírico sagrado, en alabanza del serafín de las soledades, San Bruno*, que se publicó primero en Lima (1646) y, un año después, en Madrid (1647) -que puede ser el poema al que se refiera Trillo. Para más información, remito al artículo de B. Cuartero y Huerta, «Una obra inédita del padre don Bruno de Solís y Valenzuela», *Thesaurus*, tomo XXI, nº1 (1966).

Soneto XXVII. Heroico. *Al suceso de Acab en la batalla en que murió*

Muchos, huyendo el golpe recelado,
se acercaron al riesgo no advertido,
como el leño en el puerto sumergido,
ya de las ondas fieras perdonado.

Huyendo Acab del vigilante hado, 5
pretende en vano ser desconocido,
mas la ruina afila en el olvido
quien piensa que en la culpa está olvidado.

Vistiendo engaños, ya de honor desnudo,
la púrpura depone por librarse 10
como si lejos de sí mismo fuera.

Mas también embozado el hierro agudo
dos veces vio en su pecho ensangrentarse
por que dos veces de una vez muriera.

* Acab fue el séptimo rey de Israel (874-853 a.C.), según el *Libro de los Reyes* (21-22). La historia cuenta que Judá e Israel se aliaron para luchar contra los sirios. El rey de Siria ocupó Ramot de Galaad, y los otros, en el ataque, perdieron y no consiguieron tomarla; Acab muere en combate herido por una flecha, no pudiendo escapar así a su destino trágico, que había sido profetizado por Micaías.

Soneto XXVIII. Heroico. *Al licenciado Juan Agudo, autor del Epítome de Profetas y Patriarcas y Sagrada Historia*

No el tardo vuelo del infiel olvido
la llama apague de tu vuelo ardiente,
oh culto Agudo, cuya docta frente
honre sacro laurel de honor ceñido.

De la envidia tenaz enmudecido 5
halles jamás el venenoso diente,
que el estado más mísero y doliente
es estar de sus leyes excluido.

Tu *Epítome*, capaz de trompas ciento,
cante la fama en plectro armonioso, 10
si basta a tanto son tan poco aliento;
y el paso de los siglos presuroso
encadenado en tu elegante acento
sea una vez al riesgo perezoso.

* Se refiere al *Epítome de las vidas de los patriarcas, reyes i profetas de el Testamento Viexo* (se conserva manuscrito (nº 9637) en la Biblioteca Nacional de España), de Juan Agudo, natural de la villa de Don Jimeno y vecino de Granada, perteneciente a la Orden de Calatrava. A lo largo del texto se incluyen poemas de Lope, Quevedo, Pérez de Montalbán, y también de otros autores locales granadinos, como Álvaro Cubillo de Aragón.

* v. 10, «plectro», según *Autoridades* (1737), es voz poética que, metafóricamente, se refiere a la poesía; además, es el instrumento que se usaba para tocar instrumentos de cuerda (como la lira o la cítara).

Soneto XXIX. Heroico. *Al suceso de Amán y Mardoqueo*

Ya las infieles llamas en que ardía
quiere apagar en la enemiga muerte
el invidioso Amán, si bien la suerte
en sus pasos su riesgo conducía.

Pendiente, pues, del astro en que pendía 5
su cruel esperanza, en vano advierte
que, por grande, el bajel nunca divierte
de las ondas crueles la porfía.

La playa experimenta procelosa
cual pudiera el humilde Mardoqueo, 10
que en la doliente arena fluctuaba.

¡Oh, cuánto la ignorancia injuriosa
ruinas alimenta en el trofeo,
flechando riesgos a su misma aljaba!

* Según el *Antiguo Testamento*, en el Libro de Ester, 3:1-11 (*Libros Históricos*), el rey Asuero nombró jefe de gobierno a Amán, y ordenó que todos sus sirvientes se arrodillaran ante él en señal de respeto. Así cumplían todos, excepto Mardoqueo, porque era judío; cuando Amán supo esto, no sólo se enfureció, sino que decidió castigarlo a él y todos los judíos que vivían en el reino de Asuero.

- v. 5, los impresos leen *lazo*, pero mantengo la lectura del manuscrito; «lazo» otorga un significado muy literal y visual al acto de pender, mientras que «astro» facilita una lectura metafórica más compleja al aludir al destino, al hado.

Soneto XXX. Fúnebre. *A la muerte de D. Juan Alfonso Henríquez, Almirante de Castilla*

Ya no los rayos del purpúreo oriente
rompan las sombras de la aurora fría,
taciturno silencio asombre el día

siendo al llanto aun el mar poca corriente;
ya el pálido lamento en son doliente 5
confunda de los orbes la armonía,
vuelva el caos a su indómita porfía
estremeciendo el frío el polo ardiente.
Del grande Henríquez la inmortal memoria
honoren todos, tristemente haciendo 10
luto a la paz, obsequias a la guerra,
siendo el papel diáfano a su historia
volumen poco y, a su diestra, siendo
leve el materno peso de la tierra.

* Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1600-1647) fue IX Almirante de Castilla, V Duque de Medina de Rioseco y VIII Conde de Melgar; perteneció al importante linaje de los Enríquez y fue también Mayordomo mayor de Felipe IV. Continuó su linaje Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (1625-1691), que fue X Almirante de Castilla, VI Duque de Medina de Rioseco y IX Conde de Melgar. Plasmó su vinculación con las letras en *Fragmentos del ocio*, una única compilación poética con un complejo proceso de transmisión manuscrita e impresa, con intensa reescritura y cambios significativos en sus dos ediciones. La dedicatoria del soneto encuentra sentido más allá de la circunstancia de la muerte del padre de Juan Gaspar, a través de la cual Trillo no sólo se pone en contacto con la nobleza andaluza, sino que también entra en contacto con su hijo, poeta que también transitaría por la república de las letras.

* v. 11, «obsequias» es la forma culta de «exequias» (*Autoridades* 1737).

- el ejemplar G recoge en nota manuscrita al margen del v. 8: «este verso es imitado en Bernardo Taso, lib. 4, soneto a Ersilia, v. 8, dal caldo ardente polo, al... iacciato». Se refiere, en efecto, al soneto XX del libro cuarto, dedicado «a la signora Ersilia», y el verso 8 lee: «dal caldo ardente Polo a l'agghiacciato».

Soneto XXXI. Amoroso

No bien los rayos de sus luces bellas
la blanca aurora recordado había
cuando a un valle profundo conducía
su rebaño Daliso y sus querellas.
Huella las flores, porque un tiempo en ellas 5
a su Filida ingrata hallar solía,
pisando así de su esperanza fría
las que abrigaba amor frías centellas.
El curso de las ondas soñoliento,
el silencio frondoso de las ramas 10
solicitaba al son de su lamento:

cual la espina en la flor insidiosa
alimenta el recelo en la esperanza. 10

Básteme a mí saber que no responde
a mi ruego tu mano cautelosa,
que harto es dichoso quien su riesgo alcanza.

Soneto XXXIV. Heroico. *Sentimiento de Cornelia, imaginándose a vista de la escasa lumbre en que Pompeyo ardía*

¿No basta, ingratos dioses, que esa lumbre
con resplandor cobarde abrigue aquellas
altas cenizas, sin que ardiendo en ellas
de vuestra ira esté la pesadumbre?

¿Por qué al grande Pompeyo la costumbre 5
aun del morir negáis? En mis querellas
no se encendieran más esas centellas
que sólo son de un gran rigor vislumbre.

No me neguéis que en la cruel ribera,
que de él huyendo se disculpa en vano, 10
tenga mi esposo en mí doliente pira,
o a sus cenizas conceded siquiera
el breve honor de una plebeya mano,
que harto han dicho sus glorias vuestra ira.

* Este soneto relata el final de Pompeyo durante la segunda guerra civil de la República de Roma (49-45 a.C.), conflicto militar que enfrentó a los partidarios de César y a los de Pompeyo. Éste huyó cuando comenzó la guerra civil y, tras la batalla de Farsalia, fue asesinado en Egipto y sus cenizas fueron entregadas a su mujer. Para más información, remito a Cayo Julio César, *Guerra Civil*, trad. J. Calonge, Madrid, Gredos, 1995.

* v. 9, se refiere a la laguna Estigia.

Soneto XXXV. Lírico. *A la firmeza del amor*

Al pie de una alta haya, en dulce avena
el mantüano Títiro tañía,
y “Amarilis” no más le respondía
el valle umbroso que a su voz resuena,
cuando un triste zagal, que la cadena 5
arrastrado de amor también había,
por el valle sus cabras conducía
al lento paso de una amarga pena;

oyó al triste pastor y dijo: “En vano
 te dan oído las frondosas ramas 10
 y voz la sola y taciturna selva,
 pues no hay piedad en el amor tirano
 para olvidar ni aun las difuntas llamas,
 aunque ya en llanto el humo se resuelva”.

* v. 1, «avena» es la denominación poética de la zampoña o instrumento pastoril a manera de flauta; la flauta también representa la poesía lírica como invención de la musa Euterpe. Trillo imita el inicio de la égloga I de Virgilio en las *Bucólicas*; sus primeros versos leen así: «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris *avena*».

Soneto XXXVI. Lírico. *A unos papeles, retrato y otras prendas de una dama*

Cruelles ondas, cauteloso puerto,
 embozados escollos, duras peñas,
 donde aún blanquean las ingratas señas
 que aseguraban un trofeo incierto,
 ya que habéis las heridas descubierto 5
 que a pesar del dolor juzgué pequeñas,
 no más, Filida, ya basten las señas
 para juzgar el precipicio cierto.

Deje las ondas ya, deje las redes
 mi ciego amor, y penda la barquilla 10
 del alto escollo o del piadoso templo;
 honren ya mis prisiones sus paredes,
 y los remos hincados en la orilla
 muro sean al mar, cuando no ejemplo.

Soneto XXXVII. Heroico. *A un suplicio de fuego, en un cómplice de muchos el menos poderoso*

Arde el delito en las crueles aras
 de la necesidad más encendidas
 que del fuego, brotando las heridas
 tanto dolientes señas cuanto avaras.
 Enlazada segur, torcidas varas, 5
 cenizas entre llanto sumergidas
 aún el humo descubre, aunque oprimidas
 del ciego polvo y las pavesas claras.

Tres veces impacientes rodearon
 las llamas el cadáver, apartadas 10

aun menos del juez que del suplicio;
a muchos con la vista salpicaron
y no fueron de pocos veneradas,
que habla mucho el silencio de un juicio.

- en los impresos el epígrafe lee así: «A un suplicio de fuego, ejecutado en...», pero el participio pasado es omitido en el manuscrito T.

Soneto XXXVIII. Lírico. *A una mariposa, que dando tornos desde una luz a los ojos de una dama cayó en una fuente de agua y se ahogó*

Si ciega de una luz que tanto inflama
huyes la gloria que en su ardor te espera,
o porque dudas cuál será postrera
o porque ignora términos tu fama,
la pira undosa que tu suerte infama 5
lave esa culpa, y sea la vez primera
que ignores el morir, porque tu esfera
no era capaz de tan luciente llama.

Injustamente lleva el frágil viento
tus cobardes cenizas a la cumbre 10
que alto es reposo del ardiente día;
nunca ese aplauso mereció tu aliento,
porque el crisol de tan divina lumbre
solamente mi amor le merecía.

Soneto XXXIX. Lírico. *Al Libro de los Profetas y Patriarcas del licenciado Juan Agudo*

Culto buril de artífice elegante
tan docto este volumen acredita,
que eterna duración se facilita
aun más en el papel que en el diamante.
La muda voz incluye resonante 5
que oído a tantos siglos solicita,
desde la edad primera a la inaudita
desolación del pueblo más triunfante.

Presta, lector, en atenciones ciento
cien ojos, cien oídos y cien plumas 10
al grave estilo de esta culta historia,
que al profético, al sacro, al dulce aliento
que te informa de noticias sumas

bien es debida la mayor memoria.

* Para la referencia, remito a la nota del soneto XXVIII. Nótese la insistencia en el mismo tema, desde las categorías de lo lírico y lo heroico, con dos sonetos a escasa distancia en el poemario, ambos en la primera sección de sonetos, y ambos respondiendo a una naturaleza paratextual; es decir, las dos composiciones, por la alabanza que hacen del texto de Agudo, bien podrían acompañar y presentar el manuscrito. Desde su poemario impreso, Trillo sigue desarrollando estrategias que coadyuven la proyección de su imagen pública como autor en el campo socioliterario granadino.

- en los impresos, el epígrafe comienza así: «Prólogo al...», aunque, según detalle del contenido del manuscrito al que se refiere Trillo, no hay intervención suya.

Soneto XL. Heroico. *Al profeta Jeremías, cuando escondió el fuego santo en un pozo de adonde le sacaron después de muchos años convertido en agua crasa y, rociando los altares, con ella se encendieron*

¡Oh, cuánto, envuelta, la sagrada lumbre
esplendor manifiesta de tu cielo,
oh, cuánto! Mas, ¿qué mucho, si a tu vuelo
de los cielos se humilla la alta cumbre?

A las antiguas aras la costumbre
volviste del lucir su honor al cielo;
ya de tu fe sí diga sin recelo
la undosa de centellas muchedumbre.

¿Arder en llamas líquidas las ondas
a quién no enseña a convertirse en llanto,
que es la fe de un profundo sentimiento?

¿Qué importa, pues, que el fuego en agua escondas,
si aun el mar arderá mi pensamiento
bebiendo siglos de dolor en tanto?

* Jeremías, según el *Antiguo Testamento (Libro de Jeremías, 36-39)*, era un profeta hebreo cuya labor fue la de llamar al arrepentimiento al reino de Judá y a otros reyes (Josafías, Joacim y Sedecías), debido al castigo impuesto por Yahvé, que advirtió que serían conquistados por los caldeos si no volvían su corazón hacia Dios. El episodio recreado en el soneto es uno de las muchas pruebas que ha de atravesar Jeremías para intentar lograr mantener las alianzas.

* v. 13, «el mar arderá» es una imagen que Trillo ya había usado en la estrofa 3 del libro IV de su *Neapolisea* (1651), que empieza «Arde el mar encendido en las arenas»; la imagen ya la había empleado Góngora, como se aprecia en el soneto de 1596 «Cuantas al Duero le he negado ausentes» (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/sonetos/108/>), y la tomaría prestada Gimferrer para su poemario que fue Premio Nacional de Poesía *Arde el mar* (1966).

Soneto XLV. Satírico. *Respondiendo a un amigo, sobre la Tragedia de Holofernes, escrita en 148 coplas por D. Francisco Varón*

Cuarenta y ocho veces sobre ciento
el romance leí, y aún más doliente
quedé que si a las rocas impaciente
desde las ondas me arrojara el viento.

Sin duda peñascoso dio alimento 5
el Cáucaso a la musa balbuciente
del varón que, elegante –al revés– mente,
el de Holofernes profirió escarmiento.

Tragedia y triunfo como noche y día 10
compuestos de dos simples mano y pluma
sin duda recetar quiso el doctor;

bien, pues, en cambio, de la tumba fría
que recelaba entre la blanca espuma
merece de gran lumbré grande ardor.

* Se refiere al *Triunfo de Judic y tragedia de Holofernes*, folleto de ocho hojas tamaño 4º impreso por Nicolás Rodríguez de Abrego en Sevilla (1644). Para más información, remito a J. Hazañas y La Rúa, *La imprenta en Sevilla (1475-1800)*, Sevilla, Revista de Tribunales, 1982.

Soneto XLVI. Fúnebre. *Al sepulcro de don Luis de Góngora*

Yace, mas no fallece en la copiosa
que admiras urna, ¡oh peregrino!, el que antes
mármores culto acentuó elegantes
que su lira se oyese espaciosa.

Tu admiración revoque ponderosa 5
aquella que aun sus pórpidos sonantes,
bien que en vano, morder con vigilantes
quiere duros aceros lagrimosa.

La atención su holocausto sea debido, 10
la ceniza alumbrando en sus altares
cuanto el pórvido culto esplendor sella,

cuanto el mármor no puede enternecido,
aun desatado en lagrimosos mares,
dar a entender con sola una centella.

Soneto XLVII. Heroico. *Al sacrificio de Abrahán*

En la alta cumbre de la fe, animando
bastante ardor a sacrificios ciento,
cien aras de Abrahán el sufrimiento
fuera poco encender sacrificando.

Menos luces el sol esparce cuando 5
sale de entre las olas soñoliento
que ardores a la fe prestó su aliento,
las dudas con las dudas devorando,
cegar las luces para ver con ellas,
esperar sucesión dándole muerte, 10
hacer sepulcro la flamante cuna.

No es creíble al poder de las estrellas
que aun a Dios excediera acción tan fuerte,
a poder excederle cosa alguna.

* Abrahán fue el primero de los patriarcas postdiluvianos del pueblo de Israel, origen del pueblo de dios al que daría la tierra de Canán. Sacrificó a su hijo Isaac por dios; según el *Génesis* (22:1-19), subieron al monte y, cuando lo iba a matar, un carnero les fue otorgado como recompensa porque todo era una prueba.

- v. 5, el manuscrito T lee «parce», pero es erróneo porque altera el cómputo silábico.

- v. 6, los impresos leen «ondas» en lugar de «olas».

Soneto XLVIII. Heroico. *Celebrando el día en que nació el excelentísimo señor duque de Cardona y Segorbe*

Culto buril en mármor elegante
acentúe el ardor de la que hoy dora
nativa expectación la sacra aurora
del Febo de Cardona purpurante.

Sea en luces grabadas resonante 5
aun la muda ceniza a cuanto mora,
bien que sus rayos cual el sol ignora
la última Tule bárbaro arrogante.

Con piedra blanca elogíe su memoria
con el jamás de acentos bronce avaro 10
este anterior al más glorioso día,
si acaso insuficiente a tanta gloria
no es el volumen de sus luces claro
aun desenvuelto de la sombra fría.

Soneto L. Lírico. *A un retrato de una dama hecho de cera, aludiendo a la inconstancia de las mujeres*

Piedra el original, cera el retrato,
aquel ingrato, aquesta lisonjera,
¿quien mármor duro unió con blanda cera,
si ésta es piadosa y aquel es ingrato?
¿Quién, si no Amor, pudiera con su trato? 5
¿Quién, sin el trato, con Amor pudiera?
Como el sol y la luna en la alta esfera
con la sombra y la luz tienen contrato,
bien, pues, de Fili abeja susurrante
al retrato ofreció libadas flores,
pues amor vuelve cera el mármor duro. 10
Mas, ¡ay de mí!, que es cera en lo inconstante
y piedra solamente en los rigores.
¿Quién, pues, de su inconstancia está seguro?

- v. 5, los impresos leen «si no el trato».

Fábula de Leandro y Hero.

Al mar se arroja Leandro,
con su esperanza midiendo
el mar, su amor y fortuna,
y con su fortuna, el riesgo. 5
A la escasa luz que daba
atalaya infiel, expuesto,
trémulo, su amor miraba,
y al débil soplo del viento
seguía el norte de aquella
que en el acidalio templo 10
su estrella fue, si ya errante,
imán de su pensamiento.
Hero, venenoso halago
y lascivo desconsuelo
de cuanto Fauno malezas 15
vence, pero no deseos;
Hero, amoroso cariño
de cuanto florido aliento

juveniles frutos labra
 en los corchos de Himeneo; 20
 Hero, aquella en cuyas aras
 ardía lascivo encienso
 el corazón de Leandro
 con religioso silencio;
 aquella a quien debe el día 25
 más claras luces que a Febo,
 más flores que al mayo Flora,
 más fama que al bronce el tiempo;
 aquella a quien sería la alba
 en desperdicios risueños 30
 mucha púrpura de halagos,
 mucha nieve de desprecios.
 De quien el mayo es envidia,
 de quien humilde trofeo,
 cuantas voluntades arden 35
 en sus altares hibleos;
 de quien la meliflua abeja
 aprende en contrario efecto
 mucha miel en el semblante,
 mucho acíbar en el ceño. 40
 Aquella de cuyos labios
 pende el ámbar lisonjero
 entre aljófares dormidos
 y entre corales despiertos;
 aquella en cuyas mejillas 45
 neutral se mira un compuesto
 de nieve y grana, esparcida
 sin ley, cuidado o precepto;
 aquella por cuya vista
 se hacen ojos los luceros 50
 y por cuya blanca frente
 tiene al sol por el cabello;
 aquella, pues, de quien era
 el joven de mayor vuelo
 epílogo de alabanzas, 55
 depósito de escarmientos,
 a Leandro amaba, y tanto,
 que ya en su tranquilo puerto,
 varada de amor la nave,
 no recelaba el estrecho. 60
 El estrecho que de Abido

era división a Sesto,
 patrias de uno y otro amante,
 honor de uno y otro isleño.
 Había de amor el yugo 65
 recíprocas veces ciento
 unido sus voluntades,
 solicitado sus cuellos;
 mas ¿cómo el nupcial pabilo
 encender pudo Himeneo 70
 jamás en propicia llama
 sin algún estorbo denso?
 Agora que ya sus llamas
 ardían con más afecto,
 bien que en la esperanza envueltas 75
 las desmentía el silencio,
 de las ocultas cenizas
 sacando ardientes esfuerzos
 decretaron su ruína
 donde buscaban su acierto. 80
 Que fie al cruel Neptuno
 sus piadosos ardimientos
 Leandro el amor dispone,
 guiando a un ciego otro ciego.
 El pecho entrega a las ondas, 85
 que, inquietas con el incendio
 de tanta amorosa llama,
 temen resolverse en fuego.
 Al apacible contacto
 del mar los profundos senos, 90
 lascivamente festivos,
 arden en amor inmenso.
 No hay concha, marismo o piedra
 que por las ondas, lamiendo
 la novedad esparcida, 95
 no produzga amores nuevos;
 depone el pez sus escamas,
 y del múrice avariento
 saltan las dormidas perlas,
 la alba las llore o el centro. 100
 Mas, ¡ay Leandro!, qué importa
 la actividad de tu fuego,
 si donde siembras halagos
 te producen escarmientos.

Mide con su amor el mar Leandro y, hallando estrecho el mar a tan grande amor, igualala el mar a sí mismo.	105
Lucha un elemento y otro, puesto que combate menos el que dio más esperanzas en fe de su arrojamiento.	110
El blanco surco que hacía borraban con otro nuevo las ondas que le seguían cual si le tuvieran lejos.	115
Valiente el amor luchaba cuando el undoso Briareo cien golfos ostenta en uno, cien ruínas, cien portentos.	120
Ya las rizadas espumas arrebatadas del Euro al ímpetu rebatido vuelven con mayor encuentro.	
No así en el vasto oceano gime el Noto, brama el Cierzo cual en el ponto las ondas, su estrecha margen rompiendo.	125
Fluctúa Leandro al paso que solicita sediento beber el mar con la vista, agotarle con el pecho;	130
hidrópico le oprimía cuando de impulso siniestro su norte al soplo injurioso tres vidas apagó a un tiempo.	135
¡Oh luz, que ya ser pudieras antorcha del firmamento, si como ardiste al principio ardieras a lo postrero!	140
Detente, y de tus pavesas verás estrellado el cielo antes que el mar, de tu humo el capuz se vista negro.	
No así la incauta avecilla enlaza el cobarde vuelo entre la llama improvisa	145

del cazador lisonjero,
 cual pendiente de las ondas
 Leandro se halló, siguiendo 150
 a vista de su desdicha
 la ceguedad de su dueño.
 “¡Oh tú, tres veces luciente,
 cuyos rayos soñolientos
 –decía– alumbran la noche 155
 con esplendores febeos!
 Deja la corriente oscura
 del siempre tardo Leteo,
 y árbitro igual te confiesen
 unos y otros elementos; 160
 no la selva te detenga,
 ni del fatigado centro
 supersticiosos halagos
 o bien gemidos horrendos.
 Si aquellos silbos ancianos 165
 de anciano pastor no han muerto
 en la memoria que hiciste
 eterna con dulces ecos,
 deba Leandro a tus luces
 lo que Indimeón al diestro 170
 pulsar de tu amante cuerda
 en su rústico instrumento.
 Así jamás de la Tierra
 pueda el nebuloso peso
 fatigar con negro eclipse 175
 la candidez de tu aspecto.
 Así de turba ruidosa
 jamás el furor molesto
 en los afanes del ocio
 conjure tu lucimiento. 180
 Óyeme, y pierda la vida
 donde pueda ser el riesgo
 halago de la ruína
 acallando el dolor fiero”.
 Dijo, mas no el hado injusto 185
 detenía el avariento
 golfo que hidrópico hacía
 de tan poca vida objeto.
 Antes, con su triste llanto
 el mar se acrecienta, haciendo 190

que al bronco son de sus ansias
gima fatigado el viento.

La sorda noche que al día
se opuso con rayos negros
envuelta en negras espumas 195
ya el mar confunde, ya el cielo.

No ahora delfín piadoso,
la corva espalda ofreciendo
a segundo triste amante,
el mar pende de sí mismo. 200

No ya sirena lasciva
con peligros halagüeños
a la ruina apacible
conduce el errante leño. 205

Antes ya, el amor rendido,
con la muerte combatiendo,
cuanto menos la resiste
la esfuerzo más el denuedo. 210

Hero, entonces, que explayando
del mar los anchos extremos
consultaba con su llanto
el recelado suceso, 215

atalayando las sombras
a cualquiera movimiento,
“Leandro” dice y solloza
este nombre repitiendo, 220

“¿Adónde, oh dulce Leandro,
te oculta de mis afectos
la impaciente resistencia
que hace la suerte a mi pecho? 225

¿Quién puede enlazar tu paso,
si aún no bastara el adverso
diente mordaz o el letargo
frío de adusto veneno? 230

¿Quién, oh piadosas deidades
de cuantos rodea senos
la corva inquietud del agua
niega su Leandro a Hero? 235

¡Oh, tú, a quien aleve planta
de mortífero beleño
hizo deidad siendo humano
cuando más quisiste serlo! 240

Acuerda con tus desdichas

las mías, así el molesto gemir de sus fieras rocas cambie Escila en halagüeño.	235
Tú, en cuya diestra fluctúan los tres de piedad ajenos golfos que en varias provincias gozan cristalino feudo,	240
reprime el cobarde brío del enfurecido Egeo, que a tanto mar no es aplauso contrario tan indefenso.	
No en las amorosas redes temas pesados anzuelos, que suelen de amor los plomos más que el corcho ser ligeros.	245
Tal vez tu blanca diadema, purpúreos rayos sujetos dio en pálida resistencia al dulce amoroso cebo;	250
no ahora, pues, en Leandro sean culpables los yerros que no lo fueron en Colcos, que en un bruto no lo fueron.	255
Deja que en amantes lazos tus victorias celebremos, aunque después fría noche nos deje en lúgubre sueño;	260
deja arder en tus altares de nuestra esperanza el fuego lascivamente libado, de nuestros lascivos besos.	
¿Qué te importa un desvalido? Déjale, que yo te ofrezco, no de cera, un mar de llanto para colgar en tu templo.	265
Y tú, que del frío Polo, nevado Boreas, saliendo, extiendes en todo el orbe el blanco erizado velo,	270
deja mi dulce Leandro libre de ese monstruo inquieto, así de tu ingrata Oritia sea apacible el despego;	275

deja la humilde barquilla,
y no tu rigor severo
se embarace en quien no es más
ni puede venir a menos. 280

¿Quién de vosotras, impías
hijas del profundo Erebo,
tranquilos montes de espuma
desarraiga de su pecho?

¿En qué te ofendió Leandro, 285
iracunda y torpe Alecto,
que tanto volcán de nieve
quieres abrasar en yelo?

Vosotras, que el tierno estambre
dividís con torpe acero 290
sin que al huso diamantino
ablande buril sangriento,
tocad propicias la tela
que está el rigor dividiendo,
y halle la muerte en mis brazos 295
quien halló la vida en ellos.

Si es que ha de morir, no tenga
tan salobre monumento
quien dulce pira en mis ojos
labró con tan dulce acuerdo. 300

Acabe adonde fallezca
yo también y, pues nacieron
nuestras luces en un día,
hallen el ocaso a un tiempo.

Juntemos la sepultura, 305
pues estorba nos juntemos
la ingratitud de la suerte
en tálamo lisonjero.

No es piedad que yo no vea
morir a quien temo muerto, 310
que no es para quien se abraza
no ver la llama consuelo.

No el agradable peligro
del abrojo fraudulento
porque entre flores se oculte 315
hace más süave el riesgo.

Menos ejecuta el rayo
de lo que amenaza el trueno,
y no es triunfar de su llama

negar la vista al reflejo. 320
 Si he de acabar a la pena,
 acabe al rigor violento,
 que el acero más impío
 es el que no llega presto.

Tú, que presides a cuantas 325
 Euménides el Averno
 viste de túnica oscura,
 Lucrino de blanco lienzo,
 recibe en dos voluntades
 dos sacrificios que ofrezco 330
 por dos almas reducidas
 hoy a un mismo sentimiento.

Óyeme, que no hace dioses
 el buril ni arde deseos
 en las obedientes aras 335
 la víctima, sino el ruego”.

Dijo y, por la corva playa
 la triste vista extendiendo,
 crece al dolor, crece al llanto,
 igualmente al mar y al viento. 340

Ya la espumosa resaca
 traía a Leandro envuelto
 entre las manchadas ovas
 y remolinos sangrientos;
 ya le arroja en las arenas, 345
 y el mar rehúye, temiendo
 que, aun lastimadas, las rocas
 castiguen su desacierto.

Era la hora en que Cintia,
 bajando al marino lecho, 350
 inclinaba al occidente
 el más nebuloso cuerno,
 Hero, que al golfo eminente
 cuanto inferior al supremo
 rigor de su injusto hado 355
 miraba el bajel deshecho,
 adelantada al peligro
 examina tanto empeño,
 muriendo porque no muere
 a manos de su tormento. 360

Contiene el dolor y, al paso
 que se mira en el espejo,

cambia semblantes, quedando
toda ajena del primero;
vuelve a examinar sus luces 365
y, hallando en vez de reflejos
sombras de funesto día,
celajes de un cuerpo yerto,
hace la imagen pedazos
porque en las aras de Venus 370
sacrificadas dos vidas
mitiguen dos sentimientos.

* v. 10, epíteto de Venus (Ravisio Textor, *Epithetorum*, fol. 482v).

* v. 20, «corchos de Himeneo» es una imagen que remite a los vv. 919-925 de la *Soledad primera* cuando, tras el canto himeneo, se augura a los amantes que vivan felices y que su matrimonio dé buenos frutos; los corchos, como R. Jammes explica en nota (1994:388), hacen referencia a las colmenas, hechas con un tronco hueco y dispuestas para que las abejas hagan su trabajo. En sus versos, Trillo aplica esta imagen a la caracterización de Hero, como forma de describir el sentimiento que la une a Leandro y los frutos de ese amor.

* vv. 46-48, estos versos contraponen lo natural a lo artificioso, es decir, aquello que no ha sido tocado por la mano del hombre en oposición a lo que sí ha sido manipulado.

* v. 93, «marismo» (*Autoridades* remite a «salgada») es «cierta yerba o mata» que tiene «capacidad de mitigar la hambre y no sentirla» (Covarrubias).

* vv. 97-100, «múrice» es una especie de marisco «cuya concha es pesada, densa y sólida, desigual por de fuera y a veces armada de puntas, y por de dentro de color blanco que tira a purpúreo; con este marisco hacían los antiguos una tinta que servía para teñir las ropas de color de púrpura» (*Autoridades*). En torno a estos versos se configura un concepto doble: se refiere, por un lado, a la llegada del amanecer (al alba rosada); por otro, también puede aludir al destino trágico que le esperará a Leandro, al rojo de la sangre que cubrirá sus ropas y, como consecuencias, a las «perlas blancas» (lágrimas) que destilarán los ojos de Hero en la distancia.

* vv. 153-156, indican que lo hizo durante tres lunas, es decir, tres noches. Se dirige a la luna con una personificación, como si le hablara directamente a sus distintas imágenes.

* vv. 165-169, se refiere a los amores de Diana (la luna triforme, con reflejos del sol, de los versos anteriores) con Endimión, el «pastor anciano», a quien Zeus le concedió la juventud eterna sólo mientras estuviera dormido.

* vv. 174-176, versos cargados de cientifismo que exhiben imágenes astrológicas; por ejemplo, un «eclipse negro» se refiere a un eclipse lunar.

* v. 197, el «delfín piadoso» es Anfión, hermano gemelo de Zeto (ejemplo de entendimiento), hijo de Antíope y Zeus; los dos niños fueron criados por un pastor. Se dedicó a la música gracias a una lira que le había regalado Hermes (Boccaccio, libro V, capítulo 30).

* v. 275, «Oritia» es la hija de Erecteo y Praxitea (reyes de Atenas), de la que Bóreas se enamoró perdidamente. El padre se oponía a que se la llevara por el frío que hacía en Tracia, donde Bóreas vivía, y éste la raptó y allí la trasladó, haciéndola reina y dándole descendencia (Boccaccio, libro IV, capítulo 58).

* v. 281, se refiere a las Parcas.

* v. 328, «Lucrino» se refiere al lago Lucrino o Lucrinus Lacus, un lago de la región de Campania, al suroeste de Italia, a unos kilómetros al sur del lago del Averno (*Dictionarium Geographicum Poeticum*, 1638:1230).

- el título del epígrafe en los impresos en «Fábula de Leandro, heroica».

- v. 61: se repite «el estrecho» dos veces, que aquí omitimos por ser un claro error.

- vv. 61-62: en los impresos se recoge «Abidos» y «Sestos», respectivamente.

- v. 140: «a lo postrero» es tachado en B, y el lector propone «en el extremo», y añade: «con licencia de el autor, es voz muy baja postrero».

- v. 201: el lector de B tacha la grafía «a» y queda «ya» (en este caso la corrección coincide con lo propuesto en las erratas).

- v. 208: los impresos recogen «le esfuerzan».

- v. 227: los impresos recogen «de la agua».

- v. 264: el manuscrito recoge las lecturas en los impresos, pero en los impresos con alteraciones manuscritas (Ma, G) se propone la lectura «más que del gusto, del riesgo»; B plantea la alternativa «de nuestros ósculos tiernos».

- v. 281: en el impreso leemos la versión «[...] vosotras, ¡oh, impías!».

- v. 284: la versión impresa recoge «peso».

- v. 305: se corrige «sepultura».

- v. 348: los impresos recogen la forma del subjuntivo «castiguen», que es la adecuada (y la que proponemos aquí), pero el manuscrito contempla «castigan».

- el ejemplar G, al margen derecho de la página, apunta en nota manuscrita: «esta fábula escribieron en varios idiomas muchos escritores, mas ninguno con tanto concepto, arte y poética disposición. Bernardo Tasso la escribió en Italia y acaba el libro 3 de sus obras con ella; Boscán y Góngora las escribieron en castellano; mu[chos] en griego, much[os] en latín. Vea el curioso q[ue cono]cerá las ventajas de aquél.»

Romance II. Amoroso. *A una dama ausente*

¿Hasta cuándo, ingrata Filis,
agravarán las señales
de tu rigor los sagrados
duros troncos de estos sauces?

¿Hasta cuándo mis acentos, 5
repetidos en el valle,
al sordo rumor de un silbo
han de apacentar pesares?

¿Hasta cuándo, si en tu ausencia 10
tres veces ha entrado en Aries
y circundado tres veces
el sol de los profundos mares?

La llama de mis afectos
 que alumbra ciegos altares
 y, humedecida en mi llanto,
 cual ciega víctima yace, 15
 ¿cuándo las frías cenizas
 del negro pabilo en que arde
 alumbrar podrá piadosa
 o apagar inexorable? 20
 Antes, cruel, lo permitas
 que mayor ausencia, y antes
 que las dolientes heridas
 se acrediten incurables;
 antes las crueles flechas 25
 que en sangrientos pedernales
 afila el amor mi pecho
 con última herida rasguen.
 Baste ya, sagrados dioses,
 tanto rigor, si es bastante 30
 alguno a limar sufriendo
 eslabones tan durables.
 ¡Qué gloria adquirir pudierais
 que mayor no fuera en darme
 menos amor, mayor dicha! 35
 ¿O a todo el último vale?
 ¿Qué gloria, oh cruel, adquieres
 ofreciendo al paso errante
 con una embozada ausencia
 soñoliento un feroz áspid? 40
 Del corvo diente mordida
 la Tierra en diversas partes,
 tres veces por las heridas
 sudó fecundos afanes;
 mientras, inflamado el pecho, 45
 ardores infatigables
 brotó que aun en tu presencia
 jamás podrán mitigarse.
 Vuelve, pues, que ya desata
 de las llamas orientales 50
 cuarta vez el frío Polo
 al golfo helado la margen.
 Vuelve, y el amor permita
 que yo a tu planta dilate
 el dolor en larga vena, 55

aunque a mi afecto no iguale.

Mira las dolientes aras,
no quieras, por no escucharme,
que el silencio de tu oreja
convierta en humo la sangre. 60

No bien las pesadas sombras
huyen del sol, desiguales
haciendo los horizontes
entre confusos celajes,

cuando, fatigando el monte 65
mucho más con el semblante
que con la planta, le obligo
a mi pena lamentable;

mas cuando los altos montes
mayores las sombras hacen, 70
de playa en playa buscando
el sol dónde reclinarse,

soñoliento el duro oficio
de mis ojos incansables
jamás se concede al ocio 75
ni aun para fingidas paces.

¿Cuántas veces de mi vida
dividiera el tierno estambre
a ser el piadoso acero
como el dolor penetrante? 80

¿Cuántas pendientes de un risco,
solicitando agradarte
con el último suplicio,
me halló la noche cobarde?

¡Oh noche cruel! ¡Oh sueño! 85
¡Ah porfía vigilante
en mis ojos!, ¿qué trofeo
conseguís en no acabarme?

Rompa el arco la costumbre
de mi dolor, o los males 90
aflojen ya de la cuerda
lazos tan incontrastables.

No ya la flecha enemiga
el duro vuelo dilate,
que harto es piadoso el acero 95
que a la muerte satisface.

- * v. 32, «eslabón» se refiere al «hierro con parte de acero con que se saca fuego de un pedernal» para tener luz (*Autoridades*), y también a las piezas que forjan una cadena de amor.
- * vv. 41-44, estos versos son metáfora de tres cosechas producidas durante tres años.
- * v. 75, «concederse al ocio» significa ceder al descanso, descansar (Covarrubias recoge los sentidos de permisión e indulgencia).
- * v. 89, la tensión del arco al lanzar las flechas en la que puede romper el hábito del dolor.

- v. 5, el manuscrito T lee «a mis acentos», pero es una lectura errónea.

La Rosa. Solicita amorosa a Filida, en imitación de la Oda 7 de Anacreonte. Rosam amoribus dicatam.

El cuidado primero del floreciente prado, la rosa de Cupido, la gala del verano, la que el ámbar lascivo	5
al color junta casto con tan süave embozo, que en ninguno hay engaño, juntemos, dulce Fili,	10
al dulce siempre halago de las fecundas vides, honor del padre Baco, de cuyas verdes hojas y rosas coronados	15
sus fiestas celebremos con vino dulce y blando. Yo le daré mi afecto, tú le darás tus labios, adonde el dulce vino beba en más dulce vaso,	20
con que estará contento y nosotros pagados, y la deidad propicia el ruego no hará ingrato.	25
Corona tus cabellos de florecientes rayos, de la purpúrea rosa, del hechizo del mayo, de aquella donde escribe,	30
no sin purpúreo llanto,	30

la aurora dulces quejas
 con florecientes rasgos,
 donde la dulce abeja
 halla el jamás ingrato
 dulce panal del alba 35
 o reído o llorado,
 donde áspides espinas
 con delicioso halago
 hieren desde la vista
 las deliciosas manos, 40
 donde la aurora suave
 al lascivo contacto
 se convierte en aljófara
 de púrpura esmaltado.
 Corona tus cabellos 45
 de los fecundos ramos,
 de lascivos sarmientos
 siempre a Lieo gratos;
 también en tus cabellos
 el sol aprisionado 50
 corone de hebras de oro
 los montes y los llanos,
 también la virgen rosa,
 de los dioses descanso,
 de tu boca y mejillas 55
 hurte el carmín nevado,
 y juntos nuestros pechos
 y juntas nuestras manos
 en tus lascivas hojas
 hallen lascivos lazos. 60
 Y así del vino dulce
 juntamente bebamos
 y juntos celebremos
 la rosa, honor del campo:
 la rosa de mi Fili, 65
 a quien el dulce Baco
 acuerda con mi lira,
 celebra con mi canto;
 la rosa cuyas hojas
 de mi Fili en la mano 70
 son con rigor suave
 flechas del dios vendado.
 ¡Ay dulce Fili! ¡Ay rosa,

en cuyas hojas hallo
 mil áspides dormidos, 75
 mil suaves letargos!
 Haz, pues, dulce Lieo,
 que de ella coronados
 yo y mi Fili graciosa
 tu templo hallemos grato, 80
 donde, con dulce vino,
 juntos nos ofrezcamos
 al consorcio festivo
 de tu lascivo amparo.
 Suaves daré olores, 85
 suaves diré cantos,
 y juntos yo y mi Fili
 seremos tu holocausto.

* L. Schwartz ha trabajado sobre este tipo de composiciones en un artículo (1999), al que me referiré en los siguientes poemas. En él, tras una breve panorámica sobre las ediciones y circulación de las anacreónticas tanto en Europa como en sus versiones castellanas, se detiene en el caso de Trillo, señalando que sus imitaciones «dan testimonio de la función cumplida por estos textos eróticos griegos en la construcción de nuevas voces poéticas, menos ceñidas a los contextos ideológicos petrarquistas, más cercanas a las que forjaron los autores líricos grecolatinos y los elegíacos romanos» (539). Sobre esta composición (550-553, anacreóntica 44 en las ediciones modernas), señala que se trata de la resemantización del motivo clásico de la rosa junto con alusiones a otros textos de Góngora, Rioja y Soto de Rojas en los que la belleza de la amada es superior a la de la más perfecta naturaleza. En este caso, la rosa funciona como símbolo de deseo que se materializa al final del poema en el fuego del amor.

* El motivo de la rosa también aparecería en las odas anacreónticas de Meléndez Valdés (1754-1817), que lo trabajaría particularmente en una composición, «De los labios de Dorila»; se trata de un romancillo heptasílabo que se inicia con el verso «La rosa de Citeres» (Biblioteca Castro, 1996:39, vol. I) y que sigue la traducción de Villegas en la composición «La rosa de Cupido» (Clásicos Castellanos, 1913:258-259). John H. R. Polt ha trabajado el tema en «La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés» (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-imitacion-anacreontica-en-melendez-valdes-0/html/fff827d4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1).

- v. 5, el manuscrito T lee «a mis acentos», que es un error.
- v. 33, el manuscrito T lee «donde dulce abeja», incorrecto porque hace el verbo hexasílabo en una composición de heptasílabos.
- v. 35, los impresos leen «de la alba», y optamos por la solución del manuscrito porque el cómputo silábico no se ve afectado.
- v.41, los impresos leen «donde el aura suave», que es un verso hexasílabo, y el manuscrito propone una solución métricamente correcta.

- v. 79, los impresos leen «yo y mi Filida dulce», pero el manuscrito reduce la cantidad de sílabas del nombre de Filida para proponer otro adjetivo.

Romance III. Lírico. *A un sentimiento de amor mal correspondido*

Adonde poco heredadas
de nuevo esplendor y mucho
de honores antiguos yacen
las murallas de Sagunto,
al pie de una alta ruina 5
donde ardían importunos
del no apagado escarmiento
los mal encendidos humos,
Daliso, un pastor estaba
del sacro Genil, que pudo 10
ya un tiempo espaciosos llanos
murar de rediles suyos,
anciano joven en cuatro
no aún bien terminados lustros,
cano a fuerza de escarmientos 15
y a fuerza de amor caduco;
dura flecha no impelida
de nervioso brazo adusto,
de tierno sí dulce arco
de esplendor flechado ebúrneo, 20
su pecho escondía tarde
revocada de alto impulso,
y tanto, que ya del riesgo
se alimentaba el insulto.
Tierno amante fue de Fili 25
y amado igualmente algunos
años, que en su amor trujeron
a ser de su fe verdugo.
Llegó a ser pobre Daliso,
rica Filida, y al punto 30
amor, fortuna y mujer
y mudanza fueron uno.
Huyó las ondas Daliso,
mas, ¡ay Amor!, que no pudo
huir de sí, ni del golfo 35
mirar su vestido enjuto.
Allí, pues, acompañado

estaba de su infortunio,
 de cabras y ovejas pocas,
 de celos y afanes muchos, 40
 mirando un anciano tronco,
 cuyo hueco infames búhos
 o tarde o mal o prolijos
 redimían de nocturno,
 al son de un rabel templado 45
 lastimosamente a hurto
 del llanto que en larga vena
 la memoria le propuso.
 “Tú fuiste honor de estos campos,
 ¡oh tronco”, decía, “robusto!, 50
 bien que ya, cual mi esperanza,
 el verdor cambiado en luto.
 Tú fuiste honor de estos valles,
 adonde tiernos arrullos 55
 implicados con las ramas
 producían dulces frutos.
 Yo fui el pastor más dichoso
 que el sagrado Genil tuvo
 en cuanto Fili a mis brazos 60
 implicaba dulces nudos,
 y ahora somos los dos
 escarmiento fiero y duro
 de nuestra propia ruína,
 del ya merecido triunfo.
 Mas, ¡ay de mí!, que tu riesgo 65
 sirve de sagrado culto
 a estas incultas campañas
 que aún son de tu honor tributo;
 aún tu corteza desnuda
 algún dios viste no inculto, 70
 bien que ignorado, quizá
 porque te miran desnudo.
 Mas yo, ausente y despreciado,
 ¿qué oídos no hallaré mudos?,
 si aquella ingrata a mis voces 75
 pudo ensordecer los suyos.
 Escúchame tú, pues yo
 también tus penas escucho,
 quizá entenderás las más,
 que no siempre un roble es rudo”. 80

* v. 13, tópicos *puer-senex* en el mismo personaje: su edad lo hace joven (no llega a los veinte años), pero sus experiencias y escarmientos lo hacen maduro.

- v. 11, el lector de B tacha la grafía «y» al inicio del verso.

- v. 27, los impresos recogen «años, que su amor [...]».

- v. 42, el lector de B cambia «infames» por «tristes» para referirse a los búhos.

- v. 69, el lector de B comenta (señalándolo con asterisco) en el margen inferior de la página: «Si la corteza es quien viste al árbol, ¿de qué está desnuda esta corteza? ¿Fuera bien dicho un vestido en cueros?».

Romance IV. Heroico. *A la ambición de los que navegan*

Vuelto al revés un escollo
pendiente al mar hacía sombra
con el hueco a muchos robres,
con la cima a muchas ondas,
a cuyo espacioso abrigo 5
redes conducía no pocas
ya la ardiente pesquería,
ya la inquietud procelosa.
Entraba el mar tan adentro
por la rotura, aunque poca, 10
que en él fluctuaba el monte
al retroceder las olas;
de ellas el escollo herido,
rebatiendo unas en otras,
montañas de nieve escupe, 15
golfos de espuma solloza;
y, a veces, tantos marismos
entre la resaca arroja,
que red el mar de sí mismo
parece en nadante copia. 20
Allí Palemo una siesta,
varada su barca entre otras,
dio al grave plomo las redes
y al leve mar su persona;
penetrar el hueco intenta 25
que tanto sagrado mora
marino dios, ¡el silencio,
oh, profano altar le esconda!
Gime a su peso oprimido

el fiero mar, aunque sobra 30
 a todo el monte un bostezo
 de sus voces cavernosas,
 pero no a la dura oreja
 del joven, que, al riesgo sorda,
 oye solamente el paso 35
 que más sus extremos toca.
 Ya el mar le encalla en las peñas,
 y ya Palemón azota,
 cual el furioso la playa,
 su cerúlea espalda corva, 40
 ya le sacude en la arena,
 ya pende al viento, ya logra
 su atrevimiento, ya vuelve
 donde su esperanza ignora.
 Tres veces su intento sigue 45
 y veces tres le revoca,
 membrudo joven vestido
 ya de almejas, ya de ovas.
 Monte de escama eminente,
 a quien sirve de corona, 50
 aprisionada de espumas,
 la verde madeja intonsa;
 penden de su inculta frente
 las corrientes espumosas
 de un piélagos no, de cuantos 55
 las inmensas playas brotan,
 cuya voz, robusta hija
 de aquella montaña bronca,
 desatada de su pecho
 todo aquel contorno asombra. 60
 “¿Adónde vas –le decía–,
 pescador humilde? ¿Ignoras
 vuelta la quilla al naufragio
 aún pendiente de esas rocas?
 ¿No basta que de ambos mundos 65
 ambiciosamente rompa
 la distante ley el ciego
 paso de una armada y otra,
 sin que, aun vertido en la arena
 el llanto que la alba llora, 70
 seguro esté o embozado
 en sus avarientas conchas?

<p>¿No basta que vuestras vidas una tabla disten sola de la muerte, siendo tumba y cadáver de sí propia aquí donde retirado el sagrado culto mora del gran Júpiter marino sin ardor, encienso o pompa? ¿Qué, ambicioso, solicitas? Aquestas cavernas hondas todo interés, todo aplauso religiosamente ignoran. Casa de Nereo es ésta cuyo cóncavo se adorna sólo de pendientes votos, hijos de mil tablas rotas; no aquí el múrice avariento ni el verde coral pregonan la majestad de su dueño con menos fe que lisonja, no aquí el ámbar desatado al humo de ciega antorcha dos veces infiel profana el culto que más honora. Riscos de ambición desnudos, idea de mano docta, tachonados de marismos el sacro edificio forman; deslizadas mil corrientes por entre guijas canoras los ardientes riscos sudan en vez de prolijo aroma. Envuelto el silencio vuela entre unas voces tan sordas que tarde o mal se desprenden de los horrores que embozan, no aquí jamás entró el día o con luz tan perezosa, que su paso alcanzó nunca lo cóncavo de las rocas. ¿Cómo, pues, profano intentas?” Y al proseguir le divorcia de Palemón la resaca</p>	<p>75 80 85 90 95 100 105 110 115</p>
--	---

y el día envuelto entre sombras.

Volvió Palemón a su barca
y, aunque no el semblante, cobra
los remos de la ribera
y las redes de las ondas.

120

* Se trata de un romance que recrea una égloga piscatoria, ya transitadas por Góngora tanto en la «Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia» como en un par de pasajes de las *Soledades* (II, 112-189 y 512-651).

* v. 21, Palemo, dios marino, ya había aparecido en diversos textos de Góngora: desde el *Polifemo* (estrofa 16), entre los enamorados de Galatea, a las *Soledades* (II, 587).

* vv. 31-32, esta metáfora de la cueva como «bostezo de la tierra» se encuentra en la estrofa 6 del *Polifemo* (vv. 41-42).

* v. 49, «monte de escama eminente» es imitación del primer verso de la estrofa 7 del *Polifemo*.

* v. 60, esa estruendosa voz es también imitación de la estrofa 45 del *Polifemo*, en la que el grito de Polifemo rompe la unión de Acis y Galatea.

- v. 1: el lector de B corrige según marcan las erratas para leer «al revés».

- v. 20: el lector de B tacha la preposición «en».

- v. 48: el lector de B sustituye «almejas» por «la mar».

- v. 103: el manuscrito T lee «fundan», que no encaja con el significado, y por eso optamos por la opción del impreso.

- v. 105: el manuscrito T lee «vuelva», y tampoco encaja exactamente con el significado, por eso optamos por la lectura del impreso.

La copa. En imitación de la Oda 18 de Anacreonte Torno mihi labora. Romance V.

Filemón, hazme una copa
adonde el dulce Lieo
los racimos de su frente
me exprima en dulces conceptos,
no en ella me grabes armas
ni los voceados hechos
de los valientes atridas
con el arrastrado Héctor.

5

Solamente allí desnuda
lasciva me pinta a Venus
desatando mil caricias
de sus amorosos pechos,

10

todas las gracias desnudas
ondeando los cabellos
por un mar de halagos dulces

15

sin ley fiados al viento.
 Entre pampinosas vides
 y parrales de amor llenos,
 pendientes de los racimos
 mil cupidillos traviesos; 20
 desnudo Amor y sin flechas,
 desnudo que, pues su pecho
 tantos fuegos alimenta,
 no temerá ningún yelo.
 Sean sus follajes vides 25
 de cuyos pámpanos tiernos
 pendan los dulces racimos
 arrastrando por el suelo;
 sea espaciosa y profunda,
 tan igual a mi deseo, 30
 que navegue golfos muchos
 sin apartarme del puerto.
 Mira que a mi dulce Fili
 ha de brindar con su aseo,
 yo a Fili con mil gustos, 35
 y ella a mí con mil festejos.
 Ea, Filemón amigo,
 hazme una copa, que quiero
 de pámpanos coronado
 hurtar a mi Fili un beso; 40
 quiero de mi dulce Fili
 libar los labios hibleos
 a los susurros del vino
 arrullando el blando sueño.
 Hazme esa copa en que el gusto 45
 sea lisonja al veneno
 lascivamente libado
 del dulce panal de Venus;
 ven tú también, y a las Musas
 festivos ofreceremos 50
 tú la copa y yo el vino,
 y mi Fili los requiebros.
 Mi dulce Fili, que al mayo
 presta el ámbar lisonjero
 de su boca para el prado 55
 como los matices bellos,
 Fili, a quien cortés envidia
 del alba el blanco lucero,

y le hurta codicioso el sol
el oro de su cabello.

60

Ea, Filemón, acaba,
que con dulce vino espero,
con mi Filida y contigo
no invidiar al dulce Orfeo.

* vv. 5-6, son una referencia al escudo de Aquiles, descrito en el canto XVIII de la *Iliada*, donde se cuenta también que fue el dios Hefesto quien lo hizo a petición de su madre, Tetis.

* L. Schwartz (1999:548-550) comenta que esta anacreóntica (39 en las ediciones modernas) se inicia con una *recusatio* con la que el poeta le pide a Filemón (ya no a Hefesto/Vulcano) que le fabrique una copa, pero haciendo una lista de los objetos que no quiere que aparezcan grabados en ella; aparecen recreadas en esta composición figuras gongorinas.

- v. 2: el manuscrito T propone «Liceo», pero consideramos correcta la lectura de los impresos.

- v. 17: el lector de B apunta «pampanosas» en lugar de «pampinosas».

- v. 19: el manuscrito T propone «pendiente», pero por concordancia pensamos que la lectura del impreso funciona mejor.

- v. 35: se sustituye el nombre completo (Filida) en los impresos por una abreviación, que cuadra mejor con el cómputo silábico.

- v. 40: el impreso G propone otra lectura: «abrasar de Fili el yelo», mucho más sensual y sugerente.

- v. 42: la opción de los impresos era «chupar», pero se opta en el manuscrito T por una lectura más comedida.

- v. 48: en el manuscrito T se propone «pinal», pero la opción de los impresos funciona mejor en el contexto.

- v. 51: el lector de B corrige el verso y propone «tú la copa, el vino yo».

- v. 52: los impresos leen «y Filida los requiebros», con lo cual en el manuscrito se vuelve a acortar el nombre para incluir un adjetivo posesivo.

- vv. 59-60: los impresos leen «y el sol mil veces dormido / en los rayos de su pelo», pero se propone en el manuscrito una lectura diferente; además, en donde debiera aparecer «pelo», se lee «pecho», que es luego tachado.

Quejas de un amante mal correspondido. Romance VI. Amoroso.

El tardo paso del ocio
seguían las tardas sombras,
pendientes ya los arados
de los humos de las chozas,
y de Filida seguía
las pisadas desdeñosas
el triste Daliso al solo

5

son de su esperanza sola.

Resonaba el valle menos
al crujido de su honda, 10
de ella desatado el Austro
y de él la respuesta bronca,
 menos que de su lamento
pendientes las cumbres sordas
de Filida el dulce nombre 15
resonaban cariciosas.

Pastor pobre era Daliso,
rica Filida y hermosa;
ella la deidad de todos
y él la adoración de todas. 20

Había amor en sus pechos,
importunamente ociosas
desde el oriente de entrambos,
madrugado algunas horas;
 mas, como ya de su amor 25
ardiese el Sol en las ondas
de un profundo sentimiento,
rebatido de una y otra,
 y le tocase la cuerda
de la coyunda amorosa 30
templada en ajenas dichas
bien que en esperanzas propias,
 disonantes a su oreja
los acentos le retorna,
que al fin tiene Amor sus vueltas 35
y baila al son que le tocan.

No mal Filida quería,
mas, llegando a la forzosa,
venció el interés, Caribdis
adonde fluctuaban todas, 40
 puesto que algunas cenizas
alumbraban cariciosas
ciertos humos que ya fueron
de su amor claras antorchas,
 y puesto que veces muchas, 45
a pesar de suerte poca,
había en la dulce lucha
ceñido alta laureola,
 que también Amor sus guerras
en campañas deliciosas 50

tiene al dulce son del ocio
sin que haya quien paces rompa.

Del día el último paso
llegó con él donde honora
lo sagrado de una fuente, 55
lo cóncavo de una roca,

donde al son Filida hacía
de una prolija zampona
tener la selva más ojos
que había en sus ramas hojas. 60

¡Pobre Daliso, y qué yelo
los acentos te divorcia,
bien que a dulce maridaje
tu esperanza los convoca!

Llegó, pues, y caricioso 65
cortésmente saludóla,
dando a su errante cabrío
libertad y a su congoja.

“Cruel Filida –le dice–,
más que las infieles ondas 70
embozadas en la arena
de las Sirtes cautelosas,

¿dónde está la fe que hacías:
vivir con la selva umbrosa
grabada en sus verdes ramas? 75
Más que no ellas vividora,

¿eres tú quien la corriente
de aquesta ribera corva
volver atrás presumía
antes que tu fe engañosa? 80

¡Cuántas veces me dijiste,
haciendo al gusto lisonja,
que Amor el cayado humilde
igualara con la corona!

¿Pues cómo el blanco pellico 85
que la alba vistió de aljófar
del tierno humor de tus ojos
sangriento se vuelve ahora?

No hace el mayor sacrificio
mayor deidad cuando sobran 90
más los humos que no el ruego
en los mármores que honora.

Pobre soy, mas no compiten

con mi ser cuantos provoca
 al honor de la palestra 95
 la campaña espaciada;
 pobre, sí, mas cuanto esconde
 en sus anchos senos Flora,
 Ceres en sus rubias trojes,
 y en su regazo Pomona, 100
 cuanta esquila Pales nieve,
 cuanta deidad viste conchas,
 lúbrica piel o de escamas
 blanquea las negras rocas,
 no arden tan luciente llama 105
 en los pechos que te adoran,
 en los pasos que te asisten,
 en los ojos que te gozan,
 como mi amor, bien que humilde;
 y tú, que tanto blasonas 110
 de saber amar, bien sabes
 que al amor todo le sobra”.
 Dijo, y de zagales muchos
 que ignoraban su persona
 interrumpido fue el ocio, 115
 volviendo a seguir las sombras.

- v. 40, los impresos leen «fluctúan».

- v. 55, los impresos leen «el sagrado».

- v. 88, el manuscrito T lee «aurora», pero encaja mejor con el significado «ahora», tal y como se lee en los impresos.

Sentimiento de un amante en imitación de la Oda 32 de Anacreonte Hirundo tu quidem annis.

Avecilla importuna,
 golondrina enfadosa
 que con tantos gorjeos
 ni bien cantas ni lloras,
 tú, del fértil verano 5
 primera anunciadora
 y del invierno frío
 la última de todas,
 tú, siempre caminante
 de una posada en otra, 10
 imagen de mi pena

nunca jamás ociosa,
 ¿qué quieres, di, si apenas
 ha que llegaste un hora,
 y ya de tu escarmiento 15
 renuevas la memoria?

Allá en la ardiente Libia
 que los cálibes moran,
 ¿qué más hacer pudieras
 con quien tu pena ignora? 20

Deja, déjame el sueño,
 que yo te ofrezco toda
 la atención del silencio
 a tu prolija historia;
 deja dormir mis celos, 25
 advierte que las ondas
 que ha surcado tu vuelo
 no son tan escabrosas;

ya tú has llegado al puerto,
 ya ves la playa sorda; 30
 ensordezca tu pena
 mientras la mía ignoras.

Si en la soberbia Menfis
 de las piras humosas
 has escrito en el polvo 35
 tu queja dolorosa,
 déjale al dolor mío
 aquestas breves horas,
 que sólo a mi tormento
 se le permiten solas. 40

Calla, importuno halago
 de suaves congojas,
 dispertador doliente
 de prolijas memorias;
 calla, pues, que no sientes 45
 las ansias lagrimosas
 de un desprecio de Fili,
 más que el mar engañosa.

¿Qué te importa mi oído,
 tus quejas qué me importan, 50
 si forzado te escucho,
 si las mías no estorbas?

¿Qué quieres de un celoso?
 ¿En mí qué aciertos logras,

si dos partes del mundo 55
 ya te oyen lastimosas?
 Tú vuelves cada un año,
 renovando oficiosa
 la habitación prolija,
 bien que de paja y hojas, 60
 bien que de pluma débil
 y de materia tosca,
 de artífice elegante,
 de mano culta y docta.
 Ya del soberbio techo, 65
 ya de la humilde choza
 se desmienta en el oro
 o en el humo se esconda;
 al fin hallas tu nido
 sin que el tiempo interponga 70
 a tu desvío ingrato
 su mano rigurosa.
 Requieres la rotura
 que aquella parte poca
 de tu ausencia ignorada 75
 ocasionó injuriosa,
 y del consorte amigo
 pules las plumas broncas
 que en tu lascivo llanto
 lascivamente moja. 80
 Dulce te corresponde;
 bien sus quejidos oigas,
 amorosa o esquiva,
 ingrata o deliciosa;
 si repites tus quejas, 85
 él tus lamentos goza;
 si halagos le permites,
 caricias te retorna.
 Mas yo, que ni hallo el nido
 ni a Filida amorosa, 90
 ¿qué me importa tu pena,
 tus quejas qué me importan?
 ¿De qué, pues, te lamentas,
 avecilla ambiciosa,
 de ajenos sentimientos 95
 y de ternezas propias?
 ¿De qué, si apenas gimes

cuando hay quien interrompa
con halagos lascivos
tus ansias aún dudosas?

100

Deja dormir mi pena,
que no se desahogan
con amorosas ansias
ansias tan rigurosas.

* vv. 23-24, se refieren al mito de Procne y Filomena, hermanas engañadas por el mismo hombre, Tereo, que abandonó a la primera y fue en busca de la segunda sólo para cortarle la lengua y que no pudiera contar su desagradable historia; sin embargo, ésta se dedicaría a tejer los hechos con todo lujo de detalles para que no cayeran en el olvido, y así los pudo contemplar Procne cuando volvió en busca de su marido y se encontró la situación (Boccaccio, libro XII).

* vv. 61-64, versos con un sentido programático que ponen de manifiesto una ruptura con la poética clasicista: aunque la pluma pueda ser débil y la materia no sea noble, la mano que la guíe y que la ponga por escrito será «elegante», «culta y docta»; esto es, se ha roto el decoro entre materia y forma, lo que nos remite a las *Soledades* gongorinas. P. Ruiz Pérez ha trabajado este tema en «“Aposentos de esmeraldas finas”: el mundo sumergido de Pedro Espinosa» con respecto a su *Fábula del Genil* (2002:349-362); recuérdese, en este sentido, el v. 92 de esta *Fábula*, «que a la materia sobrepuja el arte», que pone en evidencia este mismo conflicto consecuencia de la pérdida de equilibrio entre materia, *natura* y *ars* y que hace explícita la voluntad del poeta de superar una tradición heredada mediante el ejercicio artificio.

* L. Schwartz (1999:541-545) explica estos textos de Trillo se nutren de fuentes diversas y que, en ocasiones, el subtexto anacreóntico es un pretexto para crear un poema diferente. Es lo que ocurre con este romancillo (anacreóntica 25 en las ediciones modernas) en el que el amante se compara con una golondrina, pero descontextualizando el motivo original y utilizándolo en una dimensión diferente, en la que el sujeto amante «carea su queja con la de la golondrina» para mostrar que su dolor es mayor ante el desprecio de la amante.

- v. 12: el lector de B tacha «nunca jamás ociosa» y propone al margen «que nunca se ve ociosa», añadiendo «porque nunca y jamás es lo mismo, y el término jamas es toscó».

- v. 97: el manuscrito T lee «gime», pero no es correcto.

A una dama que hacía esclavitud el amor; después de tiempo largo.

Bueno está, Lucinda,
no ha de ser por fuerza
que yo esté arrastrando
de amor la cadena;

basten ya los siglos
que amarrado en ella
me has tenido al remo

5

sin alzar las velas, nafragando siempre la esperanza incierta en el puerto amigo cual si no lo fuera.	10
Ya mi desengaño con la tabla a cuestras muestra del naufragio las mojadas señas, y será razón, antes que se beba el mar los escollos como mis finezas,	15 20
pender la barquilla de las fieles peñas, que a los naufragantes de escarmiento sea.	 25
Digan sus destrozos antes que la arena el cruel halago de las ondas fieras, o, vuelta la quilla, mire la tormenta desde la alta roca sin romperse en ella.	 30
Y, aun allí, pendiente mi dolor recela, que en fe de tu halago su riesgo alimenta;	 35
mas no esperes nunca que a las ondas vuelva, aunque a sus oídos canten mil sirenas,	 40
que, si a tus acentos fueron ya de cera, hoy serán de plomo cual de Amor las flechas,	 45
pues ya reconozco que han sido sangrientas, para mí pesadas, para ti ligeras.	 50
Y así el mismo riesgo traiga a la ribera	 50

los crueles plomos,
la red halagüeña,
pues que ya los años
se han entrado en ella,
con que a pocos lances
romperán la cuerda. 55

Y así, mi Lucinda,
que mejor dijera
mi apacible riesgo,
mi süave pena, 60

pues que no han podido
cuatro primaveras
floreced mis ansias
viendo fruto de ellas,
piadosa ceniza 65

nuestra llama envuelva
antes que se mire
o apagada o ciega,
dejando los humos
en que arde sangrienta 70

para quien se abrasa
donde no se quema.

* v. 13, el t3pico del desengaño se hace expl3cito en este verso, pero est3 presente en toda la composici3n a trav3s de una serie de im3genes que configuran un sujeto empedequeñecido ante el mundo que lo rodea; un sujeto que ha fracasado (de ah3 el naufragio) en los amores y que ahora encuentra su castigo/escarmiento.

* vv. 43-44, Cupido tiene dos tipos de flechas: las de oro, que dan lugar a un amor m3s puro y virtuoso, y las de plomo, que apuntan hacia una relaci3n m3s sensual y pasional.

* vv. 49-56, el l3xico empleado en estos versos habla del arte de pesca, relacionado con el tema del desengaño que vertebra el poema a trav3s de la imagen del naufragio.

- v. 24: el lector de B tacha la preposici3n «de».

- v. 72: los impresos leen «quemar».

Solicita amorosa a su dama, en imitaci3n de la Oda I de Anacreonte: Cantem libens Atridas.

Romance VII

Musa, cantemos de amor,
enmudezcan ya las guerras
que s3lo amores me agradan,

sólo me agradan ternezas.

Allá se lo haya Vulcano 5
con Venus a la vergüenza,
Jove se llovizne en oro,
Dafne en laurel se convierta,
 sea Marte un jabalí
y Júpiter una bestia, 10
y Baco vuelto en carnero
honore las cornamentas,
 Anfión se arroje al mar
y entre espumas Galatea
de su fugitivo Acis 15
los dulces miembros envuelva.

El dios corniamante suene
la genital castradera,
bien sea de cera y cañas
o bien de cáñamo y cera; 20
 váyase Anteón al monte
y el perricidio resuelva
una garnacha de encina
o un alcalde de madera,
 Vaina sea de su amante 25
la otra lasciva griega,
cortándose toda pluma
en los filos de él y de ella.

Su norte siga Leandro
y, a la luz de una lanterna, 30
buzano del mar de amor
la muerte halle en vez de perlas,
 que yo a mi Filida quiero
entre lascivas cadencias
abrazar con dulces versos, 35
atraer con dulces quejas.

Ven, Filida, y gozaremos
de la dulce primavera
de nuestros purpúreos años
las florecientes ternezas, 40
 ¡que más quiero de tu boca
la púrpura lisonjera
en lascivo ámbar tocada
que el Sur desatado en perlas!

Ven, Filida, y de mis brazos 45
Lleo pendientes vea

los halagos a racimos,
 a manojos las finezas;
 bebamos su dulce vino,
 y la hermosa Citerea 50
 al brindis de sus cariños
 nuestros regocijos beba,
 de traviosos cupidillos
 en vez de dulces abejas
 en los lascivos panales 55
 las caricias estén llenas.
 Ven, Filida, y los arrullos
 de las tórtolas alterna
 sin que en sus picos se escuchen,
 sino en las caricias nuestras; 60
 de mi boca y de tus labios
 chupe Amor lascivo néctar,
 que bien puede un beso tuyo
 melifluas hacer sus flechas.
 Dame un beso, mi Filida, 65
 y verás cuánto alimenta
 lascivo incendio en mis labios,
 veneno dulce en mis venas.
 ¡Oh dulce Filida, oh dulce!
 ¡Oh, quién siempre te tuviera 70
 con el agua hasta la boca,
 aunque se anegara en ella!
 ¡Oh dulce beso lascivo!
 ¡Oh, quién de Baco pudiera 75
 grabarle en las dulces vides
 por acrecentarle en ellas!
 ¡Oh, quién al blando ruído
 del ámbar que se descuelga
 de tus florecientes labios
 dormir el amor pudiera! 80
 Bebamos, Filida hermosa,
 que más el vino me alienta
 desatado de tus labios
 que no las armas de César.
 Cesen, pues, las armas, cesen, 85
 y en lascivas cantilenas,
 Baco, Filida y Cupido,
 canten a mi amor la fiesta.

* vv. 18-20, «castradera» es un instrumento de hierro que sirve para cortar las colmenas (*Autoridades*), pero aquí hace referencia a un instrumento de viento similar a aquel que construyó Polifemo («Cera y cáñamo unió (que no debiera)», estrofa 12, *Fábula* de Góngora), con el valor metapoético que sugiere a partir de las correspondencias con los estilos de la poética clasicista.

* v. 21, se refiere a Acteón, educado por el centauro Quirón en el arte de la caza y con gran afición a los perros (Boccaccio, libro IV, capítulo 14).

* L. Schwartz (1999:545-548) señala que en esta composición (anacreóntica 23 según las ediciones modernas) se emplea la *recusatio* como forma de «reafirmar las convenciones» que la rigen, pues la intencionalidad de estos textos está en la enumeración de los temas que no pueden tratarse. En ella se combina el rechazo de un exordio de tipo épico (como sería el «Arma virumque cano» de la *Eneida*) con una serie de juegos de *amplificatio* en la llamada a la amada y una descripción del encuentro que tiene ecos gongorinos.

- v. 22: «perricidio» en los impresos, «petricidio» en el manuscrito; optamos por la solución del impreso, ya que, si en el verso anterior la referencia es a Acteón, éste fue devorado por sus perros tras ver a Diana desnuda.

- v. 39: el lector de B propone «pueriles» en lugar de «purpúreos».

- v. 61: el lector de B propone el verso «que un ósculo tuyo puede».

- v. 65: todos los impresos leen «dame un beso dulce Fili», lectura que cambia el manuscrito, y que también corrige la anotación manuscrita del impreso G con «concédete ya a mi ruego»; el lector de B, por su parte, manifiesta al margen su hastío con respecto a este tipo de versos, señalando «otro beso».

- v. 73: todos los impresos leen, junto con el manuscrito T, «oh dulce beso lascivo», lectura que el impreso G corrige en la anotación manuscrita y propone «oh dulce acento de Fili»; el lector de B vuelve a insistir en su hartazgo de besos escribiendo al lado del verso «otro» (refiriéndose de nuevo a la abundancia de besos).

- v. 81, los impresos leen «Bebamos, pues, duce Fili», y el manuscrito T corrige esa lectura.

- v. 87, los impresos leen «Baco, Filida y Amor», pero el manuscrito T cambia la figura de «Amor» por la de «Cupido».

Cartilla del amor al uso, a unas damas que presumieron engañar al poeta con algunas cetrerías.
Satírico

A los boquirrubios,
señorazas mías,
que por damas duendes
se hacen estantiguas,
 que yo soy más negro
que cuantas endrinas
del árbol de Adán
monicongo cría.

Un tiempo fui cisne,
 mas la melodía 10
 de mi dulce canto
 se ha tornado en risa,
 conque ya soy cuervo,
 que así cambian días
 el pelo y la voz 15
 con sorda armonía.
 Blanca fue mi cara,
 más de muy curtida
 a cualquiera pie
 viene a la medida, 20
 pero no anda en puntos,
 aunque en sus heridas
 se descubren tantos
 que está hecha una criba.
 Los floridos prados 25
 de vuestras caricias
 que al yelo florecen
 y al calor marchitan
 ya con sus humillos
 muy poco me tiznan, 30
 porque sobre negro
 no asienta otra tinta;
 vuestra madre selva
 ya es mi madre silva,
 aquella entre zarzas, 35
 y aquesta entre rimas,
 conque hasta su olor
 temo con espinas
 que, si no ensangrientan,
 por lo menos pican. 40
 El traidor ceceo
 con que hacéis de almíbar
 la caja de guerra,
 los botes de picas,
 es a mis orejas 45
 de la gracia misma
 que al traidor Ulises
 Caribdis y Escila.
 Vuestra edad primera,
 que de falso envida 50
 y con cualquier punto

con el resto tira,
 métase en baraja,
 que yo, a esas pandillas,
 cuando más no puedo 55
 pierdo la cencilla.

En viendo que un manto
 risueño me atisba
 no sólo del golfo,
 huigo de la orilla, 60
 cálome el sombrero,
 falseo la risa
 y al través del viento
 pongo la barquilla.

Y así, aunque me tiren, 65
 como es batería
 hecha entre obras muertas
 y desgracias vivas,
 a palabras dulces
 es mi pecho acíbar 70
 y un Bellido Dolfos
 para las bellidas.

Ya sabéis, conozco
 que sois como jibias:
 blancas por de fuera, 75
 por de dentro, tintas,
 y que, cuando menos,
 tiene la más linda
 un alma de concha
 de engaños vestida. 80

Pensáis que me abraso,
 y son mis caricias
 de pasados gustos
 heladas cenizas,
 porque a tales flores 85
 por la regla misma,
 aunque cueste sangre,
 tales las espinas.

Ya vuestros anzuelos
 dagas son buidas 90
 que no han de hacer lance
 en mi pesquería,
 porque de los muchos
 que tragué algún día

tengo las agallas muy empedernidas; conque, si me agarran ojos o mejillas, voy royendo el lazo, y tire quien tira.	95 100
Si llora mi dama pienso que llovizna; yo pongo a sus truenos cien mil letanías de pasados gustos, presentes mentiras, poseídos bienes y esperadas dichas; y si esto no basta, le hago mil jarricas de engaños al uso llenos de agua tibia.	 105 110
Pienso que me engaña cuando miel destila, que aquestas abejas con lo dulce pican; “mis ojos” la llamo, llámame “su vida”, mas sin ella veo, y sin mí palpita.	 115 120
Dice que no come por memorias mías, queriendo que trague yo sus zainerías; y luego muy tierno, sin tragar saliva, le hago mil pucheros con que queda ahíta, bien que del retorno llevo la barriga llena de más aires que treinta vejigas.	 125 130
Dice que soy suyo, dígoles que es mía, y somos entrambos de quien nos alquila.	 135
Mas por sus desdenes	

me acuesto en camisa,
a fuer de buen gallo
entre las gallinas; 140
 como más temprano
y con la fatiga
paladeo el gusto
bebiendo con guindas,
 paséome un poco, 145
y en mi *Celestina*
leo dos liciones
y seis chilindrinas,
 conque vuelvo a verla
y, si no abre aprisa, 150
en vez de disculpas
amontono riñas.
 Juego a la trocada
y, si me empandilla
alguna figura, 155
engordo la vista.
 Dame mil abrazos
y, entre miel y acíbar,
corremos parejas
en entrambas sillas. 160
 Pero, si me pide,
más sordo que lima
abro los gahnates
y echo la maldita;
 finjome celoso, 165
muéstraseme esquiva,
y al cabo del juego
todo se desquita.
 Y, si me amenaza,
muéstrome de encina, 170
aunque cabrahigo
me haga su codicia;
 si “merced” me dice,
doyle “señoría”,
que en materia de aire 175
le daré las Indias.
 Oíd, amadores,
que andáis todo el día
como entre muchachos
perro con vejiga, 180

ya el amor no es ciego,
que agujas enhila
y cuernos ensarta
por cualquiera vista.

Aprended, amores, 185
en esta cartilla,
y leed tercera
en lugar de prima;

estudiad en mí 190
leyes de partida,
cuestiones de balde,
fueros de tomistas.

Las leyes de Toro 195
no os hagan cosquillas,
que para una trampa
son muy socorridas;

y con el comento 200
de la Musa mía
sin otros digestos
están digeridas.

No tratéis en celos,
que es mercaduría
que, como el aceite,
anda siempre encima;

nunca entréis con lana 205
donde se trasquila,
mas con pies de plomo
y pólvora fina.

Y, si fuereis gallos, 210
sea con pepita,
sin que nadie sepa
cuándo es vuestro día.

A mí me han curado 215
de cierta sobrina
con un mal de madre
y achaque de tía,

y fue el mal tan grande,
que de una sangría
quedaron mis venas
de color vacías. 220

Vino el desengaño,
y al instante aplica
un r cipe nuevo

con su alejandría;
 conque quiero al uso, 225
 doy por plata alquimia,
 y por hebras de oro
 cerdas de mandinga.
 No se me da nada
 que de mi enemiga 230
 vengan a la playa
 leños de Turquía,
 ni que desembarque
 toda Berbería
 donde yo me embarco 235
 a velas tendidas.
 Es mi amor muy llano,
 ya no tiene esquinas,
 ni hace pasacalles,
 ni echa siguidillas; 240
 desde mi almohada
 sé cuántos me envidian
 pagar con mudanzas
 lágrimas fingidas.
 Si Paula no puede, 245
 busco a Catalina:
 una la hace sucia,
 otra la hace limpia;
 y, en el entretanto,
 doy con mi Lucía 250
 un jabón al gusto
 entre mil lejías.
 Y si está ocupada
 y otro la convida,
 cuelgo la guitarra 255
 con la chirimía
 y voyme a otro coro
 con la chanfonía
 a subir los fuelles
 de mis organistas; 260
 si vuelve medrada
 de ropa o basquiña,
 nunca me entremeto
 con quien la entapiza.
 Que esto es saber solfa, 265
 señorazas mías,

para que sus teclas
a mis tonos sirvan,
sin errar los puntos
de aquesta armonía
de las socarronas,
y tal sea mi vida.

270

* v. 191, «cuestiones de balde» se refiere a Baldo (jurista italiano, s. XIV) y al estudio del derecho civil; la mención encaja en el contexto con las «leyes de partida» («las leyes de Castilla en romance», Covarrubias) y los «fueros de tomistas», así como las «leyes de Toro» más abajo; éstas últimas actualizaron el corpus legislativo de la Corona.

* R. Jammes (1956:458-459) señala que el modelo para esta composición es un romancillo publicado en el *Romancero general* (nº 118, según la edición que se recoge en el artículo, la de A. González Palencia, CSIC, 1947), que comienza así: «A los boquirrubios, / damas de la villa, / que yo en lo moreno / parezco de tinta.» En este caso, y en las posteriores referencias, cito según el artículo y remito a él para mayor detalle.

- v. 242: el manuscrito T lee «en mi amor muy lleno», que no tiene sentido; optamos por la solución del impreso.

- v. 252: el lector de B cambia el verso por «una sucia la hace».

- v. 256: los impresos leen «justo», pero el manuscrito T ha optado por una solución *ope ingenii* que es más adecuada.

Amoroso. *A una dama ingrata, volviéndola a rogar*

Ya, mi Filida dulce,
vuelvo otra vez a verte
gozoso aún más que al cielo
de entre la blanca espuma el sol luciente.

Ya, mi Filida dulce,
vuelvo a mirarte alegre
y a decir que eres mía,
mía y dulce, a pesar de tus desdenes.

Ya en mi pecho y tu ira
a ensangrentarse vuelven
las dolientes heridas
que en tu ira y mi pecho aún más se encienden.

¡Oh impía, y si por ellas
el corazón me vieses,
quizá le perdonaras
por no ofenderle tanto y ofenderte!

Mas, ¡jay!, que si conoces

5

10

15

cuán agradables hieren
 tus apacibles iras,
 contra ti volverás las iras siempre. 20
 No, pues, fulmines tantas,
 que repetidas pueden
 la inhumana violencia
 convertir en costumbre ya impaciente.
 Escucha ya hermanada 25
 la armonía doliente
 de mis yerros cautivos
 con tu ira, que en ellos se enmudece.
 No de la inquieta playa
 las ondas ensordecen 30
 al que del Nilo ingrato
 emparentó con el ruido aleve;
 deja, pues, que en el golfo
 de tus iras crueles,
 aunque a mayor ruína, 35
 las ondas con mis ansias se sosieguen.
 ¡Qué dolor más ingrato!,
 que en margen nunca estéril
 sobresaltar la espina
 al que hallaba la rosa floreciente. 40
 Dichoso, ingrata Fili,
 dichoso yo mil veces,
 si ya de tus rigores
 los escarmientos últimos oyese;
 dichosa mi esperanza, 45
 si tus rigores fuesen
 azar intempestivo
 de los dulces ardores de tu nieve.
 Deja, pues, que tus iras
 con mi dolor se acuerden, 50
 y el repetido llanto
 del escarmiento la cadena quiebre;
 cayendo al mar el día
 no estorba que le esperen
 en otros horizontes, 55
 que a muchos nace cuando a muchos muere.
 Dichoso yo, dichoso
 vuelvo a decir mil veces,
 si, pasado ya el puerto,
 me asaltaran las ondas, aunque infieles. 60

Dichoso yo, enemiga,
si adonde tú lucientes
me escondes las cenizas
pudieras ver el humo en que se envuelven.

Mas, ¡ay, amor!, que nunca 65
menos bien se convence
la continua desdicha
que donde más la dicha se merece,
tendiendo la esperanza
los brazos a la suerte 70
para que, donde halagos,
abrojos pise, áspides encuentre;
o si de adversa estrella
la oposición rebelde
de mi pecho y tu ira 75
acordase las ansias diferentes,
ya, pues, Filida dulce,
las iras se avergüencen
de ver que los halagos,
viviendo en todos, en tu pecho mueren. 80

- v. 3: el manuscrito T lee «gozosos aun más que *el* cielo», lectura errónea.

- v. 64: el manuscrito T lee «el humo que se envuelven», lectura también errónea donde falta la preposición que sí incluye el impreso.

Satírico. *A una dama muy desvanecida*

Niña de mis ojos,
que por tus costumbres
con las de los martes
me pegas los lunes
sin que haya día santo 5
que por tus virtudes
no parezca viernes
cargado de cruces,
a mi sufrimiento
ya se le trasluce 10
que lo que más quieres
es lo que más cumple.

Damas como gatos,
que al ratón que huye
siguen con silencio 15

y, cogido, gruñen,
hagan sus araños
donde se los curen
con mayor herida,
no con mano dulce. 20

Busque el dios vendado
otros que le ayunen
sus fiestas movibles
siempre en pesadumbres,
quien de sus viglias 25
los traspasos cuide
y a sus flechas llame
varas de virtudes;
busque quien le traiga
por sus arcaduces 30
agua para el fuego
que a tantos consume,
y a los bobos vaya
para que dibujen
cifras por los troncos 35
de los acebuches.
Déjeme en la calle,
pues que contribuyen
otros con las parias
que a su corte truje; 40
para sus algalias
otro bobo sude
a palos el alma,
a celos el buche.
Guarden sus fronteras 45
otros arcabuces,
que ya yo soy lanza
para sus respuntes;
si archivo de engaños
parezco a sus luces, 50
mi pecho es las armas
para cuando guste,
porque ya su aljaba
se ha tornado estuche
cuyas herramientas 55
cuernos son comunes.
Estas flechas tira
por que le desnude

el más fuerte el pecho
 cuando hacer lo excuse, 60
 pero ya conmigo
 bien puede ser yunque,
 porque ya no hay polvo
 con que yo estornude.

Para mí sus veras 65
 se han tornado embustes,
 y sus aleluyas,
 requies y capuces;
 ya son sus florestas,
 huerto de legumbres, 70
 y su ámbar precioso
 con su piedra azufre;
 sus leyes se han vuelto
 al *Corán* de Túnez
 que, sabiendo a todas, 75
 con ninguna cumplen.

Si en sus almadrabas
 se pescan atunes,
 ya yo soy tortuga,
 y así no me busquen. 80

Quítese la venda,
 que ya nadie sufre
 tanta ceguedad
 en quien tanto luce;
 arroje las flechas, 85
 cárguese de cruces,
 que le lleve a cuestras
 quien come sus dulces,
 que ya mi paciencia
 de mirar se aturde, 90
 que estoy en el suelo,
 y estás en las nubes.

Y, así, no me mandes
 que de nuevo estudie
 en tus cartapacios 95
 nuevas pesadumbres,
 que ya leer puedo
 cátedra de embustes
 con los que en tu escuela
 tantos años supe. 100

Y aunque mi experiencia

de nuevo me arguye
con tu falso amor
para que le escuche,
 tus blandas caricias 105
otra tecla pulsen,
que argumentos falsos
nada me concluyen.
 Quiere a quien te quiere,
sufre a quien te sufre, 110
vive a lo durable
y mi ser no enturbies.
 Hoy de Dinamarca
frisiones te rúen
y mañana hermosos 115
potros andaluces;
 ora te enmarqueses
o ahora te enduques
con las excelencias
que de merced cubres; 120
 ya brocado vistas,
terciopelo ensucies,
telas almidones
o damasco ahúmes,
 que, en el entretanto, 125
me iré a las que zurcen
entre serga y serga
mil roturas dulces;
 tañerán mi flauta,
rascaré su adufe, 130
mientras que tú escuchas
arpas y laúdes,
 y, pues que mi fe
tan altiva escupes,
tus sacres te vuelen, 135
pues tan alto suben.

* v. 5, «día santo» puede tomarse por «día de fiesta» o «día provechoso» (*Autoridades*).

* v. 41, «gato de algalia» es una referencia a un gato asiático de cuyas glándulas junto al ano se saca una sustancia untuosa, de consistencia de miel, blanca, que luego pardea, de olor fuerte y sabor acre, que se emplea en perfumería.

- v. 80: los impresos leen «y así no me busque», con el verbo en singular; ambas lecturas pueden funcionar, pero parece más adecuada la del manuscrito con la referencia a un sujeto implícito plural.

Romance lírico VIII

Una hermosa pastorcilla
haciendo estaba una hoguera,
para quemar de su amante
las dulces, ya ingratas prendas.

Quejosa, burlada y triste, 5
en las llamas alimenta,
salamandria, sus rigores,
mariposa, sus ternezas;

dos cordones de un zurrón
desató con impaciencia 10
adonde ardió su coraje
más que la encendida leña.

Lo primero que sacó
fueron dos pliegos de letras 15
que, aunque pastor, su cuidado
se preciaba de poeta,

y entre unos cabellos rubios
sacó una antigua patena
con un cupido desnudo
tirando, a unos ojos, perlas; 20

por otra parte tenía
entre mil lascivas yedras
un sardesquillo de alquimia
con Venus a la vergüenza,

y un retrato de su amante 25
bordado de rubias cerdas,
que es la pluma del Japón
que se cría en las aldeas;

en cuatro anillos de plomo
engastadas cuatro piedras, 30
hijas de una hermosa fuente
que era el sur de aquella sierra.

Sacó luego un corazón
que aljaba de muchas flechas
parecía, aunque pendiente 35
de un verde cordón de seda,

favor que, entre otros muchos,
 ya le había dado ella
 por paga de otro admitido
 y en señal de su firmeza. 40
 “¡Ay fieles engaños!” dice,
 “¡Ay crueldades halagüeñas,
 que, siendo terceros mudos,
 tenéis hechiceras lenguas!
 ¡Ay ciego amor, que no hay árbol 45
 en que amarrar la tormenta
 que levantas al oído
 con tus voces de sirena!
 ¡Ay dulces señas, y a un tiempo 50
 de quien sabía aun por señas
 deletrear solamente
 la cartilla de mi escuela!”
 Era niño Amor entonces
 y, aunque hacía mala letra,
 eran borrones del gusto, 55
 pero no de la paciencia.
 Ya que al fuego se acercaba
 se llegó Daliso a ella,
 que, encubierto de unas ramas,
 estaba de allí muy cerca. 60
 “¿Qué haces, Filida?” le dice,
 “¿Quién te ofende? ¿Por qué quemas
 a los que el fuego no sienten,
 y a los que le sienten yelas?
 Mucho de tu esfuerzo fías 65
 si tan rigurosa piensas
 quemar imaginaciones
 que arden hasta el humo a ciegas.
 Mayor fuego es tu desprecio;
 a él la venganza deja, 70
 que es muy costoso castigo
 hacer rostro a las ofensas”.

* v. 4, ecos del soneto X de Garcilaso, «¡Oh *dulces* prendas por mi *mal* halladas», que ya había trabajado en el soneto XVI, amoroso, con la referencia a Virgilio en el título. Remito a la nota del soneto en cuestión para más detalle.

* vv. 5-10, «salamandra» hace referencia a lo que se mantiene en el fuego del amor, por su capacidad para soportar el calor, y «mariposa» a la parte más tierna, delicada y frágil (*Autoridades*).

* v. 72, disemia con «hacer rostro», que puede significar resistir, oponerse o enfrentarse al contrario, y también conformarse, tolerar o admitir una contrariedad.

* R. Jammes (1956:459-461) señala que este romance es imitación de otro de Pedro Liñán de Riaza, publicado en el *Romancero general* (nº 276), que comienza así: «Una bella pastorcilla / haciendo estaba una hoguera, / para quemar de su amante / la memoria y sus preseas».

- v. 9: corrige el manuscrito T la versión impresa de «los cordones» por «dos cordones».

- v. 22: el manuscrito T propone «entre mis lascivas yedras», pero optamos por la opción impresa («mil»).

- v. 37: el lector de B tacha «otros» y propone el verso «favor *era* que entre muchos» (añadido manuscrito en cursiva).

- v. 45: el manuscrito T omite el verbo principal, «que no hay árbol», y lo restituimos con la ayuda del impreso.

Romance lírico IX

Pensativo y cabizbajo,
puesto en un peñasco el codo,
la mano en la sucia barba,
estaba el pastor Chamorro

viendo cómo van y vienen 5

las aguas de un claro arroyo
que por entre altas pizarras
se precipitaba undoso.

Tenía la cara surcada
de lágrimas y de mocos, 10
fruto que le dio un catarro
del sereno de unos ojos;

andaba de su pastora
amargamente celoso, 15
porque con cierto zagal
la vio bailar en el soto.

Una tarde en que las otras
mudanzas hacían con otros
al son de sus castañeras
y al rumor de sus antojos, 20

pisóla un pastor el pie,
haciéndola, nó sé cómo,
dar una vuelta en el aire,
y a su zagal, mil corcovos;

de que procedió estar manca 25
por siete meses o ocho,

haciendo otras tantas faltas
a los ordinarios corros.

Estaba ya de quejarse
con el garguero tan ronco, 30
como si de noche hubiera
dado voces a los lobos,

pero con un ¡ay! de esparto
liado entre mil manojos
de lágrimas negras, más 35
y más ciegas que los topos.

“¡Oh, más traidora –decía–
que las trampas de los osos
y más dura que tortuga,
la concha, que no el meollo! 40

¿Cómo en una vuelta sola
me sacudes tanto el polvo,
que ya tus tratos de cuerda
me han sido tratos de loco?

Si lo piensas encubrir, 45
eso, Teresa, a los bobos,
que bien se ve por la saya
cuando se quema el quillotro;

par Dios, Teresa, que es bueno
que sea yo el astrologo, 50
y que tú alces la figura,
siendo astrolabio Bartolo.

A fe que le quieres bien,
juega Teresa de lomo,
que ése que ahora es coluna 55
algún día será rollo;

mas plegue a Dios que, entre tanto
que tus discantes entono,
se te olvide lo que sabes,
aunque se te olvide poco, 60

y que, mientras en él piensas,
o hiles el cerro a trompos
o al son de tus cabezadas
el candil te queme el copo.

Plegue a Dios que de tus huevos 65
milanos coman los pollos,
y que, al volver a mirarlos,
se te queme el pan del horno;

plegue a Dios que en tus sembrados

solamente nazcan hongos, 70
y que te abraza hasta el grano
el fuego de tu rastrojo;
 plegue a Dios que cuando ciernas
sea el cedazo de plomo,
pues haces tan mala harina, 75
que me ha puesto cual de lodo.

* El inicio del romance evoca la imagen del grabado «Melancolía I» de Durero, con esa criatura pensando con la mano en la mejilla y el codo apoyado, en posición similar a la de los primeros versos; en esa misma postura se presenta Cervantes en el prólogo al *Quijote* de 1605 (el subrayado es mío): «Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una *suspense, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla*, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan *imaginativo*, me preguntó la causa [...]». C. Bologna ha trabajado esta imagen en «La mano en la mejilla» (*Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 79-96), donde expone cómo funciona este gesto melancólico como forma de inmersión en el yo (también en clave paródica) en Don Quijote y Sancho.

* v. 12, disemia de «sereno», que se refiere al valor de los ojos (recuérdense los «Ojos claros, serenos,» de Gutierre de Cetina), y al relente («estar al sereno») -de ahí que se resfríe (*Autoridades*).

* vv. 37-40, la queja de estos versos recuerda a la de otros dos desgraciados (en amores) pastores: el llanto de Polifemo (estrofas 46-58 de la *Fábula* de Góngora) y de Salicio (vv. 57-224, *Égloga I* de Garcilaso).

* v. 43, «tratos de cuerda» es un «castigo que se suele dar atando a uno las manos por detrás, levantándole en el aire y dejándoles después caer sin que llegue a tierra», de manera que se descoynten los huesos de los hombres (Covarrubias).

* R. Jammes (1956:461-462) apunta como modelo de esta composición un romance anónimo del *Romancero general* (nº 99), que comienza: «Cabizbajo y pensativo, / puesto en un peñasco el codo, / con la mano en el pescuezo / estaba el pastor Chamorro,...».

- v. 7: «que por entre las altas pizarras» es la lectura del manuscrito T, que descartamos por hipermétrica y optamos por la de los impresos.

- v. 9: el lector de B propone «el rostro surcado».

- v. 43: «que tus tratos de cuerda» lee el manuscrito T, pero optamos por la lectura del impreso por razones métricas.

- v. 50: «que yo sea el astrologo» leemos en los impresos, pero mantenemos el hipébaton del manuscrito.

- v. 54: «juega Teresa del lomo» lee el manuscrito T, pero mantenemos la lectura de los impresos, que concuerdan con la expresión «jugar de lomo».

- v. 61: «ay que mientras en él piensas...» lee el manuscrito T, pero optamos por la lectura del impreso porque la interjección exclamativa interrumpe la lectura y no funciona.

Respondiendo a una dama que se quejaba de que la dejaran, habiendo ella dado la causa.

Décimas

Divina Anarda, el amor
como ciego apunta y tira;
mas bien cuando quiere mira
por no errar en el dolor;
bien a su ciego esplendor 5
se alumbra mi sentimiento,
y así no está soñoliento
al ardor de vuestra llama,
que aun otro incendio le inflama
mayor que vuestro lamento. 10

No es querer no recelar
que se haga mayor la herida,
pues la más correspondida
es difícil de sanar;
el ceguezuelo flechar 15
bien sabe el arco inhumano,
y vos guiarle la mano
también contra mí sabéis,
y así, Anarda, o no os quejéis
o confesad que es en vano. 20

Dulce abeja a dulce flor,
si me atreví susurrante,
fue picar de muy amante
lisonjeando el dolor;
mas, si inconstante favor 25
hizo de mi gusto empeño,
no es mucho que a ingrato dueño
rompa la cadena impía,
que no siempre muere el día
entre los brazos del sueño. 30

Vuestro cauteloso paso
no se esconda a mi desvelo,
que mal se aduerme un recelo
a la vista de un fracaso;
no es aquel desdén escaso 35
que un escarmiento produce,
y mal la nieve introduce
su tibieza con el fuego,
pues al fin apaga luego

la misma llama en que luce. 40

- v. 32, los impresos leen «esconde», pero la realidad que expresan los versos queda mejor representada con la forma del subjuntivo.

A una monja habiendo dado al poeta unos gaznates en un locutorio. Romance satírico X

Marica, no te perdono
que, si no por las agallas,
me pesques por los gaznates
toda la mitad del alma,
y menos que entre las redes 5
me cojas, cuando a la playa
se conducen mal mis pasos
a nadar sin calabazas.
Es muy bueno que al principio
andemos a gaznatadas, 10
comenzando nuestro amor
por donde todos acaban,
y que, pendiente de un susto,
mientras que me desgaznatan,
mariposee mi amor 15
de esperanza en esperanza.
Válgate Dios, por Marica
sin duda que Amor estaba
con nosotros en las redes,
más a fe que no era rana; 20
él, al fin, es niño y ciego,
y, como entre bobos anda,
al son de sus oraciones
cualquiera devoto baila.
Bravos virotazos tira 25
por tus ojos, que me alcanza
por tu boca, por tus manos,
todo el rigor de su aljaba;
diome con palo de ciego
y, como quien no hace nada, 30
prolongando las heridas
también el remedio alarga.
¿Esto es querer? A sus gatos
arroje aquesas escamas,
que por mí nunca diré 35

“ese peje a la capacha”;

mas, ¡ay de mí!, si a tu fuego
se me queman las pestañas,
¿cómo he de estudiar el humo
sin deletrear la llama?

40

Mas dirás que no se pescan
truchas tan a enjutas bragas,
y en verdad que yo quisiera
que estuvieran más mojadas;

pero, en llegando a este punto,
adiós y la colorada,
que esto de andar con vergüenzas
puede salir a la cara.

45

* v. 22, «entre bobos anda el juego», refrán que se usa cuando se trata de un asunto entre personas astutas; Correas añade que «eran todos fulleros» (1967:140).

* vv. 41-42, el refrán dice que «no se toman truchas a bragas enjutas», es decir, que no se consigue algo sin esfuerzo (Correas 1967:252).

* v. 46, «adiós y la colorada» es una frase familiar y jocosa para despedirse. Correas apunta varias expresiones, como «irse con la colorada», «andar con la colorada» o «a Dios, que me voy con la colorada»; en los dos primeros casos señala que se utiliza cuando alguien se va «con color aparente y lleva cosa mala» (1967:58).

- v. 4: los impresos leen «de la alma».

A un caballero de Córdoba que pidió al poeta escribiese en un certamen de dicha ciudad en que era juez y no premió el asunto. Romance satírico XI

De Alejandro los elogios
hoy, gran Zoílo, enmudezca
el ruido que en tu nombre
miserablemente suena;

mal año para sus obras:
parece que fueron hechas
para contigo en pecado,
pues tan poco se te acercan.

5

No excede el mar los escollos
con más alta diferencia,
ni sobre el Ponto arrogante
se levanta la ribera

10

que le excedes generoso;
¡oh, bien hayan las orejas

que el rabel admiten cuando
la dulce lira desprecian! 15

¡Certamen a mí, que he sido
capitán de la Academia!
¡Con premios de urta, cordel
como quien al trompo juega! 20

Hijo de Córdoba al fin;
“Que me maten si no es fea”,
dije cuando vi el donaire,
y pardiós que salió negra.

Qué bien se te reconoce 25
que te criaste en la escuela
de los ciegos Antipodas,
de Lucanos y Senecas.

¡Vive Apolo, que tu nombre
a una musa chimenea 30
he de consagrar chorizo,
con cerdas en vez de letras!

Y aun los deshechos altares
donde, miserable, humea
entre difuntas cenizas 35
apagada la vergüenza
he de alumbrar en tu aplauso,
y, en vez de sagradas teas,
arder en pabilos tristes
la que desperdicias cera. 40

A los pendientes trofeos
que ya la envidia descuelga
del glorioso monumento
que a tu mérito se espera,
¿qué no te debe la fama? 45

Díganlo cuantas cadenas
botadas a su ruína
aquesa ciudad vocea,
del claro Betis lo digan
las encinas que alimenta, 50
que bien para elogios tuyos
tendrán voces sus cortezas.

* v. 2, Zoílo es el crítico por antonomasia (intencionado y más torpe que Aristarco); *Autoridades* apunta que es nombre que se aplica al «crítico presumido y maligno censor o murmurados de las obras ajenas», y que viene del retórico crítico antiguo que censuró a Homero, Platón e

Hipócrates. La referencia, por lo tanto, no es casual: Trillo, a la altura de los grandes poetas, también sufre censuras impertinentes.

* v. 6, las obras de Alejandro, por su magnanimidad, no se le acercan al Zoilo; por eso la comparación es casi un agravio, un pecado.

* v. 21, «hijo de Córdoba al fin» hace referencia al refrán cordobés «con eso a otro, que yo soy nacido/criado en el Potro», un barrio donde, según Correas, todos eran «finos y matreros», es decir, astutos (1967:423). A esta correspondencia entre la plaza cordobesa y la figura del pícaro dedican unas páginas I. García Aguilar y F. J. Álvarez Amo en *Córdoba en tiempos de Cervantes* (2005:89-92), donde remiten a una serie de refranes que recoge Correas y que apuntan a «cómo se forja el espíritu y la personalidad de quien crece en un ambiente, aparentemente hostil, como el del castizo barrio cordobés». En sus versos, Trillo alude a esta construcción colectiva del imaginario popular para criticar la condición del caballero cordobés que, por su procedencia, sólo podía ser como aquellos pícaros y bellacos que transitaban por la plaza del Potro.

* v. 22, «Que me maten si no es fea» es una expresión que aparece también en la comedia de Calderón *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629, jornada I, vv. 179-180), y funciona como una hipérbole para describir el aspecto físico de una persona.

- v. 14: «oh, bien haya las orejas» lee el manuscrito, pero lo descartamos y optamos por la opción del impreso por la concordancia entre verbo y sujeto.

- en el margen inferior de la página, el lector de B apunta varias cosas: remitiendo con asterisco al v. 21, «en línea de miserables, ser granadino, tres piedras se ponga y gane el envite ya que en el certamen pierda»; refiriéndose con una cruz al v. 25, «esta copla está de más, explicada la respuesta, pues escribió en el certamen fiados sin llevar prenda»; por último, al final del poema añade «Mongibelo, Vesubio, volcán y Etna son nieve, yelo, escarcha para el poeta».

- en el margen inferior de la página anterior (pero con una marca que hace explícita la referencia esta composición), el lector de B escribe: «Y si esta saña es por no haber llevado premio en el certamen, pudo guardar alguna -alguna- para el juez del que se celebró en Jaén, a la renovación del templo, donde, habiendo escrito unas octavas, sólo tuvo lugar entre [...] por de escritores, donde no se guardó número».

Respondiendo a las décimas de don Luis de Góngora contra Galicia. Décimas satíricas por su mismo estilo

¡Oh llanos de Andalucía!,
cuya, por decir verdad,
cultura es ociosidad,
cuyos frutos, carestía;
aún no os amanece el día
cuando a triunfos consulares
os presumís familiares,
siendo el más alto solar
antiguo familiar

de Tarifes y Aliatares.	10
Cualquiera avecilla vuestra se viste por varios modos de las plumas de los godos, haciendo de sí gran muestra; mas relación no siniestra	15
me dice a tan grande estruendo que el sol que estáis presumiendo procede de nuestras luces y, así, llanos y andaluces, nadie dirá que os ofendo.	20
¡Oh Betis! Tú, cuya frente no ya coronan nogales, sino los duros frutales de las sienes de tu gente, bien de tu arena pendiente,	25
puedes hoy prestarme oído, si no es ya que, enmudecido, quieres que mi voz revoque de tu Homero de alcornoque algún poema florido.	30
¡Oh, serafines humanos, de carne no, sí de hueso, donde son sagrado exceso los impulsos más profanos! ¡Oh, qué bien jugáis de manos,	35
teniendo la menos tierna cara que alumbra su pierna, pierna que ciega su cara, la que aun de día no es clara siendo a la noche lucerna!	40
¡Oh, mujeriego labrante, cuyo oficio, cuya tela ningún marido recela aunque la trame el amante; donde cualquier caminante	45
puede entrar su lanzadera cortando toda tijera a su gusto de vestir, sin que se pueda zurcir jamás rotura tan fiera!	50
¡Oh, posadas de ladrillo, arcas de Noé, adonde	

llamo al huésped, y responde
 un venado o un novillo;
 donde cualquier pececillo 55
 vale por una ballena,
 siendo de jueves la cena
 y de viernes la comida,
 vinagre y hiel la bebida,
 y el lecho un golfo de arena! 60
 ¡Oh Adonis valientes non
 con la lanza o con la espada,
 sino con lengua aforrada
 y doblado corazón!
 Vuestra rueda es de pavón, 65
 vuestra arrogancia de pluma,
 y así, aunque mucho presuma
 en mirándose a los pies,
 toda esa jactancia es
 lo que en las ondas la espuma. 70
 Yo vuestra gala no os niego,
 mas sois como el caracol,
 que los cuernos saca al sol
 y se queda en carnes luego;
 que os calienta poco fuego 75
 por esta causa presumo,
 alumbrando a lo más sumo,
 cual esparcidas centellas,
 que el calor, la llama y ellas
 presto se resuelve en humo. 80

* Las décimas ponen en evidencia dos Andalucías: la Andalucía occidental vs. la del reino de Granada; también dos espacios geográficos (y literarios): el del Betis vs. el del Genil y Darro. De esta manera, Trillo puede lanzar la crítica contra Góngora y contra su parte de Andalucía, pero sin atacar su propio ecosistema.

* v. 29, es una referencia irónica a la edición de Vicuña, *Obras en verso del Homero español* (1627).

* vv. 58-59, hace referencia a lo que le dieron a Jesucristo cuando tenía sed ya en la cruz (Mateo, XXVII, 32), y alude a la tacañería y escasez de recursos.

* R. Jammes (1956:462) señala que esta composición es pastiche de unas décimas que Góngora escribió con ocasión de un viaje a Galicia, que empiezan así: «Oh, montañas de Galicia, / cuya (por decir verdad) / espesura es suciedad, / cuya maleza es malicia...».

- referencia al margen del título en el manuscrito T: «mira a Góngora, fol. 60...». La edición que Trillo está consultando puede ser la de Hoces y Córdoba (1633), que incluye la composición «Oh montañas de Galicia» entre la serie de décimas a partir del fol. 60v.
- entre el título y el poema, el lector de B anota: «Galleguito era el poeta, si el otro lo oyera.»
- v. 10: el manuscrito T recoge la misma lectura de los impresos; sin embargo, los impresos Ma y G aparecen alterados y proponen nuevas lecturas. En el caso de G, que es donde realmente se ven los cambios, se propone «de aún vivientes muladares», un verso mucho más crítico y soez.
- vv. 22-23: de nuevo, el manuscrito T recoge la lectura del impreso, pero los impresos mencionados (Ma y G) ofrecen cambios. El ejemplar G, en este sentido, propone «sino alcornoques frutales / dignos de más alta gente»; la figura recogida tiene un significado similar, quizás más visual aquí con la figura explícita del árbol.
- al final de la composición, el lector de B apunta: «A moro muerto, gran lanzada», que es una expresión con la que «se satiriza a los que se muestran valientes contra algo o alguien cuando ya no hay riesgo en ello», indicando cobardía (Moliner).
- en el margen inferior de la página, el lector de B señala: «Siendo el autor granadino, es andaluz precisamente, conque se infiere que por herir a D. Luis se cortaba la cara; y si halló términos para calumniar estas octavas, ¿por qué no estudió frases para elogiar el Romance en que pinta a Granada con tan vivos colores? Que nunca imita el autor de ésta, aunque más copie».

A las damas cortesanas de Granada. Satírico

Sirenas del Dauro	
que, cual sus almendros,	
floreceís temprano	
y os marchitan luego,	
y, si acaso dais	5
algún fruto nuevo,	
o es desazonado	
o con mucho güeso;	
las que andáis de día	
un ojo cubierto,	10
destapando el otro	
en anocheciendo,	
así la humedad	
de su margen bello	
para mi ensalada	15
os convierta en berros.	
Que me estéis atentas	
mientras llorar quiero	
de vuestras virtudes	
los heroicos hechos	20
con que habéis rendido	

El cañón bruñido, zona de ambos cielos que a un manto equinoccio varía mil tiempos, ya escopeta hiere	65
los amantes pechos con fingida planta disfrazando el yerro.	70
En sus hombros carga el atlante cuello un mundo de engaños con visos de cielo, sin que haya quien crea que más es infierno cielo que sustenta tantos tragaderos.	75
Y, aunque fue coluna y arroyo se ha hecho donde ofrendas cuelguen verdugos intentos,	80
Cacos las mejillas hurtan con aseo a Granada el polvo y a Guadix el fresco, mezclando azucenas con claveles tiernos que ni dan abriles ni quitan eneros.	85
Ya son de rubíes labios macilentos, siendo de su tinta la India el tintero, cambiando mil perlas a dientes ajenos, que fiestas movibles huelgan tantos necios;	95
bocas clavicordios, que con un ceceo tocan mil clavijas dando a logro el viento.	100
Mintiendo lo hermoso, el cristal del pecho es de larga vista	105

para cerca y lejos,
 y al revés su luna,
 cuando va creciendo, 110
 al menguar los cuartos
 aumenta los cuernos.
 Los brazos seculares
 son de todo dueños,
 turbando cabildos, 115
 coros revolviendo,
 votos y elecciones
 usurpando en ellos,
 con que hacen sus mangas
 con mozos y viejos. 120
 Son marfil las manos
 con mil embelecocos,
 limas a lo sordo,
 ganzúa a lo ciego,
 guantes calabozos 125
 crueles rompiendo
 por mostrarse libres
 con engaños nuevos.
 El mar de cintura,
 mayor que el Egeo, 130
 tratos de una cuerda
 hacen ser estrecho,
 adonde se pierden
 cuantos marineros
 Leandros se arrojan 135
 desde Abido a Sesto.
 De Venus la esfera
 que en corto hemisferio
 con varios influjos
 monstruos forma fieros 140
 ya es campo en que vencen
 abortos inciertos
 de temidos partos,
 trances de horror llenos.
 Y, pues he llegado, 145
 adonde no puedo
 pasar adelante
 sin echar por medio,
 que, aunque hay una puente,
 tiene un ojo ciego, 150

- v. 49: el manuscrito T lee «a cuya blancura», pero optamos por la versión impresa («de»), que encaja con la estructura del verbo que sigue.
- v. 63: el manuscrito T lee «para rico, linces», olvidando el artículo «el» delante de «rico», que es como aparece en el impreso y, además, es necesario por el paralelismo entre este verso y el que sigue.
- v. 72: los impresos leen «hierro».
- v. 82: en la palabra «arroyo», el lector de B propone la grafía R simple.
- v. 104: el manuscrito T lee «dando al logro el viento», pero recogemos la lectura del impreso.
- v. 116: el manuscrito T lee «corros» en lugar de «coros», que parece más adecuada con el contexto.
- v. 131: el lector de B omite «una» en el verso.
- el lector de B, al final del poema, sentencia «bueno bueno bueno».

A una beata tercera, muy entremetida. Satírico, en imitación del romance X burlesco de don Luis de Góngora.

Al río, zagales,
a lavar, zagalas,
que se apaga el fuego
y se enfría el agua.

Una buena vieja 5
de gloriosa fama
que enseña las niñas,
de aquestas que labran
puntas con encajes

en sus almohadas, 10
y en sus acericos
pespuntes y randas,
en un cierto barrio

alquiló una casa 15
donde sus amigas
hagan sus coladas.

Con la sed de amor
corren a esta balsa
dos mil sabandijas
de naciones varias 20

a que con su mano,
pues tiene tal gracia,
como el unicornio
bendiga las aguas.

Entran a lavarse, 25
pero más se manchan,

porque la salida
 se va por la entrada;
 mas la buena vieja,
 con muy lindas mañas, 30
 sin faltar a nadie
 encubre estas faltas:
 da muchos jabones
 a las que no lavan
 en cualquiera piedra 35
 con cualquier cernada;
 tiene para el frío
 grandes llamaradas,
 muchos tendederos
 y sogas muy largas; 40
 y para el verano
 es toda su casa
 un jardín de amor
 de hermosuras varias.
 Tray siempre a lo grave 45
 toca repulgada
 y antojos preñados
 de vista muy larga;
 tenía, aunque pobre,
 muy buenas alhajas, 50
 todas al quitar,
 propiedad de santa.
 Largas son sus cuentas,
 con que a todo alcanza,
 y por eso nunca 55
 deja de pasarlas;
 en el cabo de ellas,
 tray una medalla
 con más de mil muertes
 hechas con mil gracias: 60
 tiene escapulario,
 adonde se ganan
 muchas indulgencias
 todas las semanas;
 y su bordoncillo 65
 que le pica y rasca,
 adonde se arrima
 cuando está arrobada,
 y una gran sortija

de memorias largas, que es su familiar en la mesa y cama.	70
Era de la cinta muy grande cofrada, pero ya es tercera para templar cuartas;	75
y, aunque lo parece, no es santularia, que antes con su vida a todos engaña.	80
Es un oratorio de noche su casa, aunque a sus maitines no tocan campanas;	85
entran allí ciegos y ven a la clara todo cuanto quieren sólo con tocarla;	
y aunque en sacar hijos tiene grandes faltas, siempre las pelotas pasa de la raya.	90
Pero sus reveses nadie los alcanza, aunque nunca vuelve tan bien como saca;	95
salen de ordinario allí las casadas, y cuanto más salen vuelven más picadas,	100
paraíso en que sus maridos tragan, sin fruta de vida, segunda manzana.	
La doncella hermosa de aprender no acaba, sin dejar de serlo, a ser una santa,	105
y es tal su virtud, que siempre cargadas andan con la cruz, con ser muy pesada.	110

Allí la viuda
 aun más remilgada
 en lugar del muerto 115
 muchos vivos halla
 sin sentir el frío,
 que es muy buena manta
 la bendita vieja
 para cobijada. 120
 También con las monjas
 más arrinconadas,
 que a poder de rejas
 quieren ser labradas,
 hace sus barbechos, 125
 que, por muy cerrada,
 no es la tierra estéril
 cuando bien la labran.
 Sólo allí no entran
 señoras togadas, 130
 porque ven los toros
 desde sus ventanas
 y, como cualquiera
 las tiene en la plaza,
 llegan a la nueva 135
 y con todo arramblan.
 Remedia tullidos
 y personas mancas,
 y las faltriqueras
 cual colmenas castra; 140
 toda de milagros
 llena está su casa,
 donde hay manos rotas
 y piernas quebradas,
 allí hay corazones, 145
 acullá mortajas,
 aquí muchos ojos,
 allí muchas almas,
 arcabuces rotos,
 rodela colgadas 150
 y pólvora sorda
 con sus rocíadas.
 Dejan sus muletas
 allí las mulatas,
 y con sus virtudes 155

las convierte en blancas;
de los cornadillos
que le da quien pasa
tiene puesto un cepo
para meter almas, 160

que sus indulgencias,
aunque son tan amplias,
no quitan tormentos,
puesto que los pagan.

Y, en efeto, es 165
en obra y palabra
un hechizo toda
que a todos encanta.

* La edición que Trillo está consultando puede ser la de Hoces y Córdoba (1633); en ella, en la sección de «romances burlescos» aparece como romance X el de «Érase una viaje» (fol. 104v).

* vv. 23-24, estos versos deben entenderse en relación con uno de los oficios de esta vieja de la que habla el poema, que es el de recoser virgos (o regenerar pieles).

* v. 51, «al quitar» hace referencia a la «poca permanencia y duración de alguna cosa» (*Autoridades*).

* v. 52, «cuentas» se refiere tanto a las piezas que componen un rosario, como a la gestión del dinero (*Autoridades*).

* vv. 70-72, una «sortija» es un anillo de bronce, de tamaño mayor que el de la sortija, que se pone en los dedos y se usa para correr una cortina (u otro material) en una varilla de hierro; en la entrada de *Autoridades* se habla de «sortijas de cama». Si tenemos en cuenta que «familiar» (v. 71) se usa para referirse a un tipo de demonios que tienen trato con una persona (los antiguos duendes de las casas, según Covarrubias), los versos pueden aludir a la brujería, perseguida por la Inquisición -los «familiares», además, también son los ministros del Santo Oficio.

* v. 123, esas «rejas» apuntan a las del arado y a las de la clausura.

* v. 134, el sonido del verbo «arramblar» y la proximidad en los versos de una plaza, puede hacernos pensar en la granadina plaza de Bib-Rambla.

* R. Jammes (1956:462-463) señala aquí el romance de Góngora «Érase una vieja», como el propio Trillo apunta en el título; comienza así: «Érase una vieja / de gloriosa fama, / amiga de niñas, / de niñas que labran». Está disponible para consulta en la colección *Todo Góngora* de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/011/>).

- v. 42: el manuscrito T lee «en toda su casa», lectura errónea pues donde va la preposición es necesario el verbo *ser* para continuar la descripción.

- v. 95: el manuscrito T lee «aunque nunca busque» y los impresos «aunque nunca vuelve»; optamos por la lectura del impreso, que encaja mejor con el significado de la estrofa.

- v. 139: el manuscrito T lee «flatriqueras» y el impreso «fraltriqueras»; al tratarse de dos erratas, optamos por corregir.

- el lector de B, al final del poema, añade «no tan bueno, porque no llega a Góngora».

A una monja que quería la galanteasen. Décimas satíricas

Marica, yo soy Carnal,
tú Cuaresma, y no podemos
juntar estos dos extremos
sin pescado original;
no hallo medio natural 5
que pueda darnos remedio;
sin duda es milagro el medio,
y, si milagro ha de ser,
Marica, ver y creer,
y echaremos por en medio. 10

Yo confieso que el pescado
me sazona más el gusto,
aunque tiene algo de susto
aquesto de echarse a nado,
mas el tuyo es tan guardado 15
que siempre de las agallas,
sin saber dónde te hallas,
me quedo asido a las redes,
conque veo que no puedes
abrillas como cerrallas. 20

Hagámosla, pues, cerrada,
dulce Marica, y Amor
cure el dolor con dolor,
pues nada hierre con nada;
consulta con su almohada 25
si yo soy rana o tú peje,
pero no, que es un hereje
y dirá que, con su tacha,
peje o rana a la capacha,
y está mejor que nos deje. 30

Haya, pues, conversación
cuanto llegue a la camisa,
porque no ha de ser precisa
voluntad la obligación,
que una monja sin jamón 35
es un jarrete sin lonja
y agua que, aun con una esponja,
jamás se puede coger,

y así ¿quién la ha de querer,
aunque sea por lisonja?

40

- v. 9: el manuscrito T lee «María» en lugar de «Marica»; mantenemos, sin embargo, la lectura del impreso para seguir con la regularidad del nombre y porque el cómputo silábico no se ve alterado en ninguno de los casos.

- v. 31: el manuscrito T lee «hay», en lugar de «haya»; optamos por la lectura del impreso, que se adecua mejor a la realidad que expresa la última estrofa en el conjunto del poema.

- al final del poema, el lector de B apunta «acaba muy frío ésta».

A un poeta de la ciudad de Lucena, que sin darse a conocer censuró con aspereza el soneto 47 al señor duque de Cardona. Romance satírico XII

Incógnito poeticida
que mis números censuras,
pitagórico Zoílo

de los ceros que no sumas,
gramaticón de la escuela

5

del gran padre de las uvas,
adonde un mosquito más
que treinta bocinas zumba,
¿tú al Sol examinas luces?

¿De cuándo acá las lechuzas
noctívagamente rayos,
cual si fuera aceite, chupan?

10

¿Su incestuoso graznido
de cuando acá se pronuncia
en armoniosas luces
con voces tan lucifugas?

15

¿Qué sabes tú de Aganipe?
¿Piensas que a coplas enjutas
has de pescar, ranicista,
los conceptos como truchas?

20

¡Qué justamente presumes!
¡Qué noticias! ¡Qué gran pluma!
¡Qué sonantes cartapacios!
¡Qué lirizada bandurria!

Mal año en tu competencia
para cuantos aventuran
del corvo marfil la oreja
a lo cuervo de la tuya.

25

Yo aseguro que a tu acento

más veloces las tortugas 30
 que al mar la playa corrían,
 que a Granada las malucas;
 contigo no simbolizan
 las crecientes de la luna
 el pavón más ojerizo, 35
 la garza más ojeruza.
 Yo aseguro que conoces
 las virtudes de la ruda,
 la quintaesencia del puerro
 y la flor de la lechuga, 40
 sin duda a la flor del berro
 y a la del ocio sin duda.
 Saltando de rama en rama
 te andas bebiendo las uñas,
 si no es que bebes los vientos, 45
 camaleoncillo de azúcar,
 por ver si de algún buen aire
 sopla alguna vez la musa,
 que armado de punta en blanco
 y galán de tinto en punta 50
 estarás enamorando
 fieramente a doña Cuba.
 ¡Oh!, qué fieros virotazos
 tirarás a su hermosura
 con el arco de un tonel 55
 plantado de línea curva!
 De hoy más el templo de Apolo
 deberá a tu crencha rubia
 más rayos que en los solsticios
 de ambos mundos se columpian. 60
 Mas bien sabes, ranicida,
 cuán abortiva se arrulla
 la adopción más elocuente
 si la afinidad rebuzna,
 y mal ignorar se deja, 65
 aun entre ceguedad mucha,
 concepto que a fuer de abrojo
 menos florece que punza.
 ¿Cuál es su mano derecha?
 Muchos hay que lo presuman, 70
 ¿mas cuál tronco, bien que rudo,
 no afecta deidades cultas?

Grazna, pues, patavinista
de la escuela de las pullas,
que el cisne aun cuando se muere 75
hace de la muerte burla,
y advierte que ha siglos muchos
que saben aun las criaturas
que nadie vende más humos
que quien se quema y no alumbra. 80

* v. 18, «a coplas enjutas» hace referencia al refrán «no se pescan truchas a bragas enjutas», al que ya me referí en nota al Romance satírico X.

* vv. 37-42, la mención de estas «flores» y sus cualidades especiales está relacionada con prácticas mágicas que explotan el poder de determinadas hierbas para lograr un objetivo; en este caso, se trata de una especie de maldición (Teijeiro, 2008).

* v. 44, «beberse las uñas» no aparece documentada como expresión; más bien se trata de una combinación entre «comerse las uñas» por estar rabiando de envidia (como «comerse los mocos») y «beber» como alusión a una presunta dipsomanía del sujeto retratado, que habla bajo la influencia de vapores etílicos -y que, además, enlaza con el «beberse los vientos» del verso siguiente, en alusión a la búsqueda (como enamorado desesperado) de las musas. (Covarrubias).

* v. 46, «camaleoncillo de azúcar», metáfora que enlaza con las expresiones anteriores para seguir con la caracterización del poeta de Lucena censurado, y que abre una segunda forma de entender ese «beberse los vientos» en relación con el «buen aire» mencionado después (v. 47). L. Schwartz, en «De camaleones y pretendientes en la poesía de Quevedo» (1990:657-672), explica que uno de los significados en el uso de la figura del camaleón está relacionado con la creencia popular de que vivían del aire; en este sentido, su imagen sirve para describir a aquellos sujetos que, metafóricamente, *viven del aire*, es decir, que «expiran el aire de que se alimentaría el camaleón, como los *soplones* o *habladores*». Quevedo forja la imagen en el seno de su discurso satírico para denigrar a este tipo de personajes que, como el caso que recoge Trillo, habla y presume demasiado pero a costa del *aire* y de los *vientos* de otro.

- al margen, referencia en el manuscrito T que dice «mira a fol. 14», que es el lugar del testimonio manuscrito donde se encuentra el soneto del poemario que es citado en el título.

- al final del poema, el lector de B comenta «celebrara ver la respuesta de este».

Romance XIII. Amoroso

Del Genil claro en la playa
estaba el pastor Francisco
—que no siempre en los pastores
ha de haber nombres postizos—,
allí donde, desatada 5
la nieve en torrentes fríos,

parece que de sí huye
o que se peina en los riscos.

Era el pastor un Adonis
aforrado en un cabrito, 10
que no siempre los Adonis
juraron de lechuguinos;

el cabello y barba eran,
como los ojos, endrinos,
la nariz, un almendruco, 15
y la boca, un madroñico.

Lo demás de su persona
aforraba en un pellico
de mucho desdén zurrado
y de mucho amor curtido, 20

donde virotazos muchos
de no pocos cupidillos
fiero carcaj escondía,
entonces harto prolijos.

Fieramente enamorado 25
y fiera correspondido
estaba de una zagala
con más nudos que un membrillo;

algo enjerta en cortesana
y de años tres veces cinco, 30
un sol de azabache toda,
que también hay soles indios;

negra la noche en su frente,
un mar peinaba dormido
de ensortijados Leteos 35
y halagüeños precipicios;

de pardo sayal sus ojos
villanamente vestidos
encapotaban su gesto
desde el *Crucis* al *Persignum*, 40

con lo cual, aunque dé en rostro
a los poetas equívocos,
no le daremos en cara
con ningunos desaliños.

De las manos que había dado 45
a la garganta, un armiño
parecían unas y otra,
y lo demás ello mismo;
quiso el pastor navegarla

y, en tanto mar zambullido, 50
 más negro se halló que pez
 y agarrado en el garlito.

Era rica la pastora,
 pobre el zagal, y a este viso
 él la lloraba muy falsa, 55
 y ella le reía fino.

Allí, pues, acompañado
 estaba del claro río,
 si acompaña quien se va
 y las más veces corrido, 60
 devanando entre mil quejas
 un llanto, que hilo a hilo
 de una madeja de engaños
 desataba pensativo:

“Dichoso tú que te vas”, 65
 decía, “adonde sorbido
 serás del último riesgo,
 dando término al castigo.

Infelice yo, pues quedo
 adonde eternos pellizcos 70
 me está dando el corazón
 entre mil halagos tibios”.

Con esto sacó un retrato
 de su pastora, a quien dijo
 entre mil ansias dispiertas 75
 cien mil pesares dormidos,
 y viendo que ya la noche
 venía dando mil gritos
 al sol, que aun en la alta nieve
 ardía con rayos fríos, 80
 de crepúsculo se puso,
 y llamando al son de un silbo
 sus errantes ovejuelas
 tomó en la mano el camino.

* v. 31, un «sol de azabache» es, en efecto, un sol negro; la paradoja rompe con los cánones petrarquistas de belleza, de la mujer de tez clara y con los cabellos rubios, para presentar a una joven de color y cabellos negros.

- v. 18: el manuscrito T lee «aferraba un pollico», omitiendo la preposición y alterando el cómputo silábico, por lo que optamos por la lectura correcta del impreso.

- v. 19: el manuscrito T lee «desdén zurrado», omitiendo el antecedente «de mucho», con lo que elegimos la lectura del impreso por motivos de cómputo métrico y gramatical.
- v. 42: el lector de B añade en el margen «malo».
- vv. 53-54: que aparecen en el manuscrito escritos en una línea, los colocamos según aparecen en el impreso y según debieran ir por el número de sílabas.
- v. 66: el lector de B vuelve a añadir al margen «malo malo».
- vv. 79-80: el lector de B, además de subrayar las palabras «nieve» y «fríos» (que también había subrayado en el v. 6), añade «nieve y fríos dos veces».

A una dama ausente y remisa. Amoroso

Después que me dejaste, oh Filida, cual dejan las ondas impacientes en su ira embozada la ribera, ¡oh, cuántas mi desvelo	5
duras brotó centellas del corazón herido con el impío acero de tu ausencia! ¡Oh, cuántas vio el mi llanto	10
encendidas tinieblas la tarde noche huyendo el duro son de mis prolijas quejas! ¡Ay, enemiga, y cuánto	15
desiguales fomentan pasos que huyendo siguen o pasos que, siguiendo, no se acercan! Mira que ya en el pecho las heridas se encuentran, la vida que éstas quitan a la salida embarazando aquellas,	20
y que no es gran trofeo de la nerviosa cuerda ver sacudido el arco, pues no hay oposición a la violencia.	25
La insidiosa mano que, embozada en la selva, desde las sombras nace a insultar la corcilla soñolienta, ¿qué aplauso fía al robre,	30
aunque en sus ramas penda del engañoso acero	

la frente no vencida, bien que opresa?
 No bien en los altares
 la sangre se calienta
 de víctima engañada 35
 al resonante son de la cadena,
 y nunca las cenizas
 sin venganza se quedan,
 pues aun el humo dice
 la poca fe que resplandece en ellas. 40
 Bien sabes, dulce ingrata,
 cuán pocas veces yerra
 los afectos quien arde
 adonde muchos ruegos se calientan,
 que no siempre un deseo 45
 se ha de alumbrar a ciegas,
 pues bien pierde las alas
 quien adora la llama en que se queman.
 Mas yo, que miro el golfo,
 desde la playa incierta 50
 y dos veces al riesgo
 fio dudoso las dudosas velas,
 ¿por qué en el puerto amigo
 permites que padezca
 sin arrojarme al golfo, 55
 adonde premio el escarmiento fuera?
 ¿Por qué, si aun de la playa
 tiene filos la arena,
 qué hierde cuando halaga,
 cariciosa embozando la tormenta? 60
 Dirás que en la ceniza
 aun se esconde halagüeña
 del no cumplido voto
 la dulce fe que mucho incendio sella;
 mas, ¡ay, dulce enemiga!, 65
 y cuánto es menos fiera
 la herida que fallece
 que no la que al remedio no se cierra.
 “Bien, enemiga”, dije,
 “así dulce dijera 70
 o de una vez ingratas
 examinara las dudosas flechas,
 o si ya mis acentos
 llegasen a tu oreja

sin revocar prolijos 75
 del templo de tu ira mis cadenas,
 o Amor ya lo permita,
 que no es preciso tenga
 siempre sangriento el arco,
 pues, aunque duro, alguna vez se quiebra”. 80

* vv. 47-48, Covarrubias recoge que las mariposas tienen «inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se queman».

- v. 9: el impreso lee «vio *en* mi llanto», pero la lectura del manuscrito T encaja mejor.
- v. 16: el manuscrito T lee «o pasos que, huyendo, no se acercan», que es erróneo, y por eso mantenemos la lectura del impreso, que se adecua mejor semánticamente.
- v. 20: el manuscrito T lee «y la salida», que consideramos errónea y proponemos la lectura del impreso.
- v. 74: el lector de B corrige con «tus oídos hirieran».

Romance XIV. Lírico

“Filida, pues de amor sabes,
 no andemos en niñerías,
 que ojos garzos, trenzas rubias
 me están haciendo cosquillas.
 Confieso que Amor es niño 5
 y que, por serlo, podría
 al son de mis dulces ansias
 estarse haciendo jarricas;
 mas haya entre llanto y llanto
 algo que parezca risa, 10
 que las lágrimas son agua
 y se quedarían corridas.
 Abasáronme tus ojos
 la mañana más bendita
 que de la mejor aurora 15
 desprendió el más alto día;
 y así, para tanto fuego
 no viene bien agua tibia:
 o dar materia al incendio
 o al viento dar las cenizas. 20
 ¡Qué fiero está el ceguezuelo!
 Bravos virotazos tira,
 al fin anda el pobre en carnes

y así muestra las heridas.
Andemos, pues, a su paso, 25
démame curar la mía,
y el ceguezuelo se arrulle
al son de nuestras caricias.
Arroje el arco y la aljaba,
pues con tus desdenes tira, 30
que para mí cualquier susto
es pieza de artillería;
echémonos con el resto,
que no hay mayor fullería
en el juego del amor 35
que querer a quien envida.
Quiéreme, pues yo te quiero,
y a un mismo ardor se derritan
la nieve con que me abrasas,
el fuego con que te enfrías; 40
basta para quien se ahoga
estar lejos de la orilla
sin que la playa le esconda
una y otra onda esquiva”.
Esto, al son de su bandurria 45
Daliso, un pastor, decía
al oído soñoliento
de su amorosa enemiga,
y, viendo que poco a poco
ya la alba desenvolvía 50
el recién nacido sol
de las mojadas orillas,
lió el tiempo a malas noches,
de tal suerte que podía
el yelo de su esperanza 55
hacer la Etiopía fría.

* v. 45, «bandurria» recuerda al romance de Góngora «Ahora que estoy de espacio / *cantar quiero en mi bandurria* / lo que en más grave instrumento / cantara, mas no me escuchan.» (1588); la bandurria, en este sentido, no es el instrumento más adecuado para la poesía amorosa, pero sí para burlarse de una escena de amores entre dos pastores. En la Sátira VI Trillo también volvería sobre este mismo romance gongorino.

- v. 3: el impreso lee «ojos zarcos», pero mantenemos la palabra del manuscrito T, «garzos»; el significado es muy similar y se refiere al color azulado de los ojos.

- v. 53: el impreso lee «trompo», mientras que el manuscrito T lee «tiempo»; parece que la lectura del manuscrito funciona mejor, en tanto que se habla de un cambio de temperatura hacia el final de la estrofa.

Romance XV. Lírico

Señora doña Lucinda,
pues sabe querer y sabe
que donde un amor se cierra
trecentos amores se abren,
 acortemos de desdenes
y no echemos en la calle
al primer tapón los gustos,
que habrá quien nos los repare.

5

 Abasáronme sus ojos
de San Lorenzo en la tarde,
mas no porque lo confieso
quiera usted que sea mártir;
 bien es que de tanta fiesta
víspera sean azares,
pero no que me chamusque
en lugar de calentarme.

10

15

 Tengamos amor que dure,
que no ha de ser de portante,
puesto que será de porte
cuando yo la nema rasgue,

20

 esotro día me dijo
que la asistiese en el baile
donde todas las zagalas
festejaban los zagales;

25

 y par Dios que fui el primero,
pero debió de olvidarse,
si bien donde se hacen vueltas
es de admirar que faltase.

 Si fue por darme una vuelta
y picarme y repicarme
a castañetas cerradas
y a muy abiertos ultrajes,
 andaréle yo a las vueltas
y, aunque a las mudanzas ande,
no negará por lo menos
lo que por lo más negare;

30

35

déjese, pues, de desdenes, y al son que le hago cante, o adonde las dan las tomen, que quien las sabe, las tañe.	40
Volvíme, al fin, como todos, cuando las nocturnas aves volaban, en vez de plumas, con muy pesados celajes, y aunque anochecí a su puerta y amanecí a sus umbrales, quedóse Amor a la luna, y no sé si fue menguante.	45
Salió el sol, y entrose la alba donde cien mil sacristanes de la capilla del día solfeaban mis pesares, y vusted queda que queda; baste, pues, de burla y baste que fluctúe la paciencia sin que se anegue el coraje; toque al arma Cupidillo sin que se rompan las paces, y veremos a qué oído llega el eco de los parches.	50 55 60

* v. 10, está comparando la luz que desprenden sus ojos con los rayos del sol.

* v. 19, «porte» es «lo que se da por llevar alguna cosa de lugar a otro» (Covarrubias), por ejemplo, las cartas (*Autoridades*); de ahí la referencia posterior a la nema (sello o cierre de una carta).

* vv. 39-40, mencionan dos refranes: «donde las dan, las toman», es decir, el que reciba un daño se vengará; y «el que las sabe, las tañe», esto es, que hable quien corresponde y sea consciente cuando se pida una explicación (Correas, 1967:334 y 101).

* v. 45, paraclausiteron (del griego Παρακλαυσίθυρον), un motivo propio de las elegías amorosas y la poesía trovadoresca según el cual el amante permanece junto a la puerta de la dama.

* vv. 47-48, se refieren al refrán «Luna en creciente, cuernos hacia oriente; luna en menguante, cuernos adelante» (Correas, 1967:226).

* v. 60, los «parches» son tambores (*Autoridades*).

- v. 12: el impreso lee «vusted», que no funciona porque hace el verso hipermétrico.

- v. 19: el manuscrito lee «puesto que *se da*», pero optamos por la lectura del impreso, con el verbo *ser* en futuro, que enlaza con la frase anterior cuando dice «que no *ha de ser*».

- v. 53: el manuscrito omite la forma verbal «queda», que impide la métrica correcta del verso y deja a la frase huérfana de sentido; optamos por la lectura del impreso.

A una dama ausente, sobre el lugar de Virgilio, Égloga X Ne[c] lacrimis crudelis Amor, &c.

De flor las abejas,
el amor de llanto,
de vides las cabras,
ni de yerba el campo
se ven satisfechos, 5
¡oh Filida!, en tanto
que en mi rostro miran
tu desvío ingrato.
No bien se avecinan 10
del planeta helado
las húmedas llamas
al luciente carro,
cuando, a mis suspiros
el mar alterado,
o enmudece el día 15
o le invía tardo.
La selva que un tiempo,
mi voz imitando,
repetía umbrosa
tu nombre sagrado, 20
aun aquese alivio
el dolor negando,
en sus troncos deja
mis ecos grabados;
aqueste arroyuelo, 25
que con mudo paso
corría festivo
por oír tu canto,
ya, entre las arenas
su curso embozando, 30
la prolija playa
humedece en vano;
las ramas adonde
mi voz, resonando
de Filida el nombre, 35
producía halagos
pálido escarmiento

son al verde prado
 y, a las dulces aves,
 avarientos lazos; 40
 la robusta encina
 que un tiempo retrato
 fue, sudando néctar,
 de mi dulce engaño
 ya, en vez del susurro 45
 amoroso y blando,
 alimenta un áspid
 cual tu pecho ingrato;
 las veloces sombras
 de los montes altos 50
 a caer no aciertan,
 descubriendo el llano,
 quizá por no verme
 o porque el pesado
 humor de mis ojos 55
 les agrava el paso.
 Ya tu dulce nombre,
 como ha tiempos tantos
 que en fecundos troncos
 le escribió mi mano, 60
 con las ramas crece,
 mi amor ocultando,
 que caduca yedra
 las abraza en vano.
 ¿Cuándo será el día, 65
 oh, Filida, cuándo,
 que la cuerda aflojes
 o se rompa el arco?
 ¿Cuándo será el día
 que apuestos collados, 70
 los profundos valles
 y los ríos claros
 el semblante cambien
 en que demudados
 los dejó tu ausencia 75
 tan prolijos años?
 Vuelve ya y divide
 de mi tiempo infausto
 los prolijos días
 de vivir cansados, 80

y a tu sombra muera
quien vivió a tus rayos,
si acaso la suerte
oye al desdichado.

* Se refiere a la égloga X de las *Bucólicas* de Virgilio, vv. 28-30, donde se presenta un discurso de un amor amargo. La estrofa lee así: «Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi / sanguineis ebuli baxis minioque rubentem: / “Ecquis erit modus?” inquit “Amor non talia curat, / nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuis / nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae”».

* v. 77, dividir se usa en el sentido de separar (Covarrubias).

- v. 22, el manuscrito T lee «al dolor negando», pero optamos por la lectura del impreso, que omite la preposición *a* por innecesaria y lee «el dolor negando».

- v. 75, el manuscrito T lee «*a* tu ausencia», pero omitimos la preposición porque «tu ausencia» es sujeto y, lógicamente, no es necesaria.

Romance XVI. Heroico. *A una dama ausente, que se ofendía de lo mismo que debiera obligarla*

El mar enmudezca cuanto
escollo en la playa undosa
al doliente oído ingratos
los acentos me revoca;

enjugue humilde centella 5

la alta inquietud de las ondas
que a mi escarmiento en la playa
se esconden insidiosas;

rémora el volante lino
sea de una playa y otra, 10

y, bien a pesar del viento,
a mucho mar, mucha roca;

humilde red prenda el golfo
cuyos eslabones rompa
tarde o mal o en vano el corvo
cetro de la playa corva. 15

Bien tanto piélagos, ingrata,
tu oreja disculpe sorda,
si en el caído mi llanto
tu ingrata vista no informa; 20

mas, si aunque avisa la arena,
en las corrientes que arroja,
bien que mudas de mi llanto,
¿cómo así mi llanto ignoras?

¿Quién se ha ofendido del ruego, 25
 quién hay que no reconozca
 más deidad en la obediencia
 que en los ardientes aromas?
 Destroce el golfo la nave
 que, pendiente de las rocas, 30
 siempre que acusa el escollo
 sus mayores triunfos logra.
 ¡Qué importa que mis ardores
 en tus tibiezas escondas,
 si alumbra el humo las aras 35
 en que aún arde tu memoria!
 En vano, Filida, en vano
 la carrera polvorosa
 profunda las ruedas, si antes
 al riesgo el valor se arroja. 40
 ¿Tan poco es mi amor, que entiendes
 poder a distancia corta
 alcanzarle el sufrimiento
 y anegarle en la congoja?
 ¡Lo que has de amar aborreces! 45
 Muy poco, Filida, importa
 que la playa el mar desvíe,
 si el mar a mil playas sobra;
 que la noche apague el día
 es ceguedad de las sombras, 50
 no crédito de sus luces,
 pues que la mayor ignora;
 por cuantas estrellas viste,
 en luciente voz pregona
 que a beber al Sol los rayos 55
 por tantos ojos se asoma.
 ¿Qué, pues, con mi fe pretendes?
 ¿No ves ya en la tabla rota
 las señas de mi naufragio
 que en tu desvío se honora? 60
 Tu ingratitud y mi amor
 en una distancia propia
 están igualmente haciendo
 de la ruina corona.
 ¿Cómo, pues, vencerle quieres, 65
 si es preciso que responda
 la cuerda al pulsar del arco

hasta que el arco se rompa?

Redima el hombro ya el peso,
o los eslabones dobla; 70
quizá lograrás propicia
lo que prolija no logras.

Bien lisonjea la herida
la corriente que la moja,
mas el humor ya perdido 75
¿dónde nuevo aliento cobra?

Dilátese, pues, y arroje
con la flecha la ponzoña
o fallezca la ruína
donde fallece la gloria, 80

más no eslabones arrastre
quien, ya las prisiones rotas,
al duro son de los hierros
aduerme sus quejas propias;
rómpase ya mi esperanza 85
y conocerá que sobra,
aun sin ella, tanto amor
cuanta ingratitud blasonas.

- v. 3: el manuscrito T omite la palabra «oído», alterando el cómputo silábico y el significado de la frase; optamos por la lectura del impreso.

- v. 18: el lector de B añade al lado del verso «atención».

- v. 21: el impreso lee «mas si aun te avisa...», pero parece más adecuada la lectura del manuscrito T en tanto que el pronombre de objeto directo no es tan necesario en la estructura como el valor concesivo de «aunque»; el cómputo silábico no se ve alterado en ninguno de los casos.

- v. 74: el lector de B elimina «la moja» y cambia el final del verso por «ella brota».

Romance XVII. *A unos críticos censuradores de todo.* Satírico

Señores antipoetas,
que aun los versos ya olvidados
a su juicio final
resucitan por ensalmo,
vustedes que a toda pluma 5
tiran tan feroces tajos,
que de puro abierta apenas
puede escribir garabatos,
los que tantas obras tienen

acabadas, esperando	10
el graznante advenimiento	
de algún presumido ganso,	
descúbranse ya esas caras,	
y de sus obras veamos	
la equívoca faz: sabremos	15
quién son los cisnes del Dauro.	
Y digan, pues nada ignoran,	
según dicen, ¿qué es ser sabio,	
qué ignorante, qué poeta,	
qué político y letrado?	20
¿En qué pecó Juan de Mena	
y aquel grande lusitano,	
honor de uno y otro siglo	
y de todos gloria entrambos?	
¿En qué don Jorge Manrique	25
y el inmortal Garcilaso,	
por quien Madrid es Atenas	
y por quien Caístro el Tajo?	
¿El divino Herrera en qué	
les ha parecido humano,	30
y en qué menos el que más	
trofeos rindió al teatro?	
¿El gran padre de las musas	
en qué pareció padrastro,	
y de quién será segundo	35
Jáurigui de los pasados?	
El Hurtado de Mendoza,	
también de Aganipe hurtado,	
sin quien la corte los filos	
tiene ya como embotados,	40
¿en qué dejó de ser grande?	
¿En qué don Guillén de Castro,	
Mira de Amescua, Molina	
y el felice trinitario?	
Los dos soles de la corte	45
cuyos folios soberanos	
al Ebro, al Betis no sólo	
dan luz de fecundos rayos,	
¿en comentar qué perdieron?	
¿Qué laurel no granjearon	50
de Salcedo y Pellicer	
los blasones literarios?	

El que a la fama dio vuelo desde el valle Araucano hasta donde nace el sol, escribiendo y peleando,	55
¿qué defectos, qué ignorancias tiene a quien no dé Lucano preceptos a las historias métricamente ajustados?	60
Aquel que cantó las armas que en el golfo de Lepanto oprimieron las riberas duramente peleando,	
¿en qué delinquiró? Decidlo, que no es bien censurar tanto en fe de largas orejas sin créditos de muy asnos	65
los archivos de las ciencias, nuestros grandes ciudadanos, cuyos aciertos Granada produce en fecundos granos.	70
¿En qué, señores Zoílos, durísimos Aristarcos, Momos invidiosos, ciegos de ciega ambición guiados,	75
en qué les parece yerran? ¿Atreveranse a enmedarlos sin hacer mayor la herida con sus versos afilados?	80
Naveguen profundos mares, dejen el humilde charco de sus versos, y veremos si pueden salir a nado,	
si es poco ingenio imitar, traducir, hacerse esclavos, seguir preceptos, flaqueza y andar por ajenos pasos,	85
tocar fábulas, estilo de ingenios para trabajo y ceremonias de altares ya del tiempo profanados,	90
presunción, usar de frases, de nombres, estilo claro, de verbos, desatención,	95

de arrodeos, embarazo;
 sin mirar que la poesía
 es imitación, mostrando
 por medio de sus agentes
 relación, concepto y caso, 100
 que la fábula es su esencia,
 no el estilo encadenado
 de los versos, no la historia
 según pasó, no los años.
 Veremos de qué se pagan 105
 gustos tan desalumbrados,
 que andan siempre entre dos luces
 sin ver que se están quemando;
 su Academia censurante,
 veremos si hace milagros 110
 con los sudores ajenos
 midiéndolo todo a palmos.

* v. 7, las plumas funcionan como referencia a las aves (cisnes o gansos), pero también como sinécdoque para designar al escritor por medio del instrumento con el que realiza su oficio; en este sentido, «abrir la pluma» es una imagen que representa el mismo acto de escritura.

* v. 22, «aquel grande lusitano» es Luís de Camões.

* vv. 31-32, se trata de Lope de Vega, reconocido por su faceta como dramaturgo.

* vv. 33-34, se trata de Francisco de Quevedo por su *Parnaso español*.

* vv. 43-44, se trata de Tirso de Molina y Félix Hortensio Paravicino.

* v. 45, adelanta la mención a Pellicer y a Salcedo Coronel, uno nacido en Zaragoza y el otro en Sevilla, respectivamente.

* vv. 53-54, se trata de Alonso de Ercilla.

* vv. 61-64, se trata de Juan Rufo y *La Austríada*.

- v. 25: el manuscrito T lee por error «Marque», con lo cual restituimos el nombre completo.

- v. 31: el manuscrito T lee «el que» en lugar de «en qué», lectura que descartamos por inadecuada al contexto semántico.

- v. 64: el impreso lee «militando»; la lectura del manuscrito T, en este caso, tiene una fuerza visual mayor y más agresiva.

- v. 65: tanto manuscrito T como impreso leen «decildo», que corregimos por considerarlo una errata (metátesis).

- v. 72: el manuscrito T lee «producen», pero optamos por la lectura del impreso, «produce en», porque el sujeto es «Granada» y se requiere un verbo en forma singular.

- v. 86: el manuscrito T lee «traducir a hacerse», pero omitimos la preposición por innecesaria y aplicamos la lectura del impreso.

- v. 96: el impreso lee «de rodeos», pero mantenemos la lectura del manuscrito T ya que se trata de la misma palabra con una variación en la grafía y, además, el cómputo silábico no se ve alterado.

- al final del poema, el lector de B añade «Y quien censuró a Góngora, ¿qué merece? ¿Y él no acordarse de él entre tantos otros como nombra?».

Letrilla I. Trovada.

*Soy toquera
y vendo tocas,
y tengo mi cofre
donde las otras.*

Es chiquitico y de cuero, 5
tiene el pelo rubio y liso,
de los que en el paraíso
Adán descubrió el primero;
en él recojo el dinero
que vacío de muchas bolsas, 10
*y tengo mi cofre
donde las otras.*

No tiene yerros ningunos
porque nunca esté mohoso,
aunque por lo dadivoso 15
tal vez se toma de algunos,
y hasta en advientos y ayunos
me sirve de muchas cosas,
*y tengo mi cofre
donde las otras.* 20

Él se ensancha y se reviene
conforme a la cerradura,
y no tiene más anchura
de la que la llave tiene,
pero cualquiera le viene 25
porque se acomoda a todas,
*y tengo mi cofre
donde las otras.*

Las tocas encarrujadas,
como tan tupidas son, 30
las meto sin almidón
y salen almidonadas;
siempre las meto estiradas
y siempre las saco flojas,

y tengo mi cofre 35
donde las otras.

No es un tahúr más voltario
siempre haciendo presa y pinta,
aunque está de mala tinta
si pasa del ordinario; 40

y, aunque en querer es muy vario,
siempre a envidar se acomoda,
y tengo mi cofre
donde las otras.

* v. 13, dilogía en «yerros», que funciona como hierros, pero también como faltas.

* v. 16, tomarse de orín significa cubrirse de moho y se refiere a los metales (Covarrubias y *Autoridades*).

* v. 37, «tahúr» se aplica a quien es diestro (y astuto) en el juego (*Autoridades*). Étienvre habla del amor tahúr y el amor fullero para referirse a las trampas y al desengaño que tanto la pasión como la afición generan (1990:19).

* R. Jammes (1956:463) apunta a una letrilla del *Romancero general* (nº 143) que tiene el mismo estribillo y que es atribuida a Góngora.

- v. 13: los impresos leen «hierros», el manuscrito T «yerros»; optamos por la lectura del manuscrito, que permite la dilogía.

- v. 26: el impreso lee «porque *lo* acomodo», cambiando a activa la flexión del verbo y situando el sujeto en la primera persona del singular; la lectura del manuscrito T es, en este sentido, algo más sutil.

- al final del poema, el lector de B comenta «indigna de que se imprimiese».

Letrilla II. Trovada

Miedo guarda viña,
que no viñador,
y así, hermosa niña,
guárdate de amor.

A la niña hermosa 5
de las manos lindas,
más rubia y más blanca

que las clavellinas,
la que de mi escuela
leyó la cartilla 10
pasando entre todas
la lición de prima,
la que al mejor juego

siempre me empandilla
para darme un todo 15
el basto y malilla,
ya no me da escritos
por su rendija
billetes de gusto
como hacer solía; 20
debe ser la causa
cualque fullería
con que su ganancia
es más extendida.
Diz que a resto abierto 25
jugó el otro día
un gusto prestado
sobre su basquiña
con un perulero,
que, otras nuevas Indias 30
Colón descubriendo,
cada paso envida
y, estando en el juego,
los vido su tía
jugando sus cuartos 35
con mil chilindrinas.
Tenía merienda,
a fuer de Galicia,
entre dos jamones
una longaniza, 40
con la cual y el juego
sonó la mesilla,
cual si por la posta
fueran a la China;
y por un envite 45
que tal le metía,
a vuelcos andaban
como quien trompica;
riñendo la vieja,
soltó la maldita, 50
porque de barato
no tomó una brizna,
mas ellos responden
con muy grande risa:
“Ya está descartada, 55
y así calle, tía”.

- * v. 18, es hipométrico (5) y no hay alternativa o corrección en ninguno de los testimonios.
- * Esta letrilla se sirve del léxico relacionado con el juego de naipes para, una vez más, poner en evidencia las trampas del amor y el juego erótico (Étienvre, 1990). En este sentido se usan «envite», el acto de apostar en el juego (*Autoridades*); «fullería» o trampa, engaño (*Autoridades*); «chilindrina», burla o chanza (que alude a las del juego de naipes del chilindrón según *Autoridades*, tomando la referencia de Covarrubias); y «jugar a resto abierto», que es jugar «sin tasa» (Covarrubias).
- * Correas recoge dos refranes similares: «Miedo guarda viña, que no viñador; viña guarda miedo, que no viñadero» y «Miedo guarda viña, que no viñador, niña», y apunta para este último que el vocativo se añade por consonancia y para que «las mozas» cuiden su recato y honestidad (1967:555).

- v. 18: el impreso lee «rehendija».

Letrilla III. Trovada

*Válgame Dios, que los ánsares vuelan,
válgame Dios, que saben volar.*

Andando en el suelo vide un ánsar chico y, alzando su pico, vino a mí de vuelo, diome un gran consuelo de verlo alear.	5
<i>Válgame Dios, &c.</i> El ánsar gracioso comenzó a picarme, y aun a enamorarme su pico amoroso, mas como alevoso volvióme a dejar.	10 15
<i>Válgame Dios, &c.</i> Era tan bonico, que me dejó en calma, dando gusto al alma su agraciado pico, pues era, aunque chico, grande en el picar.	 20
<i>Válgame Dios, &c.</i> Mas quisiera yo nunca haberle visto,	 25

pues dulce le asisto
y cruel se huyó;
solo me dejó
que sentir y amar.
Válgame Dios, &c. 30

¡Ay, amor cruel!
Cuando quieres paces
qué de halagos haces,
cuando no, qué infiel.
¿Dónde iré tras él, 35
que no sé volar?
Válgame Dios, que los ánsares vuelan,
válgame Dios, que saben volar.

* v. 26, «asistir» se usa en el sentido de ayudar, favorecer, servir (*Autoridades*).

* R. Jammes (1956:463) señala que el estribillo se encuentra en una letrilla anónima del *Romancero general* (nº 921) y que era muy popular.

Letrilla IV. Trovada

Esta niña se lleva la flor,
que las otras no.

Esta niña hermosa
cuyos rizos son
la cuna en que el día 5
se recuesta al sol,
cuya blanca frente
la aurora nevó
con bruñidos copos
de su blanco humor, 10
pues en cuello y manos
tal mano le dio
de carmín nevado
cual jamás se vio,
Esta niña se lleva la flor, &c. 15

Arcos son sus cejas
con que hiera Amor
con tan linda vista,
que a ninguno erró;
canela y azúcar 20
sus mejillas son,
y quien las divide,

de leche y arroz;
no es nada la boca,
mas allí engendró 25
sus perlas la aurora,
su coral el sol,
Esta niña se lleva la flor, &c.
No lava la cara
con el alcanfor, 30
porque avergonzado
de verla quedó;
y en sus descuidillos
siempre confió
cuanto en los cuidados 35
de mi dulce amor,
pues si canto, canta,
llora cuando yo,
ríe cuando río
y baila a mi son. 40
Siempre está conmigo,
y siempre yo estoy
sujeto a su gusto,
y ella a mi dolor,
Esta niña se lleva la flor, 45
que las otras no.

Satírico. *A unas damas muy apreciadas de desdeñosas, siendo muy cortesanas*

Encerradas niñas
y pocas cerradas
que en la calle angosta
tenéis la morada,
calle sin salida 5
con salidas tantas,
cuántos son los gustos
de vuestras entradas.
Sabed que he venido
de partes muy varias 10
para daros ferias
con muy lindas chanzas,
para que entendáis
que todo se alcanza,
que todo se vende, 15

que todo se paga.

Traigo zainerías
para las taimadas,
que parecen monas
y son como mazas; 20
pero esto se entiende
para las casadas
que, mordiendo a todos,
a ninguno tragan,
dejando a cualquiera 25
que de las agallas
se quede, cuando ellas
en tinta las gastan
para dar colores
a sus dulces cazas, 30
que para los bobos
todas son de gangas.

Traigo nuevos usos
para las veladas,
que no echan a tiempo 35
alforza a la saya;
para los velados
que a las vueltas andan
del baile de amor
traigo mil mudanzas, 40
jarabe de suegra,
purga de cuñada,
con su urbanidad
y visitas largas,
aquello del barrio 45
y vecina honrada,
pariente cercano
y amigo del alma.

Traigo el “qué dirán
si estoy encerrada” 50
y el “quiere mi esposo
que yo ande galana”;
para el ordinario
que de vuestras cartas
lleva los deseos 55
y tray las ganancias
traigo por la posta
lo de echar las habas,

muchas calabazas
 echadas en sal
 por si se les daña,
 y antojos muy largos 105
 con que a ver alcanzan,
 tornos dando al gusto,
 la mayor distancia;
 traígoles también
 una hermosa malla 110
 con que en cualquier justa
 sean torneadas
 sin romper la tela
 ni enristrar la lanza,
 aunque a puros golpes 115
 queden hechas rajadas.
 Mas para vosotras,
 doncellas faltas,
 que de quince a veinte
 nos ponéis mil chazas 120
 y con dos sentidos
 y equívocas faldas
 siempre las pelotas
 pasáis de la raya,
 traigo un firme amor 125
 con su arco y su aljaba
 con que, en vez de flechas,
 gustos nos dispara.
 Esto sólo quiere,
 sólo esto le agrada, 130
 por coger finezas
 sembrando esperanzas;
 tierra no rompida
 es adonde labra
 esperados frutos 135
 y cosechas largas,
 porque nunca espera
 de tierra cansada
 colmos sazonados,
 que el amor no es rana. 140

* vv. 26-27, «quedarse de las agallas» se refiere literalmente a cómo se quedan los peces colgando del anzuelo por la agalla y, metafóricamente, se refiere a cómo una persona se queda burlada y «desvanecida de alguna esperanza en que estaba fundado» (*Autoridades*); las agallas

de algunas plantas, además, se usaban para hacer tinte, y de ahí la referencia posterior del v. 28 (Covarrubias).

* v. 30, todos los testimonios leen «cazas», aunque parecería que «caras» es más apropiado; sin embargo, *Autoridades* recoge una acepción de «caza» como «lienzo muy delgado, que se teje de algodón sutilmente hilado», y quizás también aquí puedan aplicarse los tintes.

* v. 87, «breve» es un documento papal, el «mandato apostólico» (Covarrubias) concedido por el Papa que se llama así porque no consta de las formalidades jurídicas (*Autoridades*).

* v. 91, «la rota» puede ser una referencia en tono irónico (por lo de «la remendada» después) al tribunal eclesiástico de la corte romana, compuesto por doce miembros (llamados auditores), «en el cual se deciden, en grado de apelación, las causas de todo el orbe católico» (*Autoridades*); se llama así porque se sientan en rueda.

- v. 68: el impreso lee el verbo en subjuntivo, «cumplan», mientras que el manuscrito T opta por la forma en indicativo, «cumplen», cambiando ambas opciones el significado de la frase. Con la opción del manuscrito T, la conjunción «porque» se lee como causal, y explica así la razón del problema esbozado previamente; con la opción del impreso, la conjunción se lee con un sentido final, y explica, en este caso, la consecuencia de ese repaso de cuentas referido. Escogemos la opción del manuscrito T, que pone en evidencia de manera más clara la problemática de las viudas.

- v. 83: el manuscrito T lee «*que* las cerraduras», pero optamos por la lectura del impreso («de»), que encaja con el sentido gramatical y semántico de la frase.

- v. 100: el impreso lee «respuntadas», pero la idea que se quiere expresar es justo la contraria - no la de un respunte, sino la de un despunte, entendido como un juego de palabras con la idea de «despuntar» y aplicado a algo que no está en el sitio que le corresponde.

Satírico.

*Ea, muchachas hermosas,
que de aquí a vender comienzo
muchísimos qués y cosas,
¿compran lienzo?*

Yo soy grande mercader 5

y vengo a vender a todos,
aunque ya por varios modos
todos me pueden vender;

el interés me dio el ser 10
y así en interés comienzo,
¿compran lienzo?

Traigo holanda de la fina
y extremado caniquí
y, aunque me miráis así,
soy nieto de Celestina; 15

traigo piedras de la China
y también famoso incienso,
¿compran lienzo?

Traigo la haz y el revés
y con ellos muchas galas, 20
gorgueras, tocas, mengalas,
cambray, hilo portugués;
traigo lo que es y no es,
y lo que piensan y pienso,
¿compran lienzo? 25

Traigo tocas de espumilla
y traigo guantes muy blancos,
traigo chapines y zancos
en que subir la jervilla,
traigo la hambre amarguilla 30
con humos que dar a censo,
¿compran lienzo?

Traigo para las casadas
cómo puedan consolarse
solamente con rascarse 35
donde les dan las picadas;
traigo conjuros y hadas
y de mentiras un cuento,
¿compran lienzo?

Traigo para las doncellas 40
una cierta cosa y cosa
que, si la ven, es preciosa,
y, si no, lo serán ellas;
traigo pleitos y querellas,
motivos y pensamientos, 45
¿compran lienzo?

Traigo a los ociosos guerra
y a los mentirosos paces,
a otros enveses y haces,
que es fruta de cualquier tierra, 50
y vendo cuanto se encierra
en aqueste mundo inmenso,
¿compran lienzo?

Yo vendo judicaturas,
canonjías, obispados, 55
premios jamás heredados,
no pensadas aventuras;
vendo castas hermosuras,

si alguna por vender tengo, <i>¿compran lienzo?</i>	60
Vendo el nacer y el matar, el cansarse y el dormir, entristecerse y reír, y también el suspirar, y también el engendrar, que se puede vender, pienso, <i>¿compran lienzo?</i>	65
Al rico vendo nobleza, aunque sea su solar el puerto del muladar, y al muladar doy limpieza, vendo al engaño largueza y hasta la fortuna vendo, <i>¿compran lienzo?</i>	70
¿Hay quien compre valentía sólo con andar cargado de espaldas y sobre el lado con la daga todo el día? ¿Hay quien compre en la porfía un tenaz entendimiento? <i>¿Compran lienzo?</i>	75
Yo hago oro del cobre con ser rico un calderero y, a costa de un pescadero, hago dulce el mar salobre; de la corteza de un robre hago marfil blanco y terso, <i>¿compran lienzo?</i>	85
Yo soy Consejo de guerra para vencer las batallas; de justicia, para dallas a los propios de mi tierra; de hacienda, en la que destierra de mí propio mi consejo, <i>¿compran lienzo?</i>	90
Soy el Consejo de estado, según el que tienen todos, porque yo por varios modos soy de todos consultado; de Indias, en lo aprovechado, y de Castilla, en lo inmenso,	100

¿compran lienzo?

Vengan a mí los amantes,
los ciegos, mudos, tullidos,
que piernas, ojos y oídos
hallarán en mí flamantes; 105
y vengan los pleiteantes
que venderles leyes pienso,
¿compran lienzo?

Ea, muchachas hermosas, 110
que de aquí a vender comienzo
muchísimos qués y cosas,
¿compran lienzo?

* v. 3, se refiere a «quisicosas», «enigma u objeto de pregunta muy dudosa y dificultosa de averiguar» (*Autoridades*); de ahí el uso de acertijos en los vv. 5-8 y 40-43.

* vv. 89-112, se dan cita los Consejos (ministerios) del rey: de Guerra, de Justicia, de Hacienda, de Estado, de Indias y de Castilla.

- v. 14: el manuscrito T omite el pronombre de objeto directo «me», que incluimos, tal y como lee el impreso, para cuadrar el cómputo silábico.

- v. 58: el manuscrito T omite este verso, que restituimos según el impreso para igualar el número de versos en la estrofa.

- vv. 103-109: el manuscrito T vuelve a omitir toda una estrofa, que restituimos según lee el impreso. Si en el caso anterior la estrofa perdía el sentido hacia el final, la omisión de esta última estrofa deja el poema sin cerrar y, por tanto, termina el repaso con la figura política en torno a los Consejeros del rey en lugar de con seres discapacitados.

Letrilla V. Trovada

No me aprovecharon,
madre, las yerbas,
no me aprovecharon
y derramélas.

Amor arraigado 5
yerbas no le vencen,
ni curas convencen
al que está olvidado;
yo las he probado
y me hallo peor, 10
y así mi dolor
a quejarse vuelva.

No me aprovecharon

y derramélas.

Una extraña yerba
me aplicó mi engaño
que fue de más daño
por ser más acerba;

no sólo preserva
mi dolor primero,
sino que más fiero
me pica y me deja.

*No me aprovecharon
y derramélas.*

Cogí la verbena
con muchos antojos,
y díome en los ojos
la antigua cadena;

¿qué yerba habrá buena
para un ciego olvido,
si el prado florido
ya estéril me deja?

*No me aprovecharon
y derramélas.*

Celosa y ausente
mi suerte no sabe
yerba que me acabe
o el dolor no aumente;

sus desdichas siente,
y el tiempo voltario,
traidor herbolario,
me engañó con ellas.

*No me aprovecharon,
madre, las yerbas,*

*no me aprovecharon
y derramélas.*

* El uso y los valores de las «yerbas» de las que habla la letrilla tiene relación con la práctica conocida como *philocaptio* y que se refiere a hechizos amorosos o formas de conseguir el amor de otro mediante el poder de determinadas hierbas. M. García Teijeiro ha trabajado el tema en «La magia en la literatura española de los siglos de oro» (2008:105-126).

* R. Jammes (1956:463-464) explica que esta letrilla es imitación de otra anónima inspirada en el popular estribillo, que Góngora recogería también el romancillo «Hermana Marica» (1580).

- v. 3: en el manuscrito se ha olvidado el pronombre de objeto indirecto «me», que incluyo según la lectura del impreso.

Letrilla VI. Trovada

La morena hermosa
que, yendo a la fuente,
perdió los zarcillos,
¿qué pena merece?

Diome mi velado 5
hoy hace tres meses
zarcillos dorados
con dos mil sainetes;

dos candados eran
para que no oyese 10
palabras de amores
que otros me dijese.

Perdílos bailando,
¿qué dirá mi ausente 15
sino que son unas
todas las mujeres?

¿Dirá que no quise
candados que cierren
con guardas que nunca
permiten romperse 20

ni de oídos mudos
los acentos fieles,
sino llaves falsas
que abren con reveses?

¿Dirá que así escucho 25
cuantos van y vienen
y que a pocas vueltas
toda soy vaivenes?

¿Dirá que es mi gusto
cuanto el gusto ofrece 30
el domingo en fiesta,
en mercado el jueves,

que mi fe se viste
de muchos dobleces
y que somos unas 35
todas las mujeres?

¿Dirá que su amor
prendí en alfileres
que contra su pecho

flechas son crueles, cuando en sus finezas cada día prende mayores afectos, deseos más fieles?	40
¿Dirá que no son estos accidentes nuevos en nosotras, y que los entiende porque una centella mucha llama emprende donde sopla el viento de algún interés, y que el humo apenas hay a quien no ciegue, porque ya encendido tarde se resuelve?	45
Mas cuando lo diga le diré que miente y que no son unas todas las mujeres, y que más estimo su cabaña y bueyes que el palacio y coches de los grandes reyes.	50
Diré que los chopos de su dulce albergue son de mi esperanza frondosos doseles, que las majestades no se adoran siempre a fuer de la luces por lo que parecen; que él es mi corona en quien mi amor tiene cuanto fructifica el mayo y florece, cuanto el mar esconde y el arado hiende peinando la tierra con su corvo diente, cuanto mira el sol desde que amanece	55
	60
	65
	70
	75
	80

hasta donde el día
en las ondas muere;
 que mi dulce fe
suya será siempre
y que no son unas
todas las mujeres.

85

* vv. 61-80, estos versos recrean el tópico *beatus ille* y también el tema de alabanza de aldea y menosprecio de corte, cantando las bondades de la naturaleza y ensalzando la elección de una vida más humilde austera en el campo comparada con la vida de lujo y ostentación de los «grandes reyes»; estos motivos, además, le sirven para diferenciar al sujeto poético y destacar su singularidad dentro del género femenino.

* R. Jammes (1956:464-466) señala que esta composición es imitación de un romance que aparece en el *Romancero general* (nº 84), que empieza así: «La niña morena / que, yendo a la fuente, / perdió sus zarcillos, / gran pena merece.»

- v. 65: el manuscrito T lee «coches», que es un error por el significado de la estrofa, y porque justo esa palabra se ha mencionado un par de versos más arriba, con lo cual puede ser una equivocación al copiar.

A una dama muy altiva y que pedía y despedía mucho.

Casadilla hermosa,
más bella que en julio
la aurora luciente
y el sereno oscuro,
¿acerca de qué
me andas en dibujos?
Puntos llanos quiero,
no soberbios puntos.

5

 ¿Por qué he de ser necio
como lo son muchos
en llevar la solfa
de tus contrapuntos?
Sin tocar las teclas,
ni aun con un amuzgo,
¿por qué estás tocada
del amor al uso?

10

15

 ¿Por qué has de adargarte
contra mis escudos
sin que yo esté nunca
con la lanza en puño?

20

¿O acerca de qué
 te parezco rubio,
 para que agradezca
 los desprecios tuyos?
 Si el amor, pechero, 25
 te paga tributo,
 esa ejecutoria
 véndesela a un turco,
 que yo, aunque soy negro,
 no nací en el Cuzco, 30
 puesto que pudiera
 darte cuzcos muchos.
 Quien cuidados compra
 y vende descuidos
 siembre en la ceniza 35
 y cogerá humo,
 si a fuerza de dones
 se han de asaltar chuzos,
 una buena lanza
 a fuerza de puños. 40
 ¿Quieres que te asista
 como el mar profundo,
 por dentro mojado,
 por de fuera enjuto,
 puesto a tus esquinas 45
 amante de bulto,
 estatua que diga
 “aquí cayó Bruto”
 y que al pedirte algo,
 aunque no estornudo, 50
 con un “Dios le ayude”
 pienses que haces mucho,
 y que luego, al darme
 estas flores fruto,
 sea con espinas 55
 donde me rasguño?
 Pues no, casadilla,
 que yo no me curo
 de llagas chorizos
 que sanan al humo; 60
 voluntad que arda
 es lo que procuro,
 que se esté abrasando

donde me chamusco;	
no un amor de solfa	65
para cuyos puntos	
sea yo el tercero	
de treinta segundos,	
que es amor de noria,	
que cuando yo subo	70
por la misma rueda	
bajan otros cubos.	
Y así me parece	
tomar otro rumbo:	
para entrar al puerto	75
de mis dulces gustos,	
moveré los remos	
por adonde algunos	
en otros viajes	
han dejado surco.	80
Madrugue mi dama	
como yo madrugo	
y en siendo de noche	
cace como búho;	
hágase lechuza,	85
pues yo soy lechuzo,	
y lámparas limpie,	
pues yo las ensucio.	
Déme su ruibarbo,	
pues con él me purgo	90
de agravios presentes	
y celos futuros;	
y tú, más estéril	
que un abril enjuto	
y traidora más	95
que en agosto un nublo,	
quédate en tu trono,	
porque yo me mudo;	
válgame lo fácil,	
que lo fácil busco.	100

* v. 30, la referencia a Cuzco es una manera de aludir al oro del Perú, en relación a los «tributos» mencionados más arriba (v. 26) , y negado unos versos más abajo (v. 32) con la aparición de «cuzcos».

- v. 2: el manuscrito T lee «el julio» en lugar de «en julio», pero optamos por la opción del impreso porque parece más adecuada.
- v. 8: el lector de B cambia el verso por «y no *contra* puntos».
- v. 12: el lector de B cambia el verso por «solo por su punto».
- v. 19: el lector de B cambia el final del verso por «me halle», tachando «esté nunca».
- v. 96: el impreso lee «ñublo», pero optamos por la opción del manuscrito T, que moderniza la palabra y elige «nublo» (el significado es el mismo).

Letrilla VII. Trovada

*En el mar entré,
¡ay Dios, si me anegaré!*

En un mar de amor
entré con bonanza,
dándome esperanza 5
un dulce favor,
mas ¿cuál grande ardor
de temer no fue?
¡Ay Dios, si me anegaré!

Hermosa es la nave 10
y apacible el viento,
süave el intento
y el sentir süave,
pero dónde acabe,
¿cómo lo sabré? 15
¡Ay Dios, si me anegaré!

Estuvo en mi mano
querer embarcarme,
pero el sosegarme
ya parece en vano, 20
porque un oceano,
¿quién le ha de vencer?
¡Ay Dios, si me anegaré!

Las velas tendidas,
tendidos los remos, 25
todos son de extremos
glorias conocidas,
mas ¡ay, si fingidas
serán al volver!
¡Ay Dios, si me anegaré! 30

En camino incierto,
¿quién se fía, quién?,

y más cuando al bien no hay seguro puerto: el peligro es cierto, frágil el bajel.	35
<i>¡Ay Dios, si me anegaré!</i>	
Mas si las estrellas pueden enjugar las ondas del mar con pocas centellas, también mis querellas podrán encender.	40
<i>¡Ay Dios, si me anegaré!</i>	
O el amor permita que bese la arena, vuelta ya la entena que mi fe acredita, o ya lo permita o quiéralo él.	45 50
<i>¡Ay Dios, si me anegaré!</i>	

- v. 31: el manuscrito T lee «el» en lugar de «en».

- v. 34: el manuscrito T lee «seguro», que es un error probablemente al copiar la palabra del verso anterior.

Romance XVIII. Lírico. *Al yelo de las mujeres en no sintiendo interés*

Viendo el Amor que sus flechas ya en los hombres no hacen ricia porque sólo el interés es el ojo de las niñas y que, por lo menos, era menester vestir camisa, porque de un amor desnudo ya ninguna se vestía, trató de mudar de aire y de las muchas perdidas recoger las que pudiese andando varias provincias.	5 10
Mas, viendo que sólo el oro en cualquiera relucía, escudándose con él de ansias, tormentos y riñas	15

(porque ya no hay Porcia alguna
 que no coma brasas tibias
 si el oro no las enciende
 y el interés las atiza), 20
 después de cansado mucho,
 vino a parar a la Escitia,
 adonde el Sol se enmohece
 y las estrellas se enfrían,
 allí donde, por el viento 25
 las nubes entretrejidas,
 al consorcio de la tierra
 eternamente suegriznan
 de tal suerte, que la yerba
 aun sin salir se marchita, 30
 como si fuera doncella
 o flor de la maravilla;
 allí, pues, donde los mares
 se ahogan desde la orilla
 en agua tan poca, que 35
 se yela en verse a sí misma,
 pensó el rapaz que sus llamas
 aquel yelo encenderían
 más fácilmente, que no
 nuestras damas ya encendidas. 40
 Y así, afiladas las flechas
 y la aljaba prevenida,
 requerido el arco y
 muy puesto de haldas en cinta,
 comenzó a vagar el viento 45
 y, descubriendo una escitia
 que en el hueco de una peña
 unos leños encendía,
 empezó a tirarle flechas,
 pero de la suerte misma 50
 que si dieran en las rocas,
 antes que hincadas, rompidas.
 Quedó admirado el rapaz
 y, aunque flechas repetía,
 llegando a su pecho todas, 55
 todas a sus pies caían,
 que hay finezas que se caen
 con lo poco que se estiman,
 porque el interés se alza

con la rueda en que se afila. 60
 Volvió a tirarle otras muchas,
 y ella, ya más advertida,
 dando las flechas al fuego,
 volvió a mirar quién las tira.

“¿Qué haces, niño hermoso?”, dice, 65
 “¿Tú, que prometes caricias
 con tu apacible semblante,
 juegas flechas, rayos vibras?
 ¿Qué pretendes de mi pecho,
 si apenas incendio abriga 70
 que haga más señal que el humo
 de unas heladas cenizas?
 Que me calientan tus flechas
 ya lo ves, pues encendidas
 en mi fuego están, mas yo 75
 no estoy de ellas encendida.

Tira a las fieras tus flechas,
 que más en ellas lastiman
 afectos de amor que no
 a la dama más servida; 80
 o vete al cielo, rapaz,
 antes que mi justa ira
 las plumas te abraza todas
 que de tantos vuelos quitas”.

Corrido el Amor responde: 85
 “¿Cómo es posible, enemiga,
 que no te abrasen mis flechas,
 si te calientan sus iras?
 ¿Cómo las flechas que a tantos 90
 dieron mortales heridas,
 ardiendo en tu mismo fuego,
 están al fuego remisas?
 ¡Oh condiciones heladas,
 que pueda mi llama altiva 95
 encender la nieve, y no
 pueda encender una fría!”.

Con esto levantó el vuelo
 y ella, con muy grande risa,
 dijo: “Al fin eres Amor;
 mal haya quien de ti fía”. 100

* v. 2, «ricia» quiere decir destrozo, daño; aparece la pista en Rosal (NTLLE), que ofrece «riça o ricia», y Minsheu (NTLLE) la define como estrago.

* v. 28, la forma «suegriznan» no aparece documentada; probablemente se trate de una creación léxica (por los comentarios del lector, parece que poco afortunada).

- v. 20: el manuscrito T lee «y el interés *no* las atiza», probablemente por analogía con el verso precedente, pero tal cambio hace el verso hipermétrico.

- v. 28: el lector de B apunta al margen «no lo entiendo».

Letrilla VIII.

*Parecéis molinero, Amor,
y sois moledor.*

Pudieras ya satisfecho,
niño infiel, estar de mí,
pues yo las flechas te di 5
con que tú aljaba me has hecho;
si se encuentran en mi pecho
ya las puntas repetidas,
¿para qué son más heridas,
para qué nuevo dolor? 10

Parecéis molinero, Amor, &c.

Si ya de otra nueva pena
me aseguraste los pasos,
¿por qué, de esperanza escasos,
los vuelves a la cadena? 15
Que una engañosa sirena
cante a un mal dispierto oído
bien puede ser permitido,
mas a quien no duerme, no.

Parecéis molinero, Amor, &c. 20

Ya están cubiertas las peñas
de las señas de mi luto
sin que el sentimiento enjuto
se haya visto ni aun por señas.
¿Por qué de nuevo me enseñas 25
dónde está la playa infiel,
si en ella, roto el bajel,
es ya tu mayor blasón?

Parecéis molinero, Amor, &c.

Que quien no conoce el fuego 30
llegue la vista a la llama:

aunque de ciego le infama,
 también le disculpa ciego;
 mas yo, que al humo me niego
 como a las duras centellas, 35
 ¿cómo he de querer en ellas
 hallar treguas al dolor?
Parecéis molinero, Amor, &c.
 No hace el riesgo más suave
 áspid que entre flores hiere, 40
 que antes más glorioso muere
 quien de lo que muere, sabe;
 pensar que el yugo no es grave,
 que la libertad oprime,
 confiéselo quien lo estime, 45
 mas quien le conoce, no.
Parecéis molinero, Amor, &c.
 Baste, pues, duro homicida,
 el continuo sentimiento,
 sin que de un nuevo escarmiento 50
 vuelva a ensangrentar la herida;
 la cadena ya rompida
 colgada en tu duro templo
 sea del engaño ejemplo,
 mas no lo sea el valor. 55
*Parecéis molinero, Amor,
 y sois moledor.*

* R. Jammes (1956:466) apunta que el estribillo de la composición se encuentra en un poema del *Romancero general* (nº 150), pero que no ha sido éste la fuente de imitación de Trillo; señala, sin embargo, una letrilla de Góngora («Ya no más, ceguezuelo hermano», <http://www.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/091/>) como posible fuente de inspiración para la primera estrofa.

Romance XIX. Satírico

A nueve meses de achaque
 se fue en casa de su abuela
 Marica a ponerse en cura,
 y era el cura su dolencia.
 Había sido la causa 5
 que, en un jueves de la cena,
 se la vendió por lo justo
 un judas de tocas luengas,

de estos que con pies de prima
tienen manos de tercera, 10
con que a cualquier instrumento
la cuerda ajustan más cuerda.

Diole una letra a Marica,
y entróle tan bien la letra,
que hizo pasos de garganta 15
antes de romper la nema,
y organistas del amor
fueron luego, de manera
que ella le alzaba los fuelles
y él le tocaba las teclas. 20

Parecióle bien la solfa,
y a juntar Marica empieza
un instrumento con otro,
con que luego fue maestra;
pero del mucho tocar 25
le dio un dolor de cabeza
con no sé qué mal de madre
que le apretaba las cuerdas,
bien que parecía opilada
con la mucha diligencia, 30
que opila aquí el ejercicio,
si allá opila la pereza.

Quejase mucho del bazo,
mas no falta a sus haciendas,
que es doncella de labor 35
y despunta de doncella,
demás que esto de aguardar
a coger el fruto de ellas
la traía cual de parto,
más corrida que una dueña. 40

Y, si bien disimulaba
con cierto galán que a vella
madrugaba con el sol
y volvía con estrellas,
sabía también de solfa 45
y, templando las terceras,
la música entendió al punto
y las clavijas le aprieta,
con lo cual saltó Marica
como si guitarra fuera, 50
toda la puente rompida

y de arriba abajo abierta.

Con esto vino un dotor
más sabido que un albéitar,
graduado de legumbre 55
en las huertas de Valencia,

y, habiendo alzado figura
para hacer juicio de ella,
halló por sus aforismos
muy opiladas las venas; 60

habló como una comadre
y así el acero le ordena,
porque aquesta opilación
tiene mucho de lanceta.

Sangran al fin a Marica 65
y, con ser la vez primera,
fue sangría entre dos aguas,
pero no fue en obras muertas;

sanó del mal, pero nunca
volvió Marica a ser buena, 70
que siempre los males ponen
la salud como de vuelta,

mas, viendo el mal arraigado,
le ordena el dotor que vuelva
Marica a ponerse en cura, 75
pues hay quien su cura entienda.

- v. 52: el impreso lee «y de *abajo arriba* [...]», con la expresión justo en el orden inverso al manuscrito T.

- el lector de B, al final del poema, escribe «muy claro».

Romance XX. Heroico. *Introduciendo una academia*

Ya que la tarda tiniebla
mayores las sombras hace
fatigados horizontes,
siendo de la noche atlantes
como el sol entre las ondas 5

del concurso en el semblante,
aplauso sea el afecto,
y tendrá el afecto altares,
tendrá víctimas lucientes
en cuya fe se desaten 10

más humos armoniosos
que arde el sol, que el Fénix arde.

Sea, pues, en vuestro afecto
panegírico el vejamen,
que voces tienen las llamas, 15
aunque las cenizas callen.

No de las rudas cortezas
se ofende el sagrado valle,
pues aun los desnudos troncos
visten sagradas deidades; 20

no, pues, comunes se adviertan
los preceptos del donaire,
que aun los términos del día
no entre sus ardores caben. 25

Sea puerto a mi esperanza 25
de las ondas desiguales
el igual rumor, que aun tienen
oídos los anchos mares;

oídme todos, y sea
tan poco alguno cobarde 30
que, sin vanidad de luces,
más allá del cielo pase,

que no hay término al discurso,
y es ya mucho limitarse
parar en lo que se ve, 35
pudiendo andar adelante.

Ea, valientes atletas,
veamos romper las paces
alguna vez al silencio
sin que se le oponga nadie; 40

no el humilde altar se juzgue
digno de holocausto fácil,
que en breve círculo el sol
a muchas esferas nace. 45

Jamás engañan las flores, 45
puesto que, embozado el áspid,
el candor infiel envuelva
en púrpura susurrante,

bien alguna vez sus puntas
supieran sudando sangre 50
purpurear los candores
por desmentir los celajes.

Mas cuando las mudas hojas

permitieron que se engañe
 en su silencio la abeja, 55
 puesto que le haga ultraje,
 sea, pues, a nuestras voces
 honor o concurso grave
 vuestro silencio, ya unido
 hoy a nuestras voluntades. 60

Romance XXI. Satírico

Señor Apolo, ¿por qué
 del licor festivo nunca
 ha de tener mi Talía
 rebosando la testuza?
 ¿Nací yo acaso en las malvas, 5
 que es solar de grande ayuda
 a cuantos, a fuer de marzo,
 vuelven al tiempo la grupa?
 ¿Soy acaso yo tejido
 en telar de menos punta 10
 que el cambray adonde quiebra
 Terpsícore sus agujas?
 ¿Soy yo trompa del juicio
 o en ranisonante cuna 15
 cenagoso citarista
 quijoteo mi aventura?
 ¡Todo ha de ser por apremio!
 ¿A qué menguado ejecutan,
 qué preludios de un amago
 no requieran de la culpa? 20
 Cuando en las pendientes ondas
 del sacro Genil columpia
 vuestra merced sus ardores,
 dejando la nieve a escuras
 a la luz de su trasero, 25
 bien mis ojos se chamuscan,
 aunque al volverse de luz
 jamás mi aguileña pluma.
 Pues, ¿por qué, a fuer de villano,
 dando ciento en la herradura, 30
 si le busco no le hallo,
 si le hallo no me busca?

<p>¿Por qué, cuando por sus dedos me estoy comiendo las uñas, juega al esconder conmigo como si fuera criatura?</p>	35
<p>¿He sido yo de su antorcha vociferante lechuza que, por cualquier golosina, apaga la sabiduría?</p>	40
<p>¿O he cambiado los conceptos para chupar sus enjundias andando de verso en verso más untado que cien brujas?</p>	45
<p>Pues que a festivos acentos tal vez el oído ayuna, bien fuera que a la vigilia sucediera la aleluya.</p>	45
<p>¿De qué sirve que el concepto, tiniendo la vista zurda, de muy perspicaces pies afecte la contextura?</p>	50
<p>¿Ha de ser enigmas todo? ¿Todo ha de ser garatusas, hablando griegomancia, por lirizar la bandurria?</p>	55
<p>Ya me atosigan las veras, me solimanan las burlas, me rejalgara el gracejo y me avenenan las pullas; ya nadie canta de veras, los equívocos se cruzan, las comedias se remiendan y en todo hay grande rotura.</p>	60
<p>Ya no hay Porcias ni Lucrecias que en puñal y brasas juzgan, porque un colativo de oro a muchos brutos excusa; son equívocas de faldas las reverendas viudas, que cuanto lloran por muertos tanto con vivos enjugan, sus tocas tocan al arma con tal silencio, que nunca se ve, abrasándose Troya,</p>	65
	70
	75

quién el incendio introduzga.
 Casadas paladiones
 hay también y tan fecundas,
 que estando dentro de casa
 paren ajenas criaturas; 80
 ¡qué plumas hay para remos
 y qué remos para plumas,
 qué varas para medidas
 y qué desmedidas muchas;
 qué de cuerpos hay sin alma 85
 y qué de almas hay en duda,
 envueltas en cuerpos pobres
 con que por nada se juzgan;
 qué de poetas lampiños
 que con sus versos ahuman 90
 la rubia barba de Apolo
 siendo ellos de barba rubia;
 qué de consejos bellidos
 donde el interés pronuncia
 que es del Líbano alto cedro 95
 la que humilde fue lechuga;
 qué de rayos hay que hieren
 al revés de lo que apuntan,
 pues la soberbia amenazan
 y en la humildad ejecutan! 100
 Doctores hay graduados
 por lo que piensan sus mulas,
 siendo su estudio y Galeno
 la cuna y la sepultura;
 doncellas hay con cien llaves 105
 y una sola cerradura
 que da más de cien mil vueltas
 y a todas hace una a una;
 cabildos hay con sombrero
 que parece caperuza, 110
 discursistas de agua y lana
 en propias y ajenas culpas.
 Mas decid, señor Apolo,
 ¿adónde lleváis mi musa,
 que aquesto es hablar de veras 115
 y yo quiero hablar de burlas?
 ¡Gobiernen otros el mundo!
 ¿Quién me mete a mí en honduras,

sino en tirar cuatro chanzas
a la ingrata que me punza? 120
Óyeme, fiera enemiga,
mas, ¿qué ha de oír si me ayuna,
y llegan ya estas memorias
a servirle de aceitunas?

* vv. 114-116, *figura correctionis* que recuerda a la estrategia de Garcilaso en la Elegía II a Boscán: «Mas ¿dónde me llevó la pluma mía, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía?» (vv. 22-24); recurso que también empleará en la Sátira VI.

* vv. 27-28, falta un verbo en el predicado que cierra la estrofa.

- v. 2: el impreso lee «*de licor festivo*», sin recurrir al artículo determinativo al que sí recurre el manuscrito T, especificando así «el licor» referido.

- v. 72, el manuscrito T lee «tanto *por vivos*», lectura que omitimos porque el verbo «enjuagar» se usa con la preposición «con».

Letrilla IX.

Pues que de mi morena
quieren que cante,
oigan si me sopla
como me tañe.
Si por los cabellos 5
ha de empezarse,
la frente me defienda
de que me abrasen;
tiene unos ojuelos
como de azabache, 10
porque de mal de ojo
no muera nadie,
algo cargadillos,
como a lo jaque
y, aunque encapotados, 15
sin villanaje.
Vierten sus mejillas
tantos azahares,
tanta nieve y rosa,
que son un carmen; 20
fuente de la teja
es quien las parte,
que a mejillas rosas

nariz cristales.

No es nada la boca, 25
pero bien sabe
que el ámbar con ella
es cosa de aire;
puede su garganta,
aunque no cante, 30
del cristal más cisne
hacer donaire.

Nadie por las manos
puede ganarle,
que su flor no tiene 35
que ver con nadie,
ni sus fullerías
hay quien alcance,
porque a todo juega
con muy buen talle. 40

No se tiene en mucho,
mas, sin picarse,
sabe andar en puntos
sin que la enfaden;
es su condición 45
como los sastres,
porque corta y viste
según los talles,
y, aunque está muy diestra,
echa sus hilvanes, 50
conque algunos lunes
da con el martes.

Una falta tiene
intolerable:
y es que la rodean 55
quince navidades,
conque no parece
cosa muy fácil
que comerla puedan
sin muchas sales. 60

Lo demás que encubre
el guardainfante
rasgo, punto y coma,
y ojo a la margen.

estas liviandades, porque una pellada muchos hoyos tape.	70
Que hay maridos muchos, y de puestos grandes, que por tener hijos tienen mal de madre;	75
y para su cura del tiempo se valen, que para tal cura tales sacristanes.	80
Es empreñador oficio tan grande, que se cubre siempre con sus majestades, valiéndole mucho	85
las personas reales que son de sus fiestas los ciclos solares.	
Obra tan a gusto, que milagros hace, sin pasar jamás de obras naturales;	90
llévanle a sus casas para que repare la paciencia de ellos, de ellas el coraje.	95
Pónenle en el puerto, y es cosa notable que, aunque vaya a fondo, siempre encima sale;	100
piensan que el estrecho pasa sin mojarse, aunque las columnas el <i>plus ultra</i> canten, y que tienta el fondo	105
tan sin marearse, que por todo el golfo anda en un instante.	
Famoso argonauta que pueda arrojarse contra la tormenta sin vela ni mástil	110

y el vellón de Colcos
 tomar en los aires
 sin que salgan toros, 115
 siéndolo, a quitarle.

Si esto puede ser,
 dígalo quien sabe
 adónde le come,
 aun sin que le rasquen, 120
 porque ¿quién se embarca
 sin trocar semblante
 al son de los remos
 o al ruido del aire?

Y, si así no pasa, 125
 estos bobos pasen
 por lo que se canta
 en sus pasacalles,
 tirando las cuerdas
 hacia sus discantes, 130
 hacia sus mulleras
 y a otros cien mil hacies.

Mas tales Medeas
 a Jasones tales 135
 vendan sus hechizos,
 sus descuidos paguen,
 que no está muy cierto
 que no despedace
 la razón los hijos
 de tan buenas madres, 140
 mas, pues ellos quieren
 ser paternidades
 de esta religión,
 por que se lo llamen,
 en el otro polo 145
 sean Magallanes,
 llevando ellos mismos
 quien su estrecho pase;
 pero no en aqueste,
 donde el anegarse 150
 la nave y piloto
 será lo más fácil,
 aunque ya son puerto
 las urbanidades
 de buena esperanza 155

para que descansen.

Ya se vende todo,
y a los pedernales
no arrojan centellas,
sino libertades, 160

que, del oro heridos,
no es mucho disparen
alguna humedad
que su fuego apague,

porque el interés 165
es maestra llave
que a todos encierra
y que a todas abre.

* v. 63, «huso» es el instrumento que, en efecto, usan los sastres para tejer; el verso también hace referencia a su homófona «uso», es decir, las costumbres y los hábitos (*Autoridades*).

* v. 64, este verso juega con el doblote desastres / de sastres y con el doble sentido del verso anterior: los sastres cosen y remiendan, pero hay usos que pueden convertirse en desastres.

* v. 82, se refiere de manera irónica al privilegio de la Grandeza de España, la máxima dignidad de la nobleza española en la jerarquía nobiliaria, situada inmediatamente después de la de infante.

* v. 155, se refiere al Cabo de Buena Esperanza y al estado de buena esperanza (embarazo).

- v. 8: «dando a logro el aire» lee el manuscrito T.

- v. 102: «pasan sin mojarse» lee el manuscrito T, pero el sujeto es singular y, por tanto, no funciona.

Romance XXII. Heroico. *Al ruego de Abigail por Nabalcarcelo, su esposo*

A las puertas del silencio,
no bien dispiertas, las horas
con muda mano llamaban
a la soñolienta aurora;

no bien de los altos montes 5
caído habían las sombras,
ni el mudo vuelo inquietado
el silencio de las hojas,

cuando Abigail, venciendo
su esperanza pavorosa, 10
busca a David y a sus plantas
piadosamente se arroja,

donde, ofreciendo en las aras

del enojo las copiosas
 víctimas que por sus ojos
 arrojaba la congoja, 15
 al impío naval pretende
 relevar de la afrentosa,
 bien que merecida, pena
 a su ya respuesta bronca: 20
 “¿Adónde, señor, te lleva
 –decía– la rigurosa
 inundación de castigos
 a que Nabal te provoca?
 No es objeto el que amenazas 25
 a tu diestra vencedora,
 que es vil trofeo el que envuelve
 entre horrores la vitoria.
 Aplauso poco es mi esposo
 para tus blasones, poca 30
 empresa de tanto sol
 apagar humilde antorcha,
 no el que ensagrienta la mano
 en la espina insidiosa
 despedazando la zarza 35
 el humor perdido cobra.
 Allá en el ancho oceano
 su esfuerzo examine Bóreas,
 no en quien de un arroyo apenas
 es húmida mariposa; 40
 no siempre el autor del día
 la ingratitud nebulosa
 de Cintia paga en celajes,
 escureciéndola toda;
 bien que, en cambio de las luces 45
 que de él recibe, responda
 al día con rayos mudos
 de luces tibias y sordas,
 y, aunque en los remotos climas
 constelaciones remotas 50
 entre perezosos yelos
 abriga con llama poca,
 no al frío Aquilón se acerca
 con planta tan perezosa
 que a seis eclipsadas lunas 55
 continuo ardor no interponga.

Sosiegate, pues, si adviertes
cuánto el agravio es lisonja
a quien, perdonando, puede
castigar lo que perdona. 60

¿Qué pincel decir pudiera
de un original la copia
si no dieran lucimiento
a los colores las sombras?

¿De qué, pues, triunfar pretendes,
si ya el eco de la trompa
al sordo rumor del valle
de todo ademán blasona? 65

No tanto ejecuta el rayo
cuanto amenaza fogosa
la nube, cuando el Olimpo
fluctúa en ardientes ondas; 70

sea el pálido recelo
suplicio, que no malogra
sus acciones el que en una
castiga, obliga y perdona. 75

No así amenaza al numida
de la inquietud arenosa
el polvo infiel, que en torrentes
inunda la ardiente zona, 80

cual David con el semblante
hiere, amenaza, destroza,
dando rienda al justo enojo
porque a su venganza corra.

Mas no el piélago arrogante
así de la playa corva
rehúye, siguiendo él mismo
la resaca impetuosa 85

cual David, a tanto ruego,
el semblante desenoja, 90
y el rojo humor de sus venas
vuelve a fecundarlas todas.”

- v. 5: el impreso ofrece la lectura «no aun bien de los altos montes».

- v. 39: el manuscrito T lee «no en quien un arroyo...», omitiendo la preposición «de».

Romance XXIII. *Hablando con un Santo Crucifijo en la hora de la muerte*

Hoy, Señor, que el desatado
torrente de una alta cumbre,
precipitada mi vida,
de su mismo aliento huye,
llegue al mar de vuestra gracia, 5
y no en la playa se enturbie
quien tan claramente corre
al fin que le constituyen.

Hoy, pues, que el último aliento
desprender algo presume 10
el vuelo de la ignorancia
a que tan asido estuve,
desprendered, Señor, los brazos
de nuestras contrarias cruces
y, pues ésta me condena, 15
aquesa, Señor, me indulte.

Bien no haberos ofendido
—aun cuando el ser me disculpe—
quisiera, en cambio de cuantos
riesgos el infierno encubre, 20
mas, ¡ay!, que tarde a las rocas
el leño rompido sube
quien por el último riesgo
al puerto se restituye.

Pequé, Señor, y no tantas 25
el cielo disueltas nubes,
cuando se desata en mares,
por las campañas difunde,
como en las piadosas aras
a misericordia inducen, 30
numerosos mis delitos,
vuestras inmensas virtudes.

Bien serán cual las arenas
que del océano incluyen
la inquietud profunda y como 35
átomos el sol produce;
mas, cuando el mar las arenas,
bien que inmensas, no circuye,
cediendo a la menor onda
las mayores inquietudes, 40
¿cuáles átomos no ciega,

aunque la ignorancia juzgue
mariposas los escollos
desatados en sus luces?

Verdad es que no os ofendo, 45
y es verdad que no se sufre
amar y ofender a un tiempo,
ser acíbar y ser dulce;

verdad es que sois eterno,
que soy mortal, que no estuve 50
en vos, en mí, ni en el tiempo,
pues tanto ofenderos pude.

Mas si sois Dios, y lo fuisteis,
eso mismo me asegure;
pues que sois hombre por mí 55
y por mis ingratitudes,

¿quién más debe a quién, Señor?
Vos sois firme, yo voluble,
yo mortal y vos eterno,
vos todo bueno, yo inútil; 60

de eterno os hice mortal,
vos a mí de nada; juzgue
cualquiera en mí un imposible
y en vos lo posible juzgue.

Mas yo, pecador, arguyo 65
a quien tan justo me arguye,
¡yo, ambicioso, ruego a quien
no merezco que me escuche!

¡Ah, Señor, cuán vanamente
quiero que mi fe me excuse, 70
cuando me acusa del riesgo
la repetida costumbre!

¡Ya es tarde, Señor! ¿Mas cómo
yo de vuestro oriente pude
recelar confuso el día 75
cuando más ardor presume?

¿Cómo, si el mismo argumento
que en vuestro nombre me arguye
de cobarde es quien, piadoso,
mayor aliento me infunde? 80

Que ofendí a un Dios infinito
es verdad, mas no hay quien dude
que puede perdonar más
de lo que pecar yo pude;

caí, Señor, como frágil;	85
¿será bien que se ejecute como eterno en mí el castigo, siendo vos quien le pronuncie?	
No, Señor, que sois mi Dios, y no es posible que injurie	90
tanto a la deidad la culpa, que los ruegos no se escuchen.	
Ya sé cuánto os he ofendido, mas permitid se consulte	95
con vuestra piedad mi culpa, a ver si hay quien me disculpe;	
ya sé que fuego me aguarda, si vuestra piedad no suple	100
la ingratitud de mi llanto, en que sus llamas se enjuguen.	
No, pues, Señor, la carrera el paso me dificulte,	105
bien que al último certamen mayores afanes sude;	
no la arena de mis culpas de mi esperanza profunde	110
el cobarde paso, haciendo la cadena indisoluble;	
sea el llanto de mis ojos tan pródigo, que fluctúe	115
la vida en él, no en la muerte, a ver quién a quién consume.	
Ya estas últimas cenizas con el humo ciego alumbren	120
el dolor, pues ya la llama fatigablemente luce;	
ya el esplendor que en las venas heladamente discurre,	
fluctuando parasismos en que ciego se confunde,	
bien que exhalación errante, permitid, Señor, que dure	
por espacio afectuoso cuanto la sentencia anule.	

* vv. 69-72, hacen mención a los debates teológicos del cristianismo en torno a la doctrina de la justificación por medio de la fe, según los protestantes, o por medios de las obras, según los

católicos; otras dicotomías como la voluntad del hombre o la de Dios, el libre albedrío o la predestinación, son algunas de las discusiones que separan a protestantes y católicos.

- v. 1: el impreso lee «Hoy, señor, que...», sin recurrir al artículo determinativo «el».
- v. 22: el lector de B cambia «rompido» por «deshecho».
- v. 45: el impreso lee «verdad es que os ofendí», pero optamos por la lectura del manuscrito T, enlazada mejor con los reproches.
- v. 68: el lector de B propone con una anotación al final del verso el cambio de «excuse» a «escuche», añadiendo un signo de interrogación (como preguntando).
- v. 70: el lector de B cambia aquí «escuche» por «excuse», invirtiendo así la posición de los verbos con respecto al impreso.

Romance XXIV. Heroico. *Epitalamio sacro a la profesión de una religiosa descalza*

Del botón bien redimida
purpúrea flor salió, apenas
aromático incentivo
de la susurrante abeja,
honor del sagrado bosque, 5
si escarmiento de la selva,
que en purpúreos desengaños
da esperanzas macilentas,
cuando entre las tiernas hojas
ardía Amor, mas no quema 10
al mismo pecho que anima
el fuego que le alimenta.
Así de Oreb el prodigio
suspensiones acrecienta
al paso que facilita 15
créditos a planta incierta.
Creció, y la que flor errante
ilustró diez primaveras,
estrella luciente ya
honora mayor esfera; 20
y, como de amor divino
una y otra vez sedienta,
los humedecidos rayos
mitigar con fuego intenta.
Al rayo menos activo 25
ofreció en viviente cera
el corazón cuyas alas
descansan cuanto más vuelan;

hoy, pues, cesando el eclipse
 que pudo tener suspensa 30
 luz tanta y, si no apagada,
 algo entre dudas envuelta,
 rayos aumentando al día
 más festivo de la iglesia,
 virtudes ostenta humilde, 35
 ¡qué mucho sí las profesa!

Bien como entre densas nubes
 luce el sol cuando se acerca
 por la campaña del alba
 al círculo de la tierra, 40
 así de oscuros afectos
 alumbra esperanzas ciegas,
 ¡cuánto menos solicita
 lucir entre las tinieblas,
 o cuánto a la alba la rosa, 45
 la zarza honora avarienta
 y sin deshojar rubíes
 deshoja el cándido néctar,
 o cuánto en sagrado aplauso
 mudamente reverencian 50
 su misma acción las acciones
 que más de su fin se alejan!

Ven, oh divino Himeneo,
 y de la nupcial cadena
 los sagrados eslabones 55
 broten sagradas centellas;
 el pedernal religioso
 tu divina mano hiera
 porque esperanza cobarde
 no aliente cenizas muertas. 60

Ven, pues, y el dorado nudo
 al virgíneo lazo aprieta,
 y la coyunda suave
 afloje al peso la cuerda;
 ven, oh divino Himeneo, 65
 y su virginal pureza
 descubra al divino velo
 cuanto al humano cautela.

Y ésta, que al bronco silicio
 pulsa regalada cerda 70
 y de sus acentos rudos

forma suaves cadencias,
goce en divinos halagos
cuanto festivo rodea
del primer círculo el paso
en que permanente sea.

75

* Este subgénero epitalámico del que Trillo participa con la redacción de este romance ha sido trabajado por N. Baranda Leturio en «Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos, para las tomas de velo. Deslindes preliminares» (2011:269-296). En su artículo, propone que estos pliegos funcionan como un género institucional para la expresión de poder al ofrecen una relación festiva a través de la cual, además de perpetuar la continuidad del evento (las tomas de velo) en la historia, sirven como forma de proyección social y de prestigio de la institución organizadora, pudiendo acarrear también beneficios económicos.

Recuérdese que, en la sección inicial de sonetos (número XIV), se recogía una respuesta en tono satírico a una crítica que el autor recibió por este poema; no es de extrañar, pues, que el romance circulara realmente durante la celebración del evento.

* vv. 69-70: «cerda» funciona formando un concepto con «silicio»; Covarrubias refiere que «cilicio» (por venir del latín *cilicium*) es «vestidura corta, tosca, tejida de cerdas, por cuya aspereza la usan inmediata al cuerpo personas penitentes».

- v. 25: el impreso lee «al rayo *aun* menos activo».

- v. 39: el impreso lee «de la alba».

Romance XXV. Heroico. *A la translación que hizo el Padre Fray Alonso de Castilla de la Orden del Señor S. Agustín de un S. Cristo a una nueva capilla, en justa poética*

Levante el Genil sagrado
su blanca frente rompiendo
la estrecha margen que inunda
entre perezosos yelos,
pues ya de hoy más su corriente
en uno y otro hemisferio
será honor del oceano
a pesar de golfos ciento.

5

Ya no los ancianos siglos,
bien que en aplauso primeros,
ser noble origen blasonen
de soberanos trofeos,
pues mal, aunque renacieran
de aquel apagado incendio,
pudieran hoy sin flaqueza
representar lo que fueron.

10

15

Hoy, que del grande Agustino
 celebra el sagrado templo
 el mayor triunfo de Cristo
 después que subió a los cielos, 20
 la translación de su efigie,
 alto y singular sujeto
 de la más sonora trompa
 que veloz anima el viento,
 ¡oh, siempre festivo sea! 25
 Y en fe de tan grande empeño
 reconozca un siglo y otro
 del grande Castilla el celo,
 el santo celo que ahora
 con religioso ardimiento 30
 de su intención los aromas
 anima en altares nuevos,
 víctimas haciendo en sus aras
 no sólo cuantos acentos
 le ofrecen admiraciones 35
 en el ruidoso silencio,
 sino también las memorias
 que, en gloriosos monumentos,
 eternizaba la fama
 juzgando este día lejos. 40
 Éste que anterior a todos
 limita los venideros
 igual triunfo, iguales glorias,
 igual pompa, igual afecto;
 éste de cuyos laureles 45
 devorador será el tiempo
 jamás, aun cuando faltara
 el sagrado de su dueño,
 menos humillar la cumbre
 del espumoso elemento 50
 es difícil que alabanza
 dar igual a tanto acierto;
 menos del día los rayos
 sepultar fuera en el centro
 de la tierra, y más posible 55
 límite hallar en lo inmenso.
 ¿Quién, pues, oh grande Castilla,
 claro honor del siglo nuestro,
 a la cumbre de tu fama

podrá llegar con aliento?

60

Perdona, que a tanto nombre
mi discurso viene estrecho,
y el imposible disculpa
la osadía, mas no el riesgo.

- v. 17: el manuscrito T lee «del *sagrado* agustino», pero optamos por la lectura que propone el impreso porque hace el verso octosílabo.

- v. 29: el impreso lee «*alto* celo».

- v. 31: el impreso lee «de su intención».

- v. 33: el impreso lee «víctima» en singular.

- v. 42: el impreso lee «limita *a* los venideros».

- v. 47: el manuscrito T lee «*aunque* faltara», que no funciona porque hace el verso más corto.

Romance XXVI. Heroico. *A una dama esquiva después de muy amorosa*

Sagrado honor de la selva,
cuya sombra vio dormido
más de una vez mi desvelo
del aire a los dulces silbos,
en cuyas tiernas cortezas
es devorador prolijo
de mi pecho el duro nombre
de Fili, en ellas escrito;

5

robustas cumbres que al cielo
llegáis con los altos riscos,
de mi Fili registradas
contra el ciervo fugitivo,
obedientes a su planta
no menos que al estallido
de su onda, resonante

10

ley del vagaroso aprisco;
umbroso valle, al contacto
de Filida más florido
que a los fecundos halagos
del sol desatado en ríos,
menos deudor a la aurora
que a su risa, y al rocío
lascivamente libado,
menos que a su pie lascivo;

15

fuentes en cuyas riberas
serán torrentes prolijos

20

25

mis ojos en largo llanto
 desatados de sí mismos,
 vosotras que tantas veces
 el espumoso ruido 30
 al son de mis dulces quejas
 librateis de precipicio,
 pues Filida fue mudable,
 cambiad vuestro ser preciso;
 mas no, que el dolor no tiene 35
 con semejantes alivio,
 cruel aun más que las ondas
 del océano esparcido
 en cautelosas riberas
 contra el naufragante Nilo, 40
 dura más que el alto roble,
 honor de la selva antiguo,
 ya en su grave pesadumbre
 contra el Austro defendido.
 ¿Así el lazo ha de romperse 45
 en que el sol nos halló unidos
 en cuánto de entrambos polos
 tres veces entró en los signos?
 ¡Cuánto inflamar las heridas
 más piedad hubiera sido 50
 que adormir el sentimiento
 revocando los suspiros!
 ¡Cuánto la vertida sangre
 honor fuera del suplicio
 si en las aras se apagara 55
 la llama cuando el delito!
 ¡Cuántas veces aplaudiste
 de las fieras el bramido
 antes grabado en mis flechas
 que llegase a tus oídos! 60
 ¡Cuántas mi dudoso anzuelo
 pulsado se vio y dormido
 de quien después a tu planta
 fluctuaba parasismos!
 Nuestro redil, ¿cuántas veces 65
 halló el errante cabrío
 sin distinción, las ovejas
 cuántas sin pastor distinto?
 ¿Tuvo algún pastor el Dauro

que en su curso cristalino 70
menos invidia bebiese
ni a mayor fuese admitido?

Pues, ¿por qué nuestra esperanza
abrsa cambiando giros
el desalumbrado vuelo 75
en altares divididos?

¿Por qué? Mas, ¡ay!, que su curso
antes sobre el monte Olimpo
el Dauro verá, que firme
pueda hacerte aun el olvido. 80

- v. 5: el manuscrito T lee «cuya», pero corregimos con ayuda del impreso porque se requiere una forma plural.

- v. 40: el impreso lee «lino».

- v. 62: el impreso lee «mordido».

Romance XXVII. Amoroso

Señora doña Marica,
dulcísicamente grave,
el azúcar de las gracias
y la sal de los donaires,

la que al sol opone un golfo 5
de rizados azabaches
que hidrópicamente beben

de su frente los cristales,
la de los ojos dormidos
cuyo hermoso maridaje 10
divorcia al día más luces
que Cintia casa celajes,

cuya risa, cuyo aliento,
enmudece los corales,
aduerme las blancas perlas 15
y avergüenza los ambares,

de cuya garganta Amor
carcaj a sus flechas hace
por el arco de su pecho
tirando halagos mortales, 20

a quien por la compostura,
a quien por la mano nadie
—ni aún por el pie— ganar puede

por ser de altar cual de imagen,
 cuyo hábito la costumbre 25
 emboza más deleitable
 que en la capilla del gusto
 alterna paternidades;
 monja que, por lo devoto,
 dio jamás en ceguedades, 30
 aunque Amor con muchas rejas
 siempre sus desdenes labre,
 deje vusted que la quieran
 con amor más conservable,
 siendo abeja en las palabras, 35
 y aunque en las obras es áspid.
 Rasquémonos estas almas,
 que me comen mil desaires,
 y es una sarna el amor
 que entra presto y se va tarde; 40
 démosle, pues, con el jueves
 en lugar de con el martes
 que a falta de pan, etcétera,
 aquí gloria y después nadie.

- el lector de B cambia «ambares» por «cristales».
- v. 19: el impreso lee «sus pechos».
- v. 36: el impreso lee «ya que».
- v. 40: el lector de B cambia «se va» por «sale».
- v. 44: el lector de B apunta al lado del verso «malo».
- v. 45: el lector de B comenta al lado del último verso «no bueno».

Letrilla X.

*Solía que andaba
 el mi molino,
 solía que andaba
 y ahora no.*

En mi edad primera, 5
 cuando la alegría
 en mí florecía
 de la primavera,
 quiso molinera
 hacerme el amor, 10
Solía que andaba, &c.

Liciones me daba
 y de cuando en cuando
 la piedra picando
 a todos picaba, 15
 tanto que volaba
 con la picazón,
Solía que andaba, &c.

Era tan bonito
 mi molino y tal, 20
 que no había caudal
 que fuese tan rico;
 era chiquitico
 y como una flor,
Solía que andaba, &c. 25

Con cualquier corriente
 molía su grano
 trayendo a una mano
 al flaco y valiente,
 y jamás de gente 30
 vacío se vio,
Solía que andaba, &c.

Hacía una harina
 tan blanca y picante,
 que en un mismo instante 35
 ciega y encamina,
 era peregrina
 hasta en el olor,
Solía que andaba, &c.

Era muy de ver 40
 cuán enharinados
 hasta en los salvados
 todos querían ser;
 todo era moler
 con la presunción, 45
Solía que andaba, &c.

Vino una avenida
 que con el caudal
 dio en el hospital,
 y quedé perdida; 50
 ya lo presumida
 en mi fe acabó,
Solía que andaba, &c.
 Tarde me arrepiento

de no haber molido	55
el grano escogido	
que arrojaba al viento;	
el conocimiento	
tarde a mí llegó,	
<i>Solía que andaba, &c.</i>	60
Las ahechaduras	
tomara yo ahora	
que muy burladora	
daba a las criaturas;	
estas aventuras	65
trujo aquel rigor,	
<i>Solía que andaba, &c.</i>	
En su lozanía	
no fie ninguna,	
que apaga la luna	70
cuanto enciende el día;	
quien del tiempo fia	
mire cuál estoy,	
<i>Solía que andaba, &c.</i>	
¡Oh, tomen ejemplo	75
en mí las más bellas,	
porque mis querellas	
alumbren su templo,	
o tomen ejemplo	
en mi gran dolor!	80
<i>Solía que andaba,</i>	
<i>el mi molino,</i>	
<i>solía que andaba</i>	
<i>y ahora no.</i>	

* R. Jammes (1956:466) apunta que el mismo estribillo se encuentra en una letrilla publicada en el *Ensayo* de Gallardo (IV, 1246), pero que es éste el único punto en común entre ambas composiciones.

- v. 37: el impreso lee «y era peregrina».

- v. 57: el manuscrito T lee «arroja», dejando el verbo en presente y quitando una sílaba al verso.

Retrato del poeta a unas damas que le pidieron se pintase en verso. Satírico

Señorazas mías,
pues que los retazos

quieren que les pinte
 de mis rotos años,
 y que sea al fresco 5
 sin traer los mayos
 a gastar colores
 con quien no las gasto,
 allá va mi vida,
 que tendrá de largo 10
 hasta cinco cuartas
 y hasta cuatro cuartos.
 Ella es bien marcada
 y con tan buen marco,
 que siempre se ajusta 15
 a cualquier retablo,
 pero en las costumbres
 el lienzo es muy ancho;
 vustedes las urden,
 pero yo las tramo. 20
 Con lo cual bien puedo
 yo de sus tejados
 tapar las goteras
 sin subirme en zancos,
 que, en viendo la mía, 25
 aunque esté muy bajo,
 tengo ciertos medios
 con que crío a palmos;
 y así nunca pierdo,
 aunque esté picado 30
 por cobarde o corto
 ni por mal echado.
 Esto, mis señoras,
 en lo del tamaño,
 que en lo demás miento 35
 y así me retrato;
 no sé si me hicieron
 o si nací acaso
 de entre algunas malvas,
 según soy malvado, 40
 o si la simiente
 soy de algún rabano,
 según soy picante
 hasta por los cabos,
 mas lo que se tiene 45

por más acertado
es que no soy rana;
miren si esto es barro.

Un tiempo fui cisne,
pero ya soy grajo, 50
que así muda el tiempo
la color y el canto.

Tengo gran cabeza
y entendida tanto,
que así que la miran 55
dicen que es de un asno,

pero de mi cuerpo
está en lo más alto,
con su frente al uso
y cogote al cabo; 60

está como aldea
repartida en barrios,
con dos mil entradas
y rincones varios,

y una ventolera 65
metida en los cascos
cual si me criaran
con leche de nabos.

Pueden las orejas
en cualquiera patio 70
servir largamente
de toldo el verano,

pero a lo muy áspid
son a los encantos
de vuestras palabras 75
sordas todo el año.

La frente y las cejas
en color y espacio
son como una puente
de dos grandes arcos 80

por donde los ojos
están asomados
a verse en el río
de mis desengaños,

y por donde Amor 85
tira sus flechazos
a las socarronas
sin quedar mojado.

La nariz pudiera,
 por lo enjuto y largo, 90
 ser vara de alcalde
 o alcalde de palo,
 tan a lo ministro,
 que dosel y estrado
 cejas y mejillas 95
 le hacen de alto a bajo.
 De la boca puedo
 decir sólo un rasgo,
 bien que aun grande pliego
 no viniera escaso: 100
 tiene pocos dientes
 y muy gruesos labios,
 aquellos muy negros
 y aquestos muy blancos;
 muy a lo de Pedro, 105
 siempre está negando,
 y, cuando le aprietan,
 muy a lo de Pablo,
 pero están de gusto,
 y mi amiga tanto, 110
 que como con ella
 y en un mismo plato.
 La barba es de erizo
 y hecha un eriazo,
 y como las crines 115
 de rucio rodado;
 siempre está en remojo
 por si de algún lado
 piratas Medeas
 tocan a rebato. 120
 Un rollo es el cuello
 adonde estiraros:
 verdugos deseos
 piensan muy despacio,
 y adonde a lo mismo 125
 se miran colgados
 por muchos delitos
 los hombros y brazos.
 Mas tales los tiene
 lo que de sí han dado, 130
 que por todo el suelo

andan arrastrando
 y apañando piedras,
 conque ya las manos
 tienen en el rollo 135
 piedra que tiraros.

Desde aquí a los pies
 fuerza es dar un tranco,
 porque el medio es mucho,
 y hay riesgo en pasarlo. 140

No puedo hacer piernas
 ya por mis pecados,
 puesto que los pies
 les vinieran largos,
 y así no ando en puntos, 145
 que despunto tanto,
 que mis puntos ya
 se miden a palmos;

mas téngome en mucho,
 bien que no soy vano, 150
 que antes todo entero
 quepo en un zapato.

Es mi condición,
 cual la de los gatos,
 que en diciendo zape
 me subo al tejado, 155
 y aun del agua fría
 tengo miedo tanto,
 que me escalda el verla,
 aunque sea a lo largo. 160

Fui desde la cuna
 muy grande letrado,
 porque el *arte amandi*
 estudié por Baldo,
 y así mi derecho 165
 para todas guardo
 con gran rectitud,
 sin hacer un fallo.

En esto de versos
 soy poeta bravo, 170
 que en un mismo instante
 corro, embisto y paro,
 y a quien me da el pie
 le glosó la mano

hasta la pechuga, conque voy pagado.	175
De lenguas entiendo todas cuantas hablo, como no me pidan, que es culto vocablo;	180
de la astrología estoy casi un palmo, con que alzo figura aun sin astrolabio;	185
sé la geografía como un boticario, conociendo de ella lo que del ruibarbo, pero bien entiendo que el Alpe está blanco	190
a poder de nieves y que en parte es llano, que es el mar muy hondo, los valles muy bajos, los peñascos duros	195
y los montes altos. ¡Pues la medicina! No hay pulso tan flaco que yo no le esfuerce si llego a tentarlo;	200
pues el orinal, soy en esto un pasmo: aunque no le vea, con sólo el olfato, no hay perro de muestra	205
que huela un gazapo, ni que así la caza saque por el rastro. Soy gran filósofo y gran teologazo,	210
de cascos abiertos y libros cerrados; contador tan grande, que en guarismo parlo, en guarismo como,	215
ceno, visto y calzo. Mas no vivo apriesa,	

bebo, sí, despacio,
 y tengo gran cuenta
 con lo del regalo; 220
 por no ver fantasmas
 me acuesto temprano,
 y, para no serlo,
 tarde me levanto.
 Es mi agua de nieve 225
 de Lucena un jarro,
 y un jamón de Rute
 mi azúcar rosado:
 con esto refresco
 el hígado y bazo, 230
 que por desayuno
 con poco estoy harto;
 a las once como,
 y a las cinco salgo,
 durmiendo la siesta 235
 este poco rato,
 lo que en el invierno
 hacer el verano,
 porque yo más quiero
 frito que no helado. 240
 No me meto en guerras,
 ni de nuevas trato,
 porque con las viejas
 hago mis recaudos;
 poco me alborota 245
 que bajen armados
 treinta mil franceses
 hasta Cal de Francos,
 ni que el turco o persa
 con cien mil caballos 250
 baje por la Armenia
 contra los polacos.
 Si duerme mi dama,
 el sueño le guardo
 con otra dispierta, 255
 porque hace otro tanto;
 si riñe, la riño,
 si halaga, la halago,
 doyle si me pide
 y, si sale, salgo. 260

(Covarrubias), «despuntar» (v. 146) es «adelantarse, descollarse, manifestar agudeza e ingenio» (*Autoridades*), y «puntos» (v. 147) se refiere a las medidas rayadas en el marco de los zapatos para determinar su tamaño (Covarrubias).

* vv. 173-175, referencia al refrán que dice «dar el dedo y tomar la mano» (Correas, 1967:308), pero invirtiéndolo en un sentido erótico.

* v. 225, «agua de nieve» es metáfora para referirse al vino.

* vv. 241-244, concepto que propone que la guerras no son formas de recaudación, sino más bien los tratos con las «viejas», y excluye la novedad para optar por lo tradicional.

* vv. 245-252, se refieren a una serie de asuntos (por ejemplo, las luchas entre turcos y polacos entre 1620-1621) que suelen aparecer en las relaciones de sucesos y los mentideros.

* v. 268, el «marrajo» es una «especie de tiburón semejante al becerro marino, aunque es mucho mayo y más feroz que él, y no tan ligero; está cubierto de un cuero recio y duro y tiene la boca armada con nueve órdenes de dientes». *Autoridades* señala también que se encuentra en el mar Índico y su carne no sirve de alimento.

* vv. 279-280, «copia» y «traslado» funcionan como sinónimos (Covarrubias).

* R. Jammes (1956:467-468) señala el romancillo de Góngora «Hanme dicho, hermanas» (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/065/>) como fuente de imitación.

- v. 49: el manuscrito T lee «*algún* tiempo», pero rompe así la métrica del verso.

- v. 78: el manuscrito T lee «*el* color y espacio», pero es más adecuada la lectura del impreso al referirse con la preposición «en» a un aspecto de la descripción de la nariz.

- v. 181: el impreso lee «*del* astrología».

Romance XXVIII. Lírico. *Dando la bienvenida a esta ciudad a mi señora doña Inés Paula y a mi señora doña Francisca de Hineirosa, su hija; asunto de muchas plumas*

Ya la oprimida corriente,
oh sacro Genil, dilata
por las dolientes arenas
que antes festivo inundabas;
ya, pues que del vario tiempo

5

la permanente mudanza
dorados juncos produce
donde antes lúgubres cañas,

vuelve a la antigua ribera,
y las ya difuntas plantas
resucitar sus cenizas
vean en la undosa llama.

10

Vuelve ya, pues, vuelve Nise,
y en fe de deidad tan alta
aqueste día señale
la invidia con piedra blanca;

15

échale aromas el prado,
 y de la avarienta zarza
 más dulce néctar se libe
 que Amor en sus corchos labra, 20
 de lascivos cupidillos
 lasciva flor venerada
 limite a las verdes puntas
 las purpúreas esperanzas.
 Cante esta vez Filomena 25
 sus tristes si dulces ansias
 al dulce son del olvido,
 si olvido cabe en quien ama.
 Las blancas horas que al día
 abren entre nubes blancas 30
 la negra puerta del ocio,
 no sin afanes cerrada,
 cuanto las húmedas sombras
 süave concento enlazan
 en armoniosas voces 35
 recíprocamente abran.
 Dulce hija de la espuma,
 Francelisa soberana,
 ¿quién a tu hermosa ribera
 podrá conducir mi barca? 40
 Oh musa, tú que a mi ruego
 en otro tiempo obligada,
 en vez del laurel caduco,
 fiaste la heroïca palma,
 propicia ahora me asiste, 45
 así en las inquietas aguas
 veas la tranquila frente
 de aljófares coronada.
 Mas, ¡ay!, que el ciego deseo
 mal puede veloces alas 50
 mover sin prestarle plumas
 y, vista alguna esperanza,
 mal resplandeciente lumbre
 disculpar ciega arrogancia,
 pues las tinieblas alumbran 55
 cuanto los ardores callan.
 Si de las inquietas ondas
 sin riesgo viera la playa,
 ¿cuál trofeo más heroico

fuera que una débil tabla? 60
 Mas, ¡ay Amor!, ¡qué de veces,
 vencido el golfo, amenaza
 dura roca frágil leño,
 en las ondas embozada!

Rémora, pues, al deseo 65
 sea respectiva causa,
 y el mar la ceniza inunde
 si ha de ofender con las brasas;
 y vos, divino sujeto
 de cuanta pluma consagra 70
 obedientes holocaustos
 en obedecidas aras,
 dad oído a los acentos
 de mi avena mal templada,
 que tarde o mal se arrepiente 75
 quien emprende cosas arduas;
 dadme oído, así corona
 seáis de nuestra Granada,
 de uno y otro mar, de cuanto
 uno y otro polo abraza. 80

* vv. 15-16, alude a la costumbre romana de señalar con piedras blancas los días felices dignos de ser recordados.

* v. 38, Francelisa es nombre poético; el conde de Villamediana, por ejemplo, lo había usado en algunas composiciones.

- el epígrafe aparece borroso en el ejemplar Ma y casi borrado por completo en el ejemplar G, conservado sin embargo intacto en Mb y en B.

- v. 10: el manuscrito T lee «y a las ya difuntas», pero el impreso elimina la preposición por innecesaria.

- v. 13: el impreso lee «vuelve, pues, ya vuelve».

- v. 76: el manuscrito T lee erróneamente «emprenden», el sujeto es singular («quien»).

Romance XXIX. Heroico. *Bañándose una dama en Genil, mirándola su galán, sin atreverse a que ella le viese, por no enojarla, hurtóle una banda para testigo de su atención*

El sol y Fílida a un tiempo
 se arrojaban a las ondas,
 el sol apagando luces
 y Fili encendiendo sombras.
 Mudo el silencio en las aguas, 5

mudo también en las hojas,
a lasciva yerba apenas
lasciva inquietud perdona.

No inquieta frondoso mirto
avecilla que, celosa, 10
el pendiente nido acusa
cuando ausente oído llora,

ni aun bien de sus blancas luces
lograr la húmeda antorcha
podido había reflejos 15
en las aguas bulliciosas.

Pendiente de las arenas,
el sacro Genil revoca
del acelerado curso 20
la corriente presurosa;

Genil, que la undosa vista
tiende por la playa undosa
tan recatado, que apenas
las verdes pestañas moja.

No así Daliso, que un tronco 25
de un anciano fresno adorna
de más deseos que arenas
oprimen la playa corva;

Daliso, amante de Fili,
a cuya luz mariposa, 30
a cuyos ardores fénix
arde el vuelo, enciende aromas;

Daliso, a quien dura flecha
teñida en dulce ponzoña
abrió en dilatada herida 35
suerte y esperanza corta.

Argos, la playa examina,
mas, ¡ay Daliso, qué importa
bañar la herida en el agua
si es el agua ponzoñosa! 40

Mucha vista en pocos pasos
temerosamente otorga
a su amante a los cristales,
que deseos le retornan;

arde el agua a los reflejos 45
de su incendio y, misteriosa,
en vez de apagarle el humo,
mayores fuegos le arroja.

Un volcán son las arenas,
 de cuya nadante copia 50
 murada la infiel orilla
 montañas de amor estorba;
 sediento extiende la vista
 una y otra vez, y, ociosa,
 vuelve retirada al riesgo 55
 tiniéndole por lisonja.
 ¡Oh, Amor, si las ciegas plumas
 batieras a un tiempo, y todas,
 sin recelar precipicios,
 del hierro hicieran corona! 60
 El vuelo, pues, que atrevido
 aún mayor riesgo blasona,
 ¡oh! cuánto engolfado en dudas
 sigue contraria derrota.
 ¡Oh, cómo ciego el deseo, 65
 con el agua hasta la boca,
 ni bien el ardor mitiga,
 ni bien las cenizas sopla!
 Desatado de la cumbre,
 el peñasco vuelve y gloria 70
 juzga el parecer callando
 por quien su dolor ignora;
 una banda de su amante
 adquiere, purpúrea zona 75
 de la esfera de su amor,
 helada a un tiempo y fogosa;
 si no incluye signos doce,
 señales mil aprisiona,
 que a su cobarde esperanza
 los eslabones le dobla. 80
 Cede a su intento el amante
 que aquella banda, aunque sorda,
 desatada en sus acentos
 teme que el silencio rompa;
 había en tanto sus rayos 85
 por la playa nebulosa
 tendido la blanca Cintia
 mediando el curso a las horas,
 caliginosos celajes,
 húmedos ya, perezosas 90
 permitían las estrellas

y soñolienta la aurora.

Restituída a su adorno

ya Fili, de la carroza

oprimidas las riberas,

95

agua y sentimientos brotan;

volvió Genil a su curso,

cuya corriente abundosa

de tan glorioso trofeo

uno y otro mar honora.

100

* v. 37, Argos es el de los cien ojos, que siempre tenía igual número de ojos abiertos que cerrados (Grimal, 2002:59).

* v. 74, «zona» es un término astronómico que se refiere a los «círculos de la esfera» (Covarrubias); en estos versos hace concepto con «banda» (v. 73).

- v. 12: el manuscrito T lee erróneamente «cuando nido llora».

- v. 71: el impreso lee «padecer».

- v. 87: el manuscrito T lee «a la blanca Cintia», pero la preposición no es necesaria.

- v. 98: el lector de B propone «y en corriente presurosa».

Romance XXX. Heroico. *Al milagro del profeta Eliseo, que resucitó a un difunto que arrojaron sobre sus huesos en una caverna*

¿Quién de la pesada sombra,

qué ocio perezoso y pobre

envolvió en mortal silencio,

llamas desató veloces?

¿Quién vio alumbrar las tinieblas

5

los confusos horizontes,

rayos desatando al día,

sombras huyendo a la noche?

¿Quién si no el grande Eliseo,

que entre ciegos resplandores

10

donde más acusa el riesgo

obra milagros mayores?

Aleve homicida arroja

difunto cadáver donde

sepulte, dos veces muerto,

15

de una vez sus dos traiciones;

allí donde, retiradas,

sus reliquias desconocen

los vivientes de aquel siglo,

en sepulcro horrible y pobre. 20
 ¡Mas, oh juicios divinos,
 el medio para que ignoren
 el delito es quien le acusa,
 prodigiosamente noble!
 No así el pedernal herido 25
 desata los duros golpes,
 las tenebrosas centellas
 que fogosa vena esconde,
 como el obscuro cadáver
 tocado apenas descoge 30
 entre mortales tinieblas
 lucientes admiraciones,
 tocado apenas de aquellos
 insepultos eslabones,
 puesto que dos veces muertos 35
 huesos de tan gran renombre;
 levántase y mal distintas
 desata prolijas voces
 del aprisionado pecho,
 sólo en repetirlas doble, 40
 y aun en muchas dice menos
 de las que inmensa responde
 la admiración, que a sí mismo
 le acusa que no se ignore.
 Mas ¿quién, oh grande Eliseo, 45
 alta admiración del orbe,
 no erige a prodigio tanto
 lucientes aclamaciones?
 ¿Quién no admira que un cadáver
 desatado en ilusiones 50
 de la vida que no tiene
 a otro cadáver informe?
 ¿Quién no admira que una sombra
 vitales aplique ardores
 al tenebroso desmayo 55
 del último ser del hombre?
 El que ya prolijamente
 encadenado entre horrores
 limadas vio las tinieblas
 que enlazó el primer desorden, 60
 ¡qué holocausto dar pudiera
 que a sus altares conforme

fuese en todo, bien que el humo
desatase en esplendores!

Aun no los vivientes siglos
que a tu precipicio corren
tendrán bastantes acentos
si otros siglos no los oyen;

la enmudecida caverna,
que sellaba tanto nombre
y abrió gloriosamente
homicida mano entonces,

al sordo oído del tiempo
en largo acento pregone
tu alabanza, hasta los troncos
parleros haciendo, el monte.

* v. 40, «doble» se usa en el sentido de doblez o duplicado (Covarrubias).

- v. 2: el impreso lee «perezoso y torpe».

- v. 26: el impreso lee «desata a los duros golpes».

- v. 42: el manuscrito T lee «inmensas», pero la lectura del impreso, en singular, es la correcta porque se refiere a «admiración».

- v. 62: el impreso lee «*tus* altares».

Décimas. *A una dama música, que cantando despedía a su galán y lisonjeaba a otro*

Fili, tú cantas mi muerte
como pudieras mi vida,
pues tan mal correspondida
está de una y otra suerte;
que no vivo en ti me advierte
de tu voz el falso acento,

que no muero el sentimiento
con que te acuerdas de mí,
con que muero y vivo en ti,
uno al ser, otro al lamento.

Si pudieran, las deidades
esta ingratitud vengaran,
mas a mucho se obligaran
si oyeran tus liviandades,
que, si tus facilidades
no ensordecieran su oreja,
ya fuera menor mi queja,

ya más cruel tu castigo,
o se anegara conmigo
quien en las ondas me deja. 20

Canta, pues, mis escarmientos
y llora tu ingratitud,
porque ya mi esclavitud
la cadena dio a los vientos;
y estos últimos acentos 25
que en mi oído desconoces,
para que mejor los goces,
refiérelos a tu oído,
a ver si está tan dormido
a tu voz como a mis voces. 30

Si de dueño no mejoras
ni te acrecientas de bienes,
mal a tu culpa previenes
la disculpa que le ignoras;
si no es que tu vida lloras 35
cuando ya mi muerte cantas,
y cual cisne te adelantas,
hidrópica de mi oído,
a que el llanto fementido
se anegue entre voces tantas. 40

Canta, pues, y dulcemente
de segundo dueño encanta
la atención, que en dicha tanta
hoy a tu voz se consiente.
Veamos quién mayor siente 45
de los dos pena cruel,
pues conmigo eres infiel
y con él no has de ser firme,
conque en quedarse y en irme
ni a mí me tienes ni a él. 50

- v. 6: el manuscrito T lee «*que tu voz...*», lectura inadecuada.
- v. 16: el lector de B comenta al margen «malo» con respecto a este verso.
- v. 30: el manuscrito T lee «*a mi voz*», lectura inadecuada.

Décimas. *A una dama que dejó a su galán por un fraile, diciendo era su confesor, para cumplir con la iglesia*

Primero que mi dolor

son los dioses, que mis celos
no han de atreverse a los cielos,
aunque es deidad el Amor.
Si fuera causa menor, 5
Fili ingrata, tu desvío,
presumiera el llanto mío
poderle en parte vencer,
mas buscar firme mujer
es volver atrás un río. 10
Que con la Iglesia cumplieses,
Fili, ¿quién lo excusaría?,
que yo el alma te daría
por que allá me condujeses.
Mas que con otro absolvieses 15
lo que pecaste conmigo,
quedando aquel por amigo
y por enemigo yo,
¿quién no dirá que cumplió
-no tú- la Iglesia contigo? 20
Tenga, pues, celos divinos
mi amor, siendo tan humano,
que no suelen ser en vano
en él tales desatinos;
mas en tan ciegos caminos 25
¿cómo puedo hallar salida,
pues estás arrepentida
con tan rara penitencia,
que haces del acto potencia
quedando en él convertida? 30
De tu culpa y confesión
raro ha sido el privilegio,
pues haces un sacrilegio
para alcanzar un perdón.
Que es acto de religión 35
el que has hecho bien se ve,
pero no es acto de fe,
pues con ese nuevo insulto
o le profanas el culto
o haces que ignorado esté. 40

- el título aparece borrado casi por completo en el ejemplar Ma, y también en el ejemplar G.

Décimas amorosas. *Glosando esta redondilla, diciendo el amor, sin decirlo a una dama*

*Ardo y lloro sin sosiego,
ardiendo y llorando tanto,
que al fuego no apaga el llanto,
ni al llanto consume el fuego.*

A ser posible en amor 5
querer sin decir por qué,
bien se atreviera mi fe
a cautelar el dolor;
pero callar no es valor,
pues jamás ofende el ruego, 10
mas, si dais oído ciego
a mi enmudecido llanto,
¿cómo no he de callar cuánto
ardo y lloro sin sosiego?

No diré por quién mi llama 15
tanto incendio solemniza;
enjúguese en la ceniza
llanto que hasta el fuego inflama;
pero, si aún el humo os llama,
viendo que a arder le adelanto, 20
para que veáis mi llanto
aun en las mudas centellas,
¿cómo he de callar en ellas,
ardiendo y llorando tanto?

A decir que soy quien soy 25
tal estoy, que no me atrevo,
pues más atención os debo
cuanto más afecto os doy.
Indeterminable voy
a ver este ciego encanto, 30
pues, cuando más me adelanto
a decir el ardor mío,
hallo con mayor desvío
que al fuego no apaga el llanto.

¡Oh, si ya de la cadena 35
rompiera los eslabones
o doblara las prisiones
como se dobla la pena!
¡Oh, quién besara la arena
aunque se anegara luego! 40
Mas, ¡ay!, que es en vano el ruego

cuando es tan sordo el rigor,
que ni al incendio el dolor
ni al llanto consume el fuego.

- v. 16, el manuscrito lee «viendo que arder le adelanto», omitiendo la preposición «a»
- v. 17, el manuscrito lee «veas»
- v. 37, el manuscrito lee «... es vano el ruego», omitiendo la preposición «en», y rompiendo así la regularidad del octosílabo en la composición

Glosa.

*A tan continuo dolor
ya no hay, Clori, sufrimiento:
más y más es mi tormento,
más y más es tu rigor.*

Décimas amorosas contra lo que da a entender la redondilla

¿Quién, Clori ingrata, no ve
de los dos la ardua porfía:
tú por ser conmigo impía,
yo porque entiendas mi fe?
¿Qué esperanza no me dé
el continuado rigor? 5
Mas crédito es de mi amor,
pues cuanto es más el desvío
adelanto el amor mío
a tan continuo dolor. 10
Deja, pues, de presumir
que has de poder, inconstante,
retrocederme de amante,
cuando es mi premio el sufrir;
sólo me deja sentir 15
en tan extraño tormento
el prolijo pensamiento
de vencerme y no acabarme,
porque a presumir mudarme
ya no hay, Clori, sufrimiento. 20
Que el mar azote la playa
cuando ella queda se está,
con los golpes que le da
le acusa cuando se vaya;

si es mi tormento atalaya 25
 de mi propio sufrimiento,
 ¿cómo he de estar soñoliento
 a los golpes de mi llanto,
 si más crece mi amor cuanto
más y más es mi tormento? 30
 Si yo alcanzar presumiera
 de mi amor el alto empleo,
 allí acabara el trofeo
 donde también la carrera;
 mas es mi amor de manera 35
 que no hay término a mi amor;
 luego ¿premiarle es mejor?;
 luego ¿el tormento es villano?;
 luego ¿bien se ve que en vano
más y más es tu rigor? 40

Letrilla XI. *Consolando a un amigo en una pérdida grande*

Triste pastor del Genil,
 que de sus nevados copos
 los acentos te han llevado
 por los oídos los ojos,
 ¿qué escuchas en sus cristales? 5
 Su margen armonioso,
 ¿no ves cómo precipita
 mucho mar en cristal poco?
 ¿Quién te ha doblado las penas?
 Las duras prisiones sólo 10
 del ánimo humilde triunfan,
 jamás del valor heroico.
 El mismo riesgo que juzgas
 hace al Genil lastimoso,
 es su aumento, pues ya es mar 15
 el que antes humilde arroyo.
 Allí donde el mar le bebe,
 bebe él también muchos golfos
 y, si antes de humildes cañas,
 ya se corona de escollos. 20
 ¿Quién dirá que no es Genil
 todo el mar? ¡Mira cuán sordo
 dio el oído a la ruina,

pues le aumentó los elogios!

- v. 1: el manuscrito T lee «Triste *el* pastor del Genil», que no altera el cómputo silábico, pero afecta la estructura del vocativo.

Letrilla XII.

Anarda salió al ejido
de su aldegüela un día santo
y, haciéndose todos ojos,
en verla se deslumbraron;
que el sol saliese sin alba 5
pareció a todos milagro,
mas, aunque antes salió el sol,
por los dos la saludaron.
A recibirla van todos,
pero no festivos tanto, 10
que no se helase algún fuego
en la nieve de sus manos.
Bellísimas zagalejas
unas y otras sin cuidado,
las venus de las florestas, 15
las dianas de los campos,
pero así que llegó Anarda
tantas bellezas quedaron
sin color, porque su rostro
era de todas el blanco. 20
Viviente jardín de amor,
producía con su halago
al cielo lucientes flores,
si al valle floridos rayos;
y Anfriso, que la seguía 25
como su norte, embozado
entre sordas esperanzas
y no mudos desengaños:
“¡Oh, que te pierdes, Amor!”,
decía. “Dispara el arco 30
a ver si, como me hieres,
hieres pecho tan ingrato”.

* R. Jammes (1956:468) señala que la composición se asemeja a un romance que apareció en la edición de 1641 de *Primavera y Flor de Romances* (edición digital accesible aquí: <http://purl.pt/>)

20843, y edición moderna en Castalia, 1954, con estudio de J. F. Montesinos), que comienza así: «A festejar un disanto / salió tan hermosa Anarda, / que fue causa a mil desvelos / y envidia de las zagalas...».

- v. 14: el manuscrito T lee «y unas y otras».

- v. 28: el manuscrito T lee «*muchos* desengaños».

Letrilla XIII.

Una tarde de san Pedro
riñó Teresa con Bras,
más y más fue necio el uno,
necio el otro más y más.

Quiso para todo el año
tenderla el triste zagal

y, par Dios, que la acertaba
si fuera en la de san Juan;

cerrada la hizo Teresa,
y tanto que no podrá,
aunque dé treguas al gusto,
dejar de romper la paz.

De tan bella retirada
admirado Amor está,
que no hay, Bras, amor ni celos
donde Teresa no hay.

Juraron ambos no verse,
porque tan ciegos están,
que no ven que si se viesen
han de volverse a mirar;

mas el amante, que al verla
con gusto y disgusto igual,
ve que, si se va, la pierde,
y también si no se va,

entre quedar y partirse
quiso partir y quedar
con la pesadumbre y ella,
y así comenzó a cantar:

“Dulce zagaleja
de las llamas tibias,
yela como ardes
o arde como enfrías”.

- v. 3: el manuscrito lee «y más y más...», haciendo el verso hipermétrico.
- v. 4: el lector de B corrige el género del adjetivo y pronombre y queda el verso «necia la otra [...]».

Letrilla XIV.

Malcontenta de su Anfriso
 Lucinda salió una tarde
 a competir con el sol
 y hacer de los dos donaire.

Muchas zagalas la siguen 5
 y también muchos zagaes,
 aquellos por lo que piensan
 y aquestas por lo que saben.

Era el cuidado de todos
 y de todas el ultraje, 10
 trayéndolos a dos manos
 en continuos pasacalles.

Si no eran sus ojos soles
 porque aunque abrasan no arden,
 a cualquiera luz pudieran 15
 deslumbrar sin apagarse.

Llegó a mirarse en Genil,
 y Genil llegó a mirarse
 también en ella, y corridos
 se miraron a dos haces. 20

Y Anfriso que la seguía
 reparando en los cristales
 que en la imagen de Lucinda
 parecían despeñarse,
 “Deja, dulce ingrata”, 25
 dice, “esas ondas,
 baste ya que mis ansias
 te admiren roca”.

- v. 2: el manuscrito T lee «Lucinda, *de su Anfriso*», que es una errata por copia del final del verso anterior.
- v. 4: el impreso lee «y a hacer de los dos donaire», pero el manuscrito T omite la preposición; ésta no es necesaria porque se menciona en el verso anteriores y va implícita en la segunda parte de la frase, unida por la conjunción copulativa «y».

A una dama tímida. Amoroso

Si, como es cierto mi amor,
vuestro rigor fuera incierto,
diera fin, oh dulce Anarda,
al repetido afán de mi tormento,
que amar sin ser amado 5
(y si esto no, a lo menos
sin ser correspondido)
es grabar en un mármor mi deseo,
en duro mármor donde 10
mis dolorosos ecos
tarde o mal se repiten
a vuestro oído sin mirarse ajenos.
Mirad menos esquiva
los males que alimento 15
en el pecho doliente,
y podrá ser que enternecáis el pecho;
de mí me olvido apenas
cuando de vos me acuerdo,
que el deseo no duerme 20
en el lecho en que amor está despierto.
La memoria impaciente
de los desvíos vuestros,
oh, cuán prolija, oh, cuánto
os sigue allí veloz con paso lento.
Si engaño mis pesares 25
concediéndome al sueño
por ver si duerme al ocio
la costumbre continua de mi afecto,
entre ilusiones tristes
suena en mi oído un eco 30
tan vecino de la alma
cuanto distante del doliente cuerpo;
un eco repetido
con tan cruel silencio,
que a sus desmayos mudos 35
despierto vivo para estar más muerto,
un eco desatado
de un ¡ay! tan macilento,
que en palideces tristes
deja embozado el doloroso lecho. 40
Si amante reconozco

desde la más alta cumbre	10
que ve el sol así que nace,	
<i>que me place;</i>	
mas que mi cautividad	
le sirva de libertad	
y de abrirle la mollera,	15
<i>guarda fuera.</i>	
Que se ponga a la ventana	
dando a entender muy lozana	
que nadie la satisface,	
<i>que me place;</i>	20
mas que sea en su balcón	
cual tablilla de mesón	
que da posada a cualquiera,	
<i>guarda fuera.</i>	
Que a sus amigas visite	25
y que yo lo facilite,	
aunque algo nos embarace,	
<i>que me place;</i>	
pero que trate con una	
que en los cuernos de la luna	30
mueve de Venus la esfera,	
<i>guarda fuera.</i>	
Que a la comedia algún día	
vaya con licencia mía	
aunque allí su papel hace,	35
<i>que me place;</i>	
mas que, equívoca de faldas,	
haga a dos visos espaldas,	
cual si yo no la entendiera,	
<i>guarda fuera.</i>	40
Que ya, del amor cansada,	
como a vida sepultada	
diga <i>resquiescant in pace,</i>	
<i>que me place;</i>	45
mas que me tenga por muerto	
cuando a otro le hace cierto,	
y, luego, que yo la quiera,	
<i>guarda fuera.</i>	
Que tenga confesor viejo	
adonde, como en espejo,	50
enmiende los yerros que hace,	
<i>que me place;</i>	

pero que le tenga mozo
para que con este embozo
me sirva a mí de contera, 55
guarda fuera.

Que la ferie su marido
los dulces, joya y vestido
con que nuestras bodas trace,
que me place; 60
mas que por mudar de porte
con un figurón de corte
entapice la pollera,
guarda fuera.

* R. Jammes (1956:468-69) señala que en estas estrofas se retoma el tema de una letrilla anónima publicada en el *Romancero general* (nº 1152), que empieza así: «Que de una bella casada / mi alma esté aprisionada, / y entre sus redes me enlace, *que me place*».

- v. 43: el manuscrito T lee «digan».

Sátira III. *Más mal hay en la Aldegüela / que se suena*

De aquellas de mayo a enero
doncellas de opilación,
que, por añadirse un don,
por hierro toman acero,
solicite lisonjero 5
ruiseñor la verde rama,
que aquella voz más inflama
el nido que le asegura,
conque el hacerle la cura
es doblarle la cadena. 10

Más mal hay en la Aldegüela, &c.

A dos sirve la casada
de opiniones tan iguales,
que en los bienes y en los males
para entrambos es doblada; 15
doblan siempre la parada,
haciendo ella presa y pinta
tan equívoca y distinta,
que un arcaduz toledano
absuelve con una mano 20
y con otra le condena.

Más mal hay en la Aldegüela, &c.

De la viüda presumo
cuanto más tibia se vende
que, porque el alma se enciende, 25
el cuerpo se viste de humo,
y su llanto a lo más sumo,
aunque sea un grande río,
viene a ser el sudor frío
de aquel fuego natural, 30
que al fin es cera el panal
aunque robe la colmena.

Más mal hay en la Aldegüela, &c.

La soltera que de todos
se finge muy enfadada 35
y sale luego enlodada
las manos hasta los codos
presume por varios modos
tener el mejor estado,
conque el viudo y casado, 40
el religioso y galán,
si no le piden, le dan,
según la culpa la pena.

Más mal hay en la Aldegüela, &c.

La monja, rana entre redes, 45
que ni es pece ni animal,
quiere en Cuaresma el Carnal
dando por esas paredes;
no sabe Amor lo que puedes
quiere darnos por disculpa, 50
y sin agravar la culpa
siempre se condena más,
porque nunca vuelve atrás
ni adelante va su pena.

Más mal hay en la Aldegüela, &c. 55

* vv. 12-18, exponen un léxico relacionado con la «dobladilla», un juego antiguo de naipes que consistía en ir doblando la parada: «doblada» (v. 15) es definido como «el que tiene una cosa en el corazón y otra en la lengua» (Covarrubias), y *Autoridades* apunta que «vale también fingido, disimulado, y que oculta en el silencio la doblez que esconde en el corazón»; «doblar la parada» (v. 16) es término de los que juegan dados (Covarrubias) y se usa cuando se apuesta el doble de lo que ya se había apostado (*Autoridades*). Étienvre (1990:13-31) apunta que la metáfora naipesca puede servir para expresar la desconfianza o el desengaño en el amor, pero

también para hacer una sátira del amor a través de ese mismo lenguaje; aquí se usan los naipes como forma de poner en evidencia las faltas de la casada.

* vv. 19-20, «un arcaduz toledano» es una referencia al artificio mecánico que ideó Juanelo Turriano que funcionaba a modo de noria para subir agua del Tajo a la ciudad de Toledo. Además, la construcción de los vv. 19-20 son un claro eco de los vv. 245-246 de las *Soledades*: «Otra con ella montaraz zagala / juntaba el cristal líquido al humano / por el arcaduz bello de una mano / que al uno menosprecia, al otro iguala.» R. Jammes señala en la nota de su edición (1994:248) que «arcaduz» debe entenderse en el sentido de «cangilón», «porque la mano de esta serrana, en su ir y venir entre el agua y su cara, imita el movimiento de una noria»; este sentido y este referente tiene la escritura de Trillo a la hora de presentar la ambivalencia de las actuaciones de «la casada».

* vv. 36-37, acusativo griego: «enlodada» concuerda con el sujeto, «la soltera», pero se refiere a «las manos hasta los codos»; su uso es característico del estilo de las *Soledades*.

* R. Jammes (1956:469) señala que el mismo estribillo se encuentra tanto en un romance de la *Primavera y Flor de Romances* (1621), como en una letrilla de Jacinto Alonso de Maluenda en *Tropezón de la risa* (c. 1650, edición moderna de sus obras por E. Julia Martínez, CSIC, 1951).

- en el título y en el estribillo de la estrofa primera, el manuscrito T lee «en la Aldegüela» y luego cambia en el resto de estribillos al artículo «el»; sin embargo, mantengo la lectura con el artículo femenino, que hace así el verso octosílabo y encaja con el resto de la composición. El impreso opta siempre por el artículo masculino.

- v. 27: el manuscrito lee «y su amante».

Sátira IV.

Ya en el mundo no hay verdad,
y así, ¿quién mete a mi musa
en lo que a todos excusa
la ciega necesidad?
Faltó la dorada edad 5
volviéndose el oro en hierro,
todo el pan es pan de perro
que está ladrando a la luna,
y quien piensa que Fortuna
no rueda más que una bola, 10
mamóla.

Hácese el rico avariento
que fue cebolla y es ave,
fue ligero, mas ya es grave,
es caballo y fue jumento; 15
mas si no valiera un cuento,
como su vida, su hacienda,

hay quien diga que la rienda
fuera una sogá de esparto
y que el purpúreo lagarto
no se pegara con cola. 20

Mamóla.

Está el otro prebendado
en el coro que es mancilla,
porque le mata la silla 25
más que a su rucio rodado,
y quiere ser venerado
sin ver que el manteo y capa
en él parece gualdrapa;
y, si a la espalda se mira, 30
verá que a ser falda aspira
la que pudiera ser cola.

Mamóla.

La doncella, cual culebra,
ya que el pellejo no muda 35
entre dos piedras de ayuda,
como cántaro se quiebra,
y el otro, que la celebra
muy tierno con su hermosura,
no ve que pierde la hechura 40
siempre que haya de romper
la duda de no entender
que él no es solo, ni ella sola.

Mamóla.

La soltera que en remojo 45
tiene el parecer de niña,
siendo un ave de rapiña
con más puntas que un abrojo,
haciendo a todos mal de ojo
con dos higas los saluda 50
y a cualquiera que estornuda
le responde con un sí,
al que amaneció alhelí
anocheciendo amapola.

Mamóla. 55

Cifra en galas el valor
el otro soldado, y es
que da plumas a los pies
como los pies al temor;
arde en sus venas Amor 60

con presunciones de Marte,
bravo a la guerra se parte
mas, en llegando a la guerra,
sin ver el mar toma tierra
asombrado a cualquier ola. 65

Mamóla.

¿A quién no asombra el devoto
que vive y bebe penado,
pudiendo arrojarse a nado
y hartarse como un piloto? 70

Finezas en saco roto
echa asido a un duro banco
por comer bizcocho blanco
con tal vida de galera,
que jamás alza bandera 75
cuando el amor la enarbola.

Mamóla.

No menos me admira el modo
con que tiran nuevos gajes
ya en los palacios los pajes, 80
a la parte entrando en todo;
dan a sus amos de codo
y a sus amas de rodilla;

el amo el caballo ensilla,
la yegua corre el lacayo, 85
conque debajo de un sayo
ya es manípulo, ya estola.

Mamóla.

* vv. 49-51, una «higa» es un colgante de color negro, hecho de azabache o ámbar, con la forma de un puño cerrado, que se les colgaba a los niños para evitar la maldición del mal de ojo; además, la higa es una «manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el medio» (Covarrubias). Trillo está jugando con ambos usos de la palabra para indicar el desprecio que muestra la soltera que es descrita en la estrofa.

* v. 65, «asombrado» con el sentido de «asustado» (*Autoridades* lo define como «atemorizar, espantar»).

Sátira V.

Como jüez de pelota
he venido a juzgar faltas,
que unas se pasan por altas,

y otras por de humilde nota;
seré jüez de la rota 5
pues todo va tan rompido,
mas, ¿quién me ha de dar oído
juzgando de ajenas vidas?
Concertadme esas medidas.
Que al otro le den en dote 10
un hábito colorado
por la sangre que han quitado
a quien ya los llevó a trote;
y que el tal no se alborote
con hábito por costumbre, 15
y que antes con él alumbre
donde tiene las heridas,
concertadme esas medidas.
Danle a uno saya con ropa
y a otro con jubón de azotes, 20
a aquel le tiran los botes
y a éste le encienden la estopa;
que en la miel cayó la sopa
piensa el otro gran letrado,
pero yo sé que, embargado, 25
está con mejor derecho
el volumen de su lecho
según leyes de partidas.
Concertadme esas medidas.
Estáse el otro doctor, 30
sabio mucho en orinales,
con dos aforismos reales
tomando el pulso al amor;
es él quien siente el dolor,
y Menga quien lo padece, 35
y, al paso que el dolor crece,
crecen idas y venidas.
Concertadme esas medidas.
Exagera su nobleza
el otro ricazo terco, 40
y no quiere comer puerco
por más guardar su limpieza,
y luego tiene pereza
tal, que siempre está esperando
sin saber el cómo o cuándo 45
sean sus dudas redimidas.

Concertadme esas medidas.

Culpa el valiente a su espada
en una y otra pendencia,
siendo él quien hizo la ausencia 50
y su espada la quedada;
luego del arnés tranzada
la cabeza hasta los pies,
se va con su doña Inés
a curarse las heridas. 55

Concertadme esas medidas.

La otra miel virgen, que está
de agujones aún más llena
que pudiera una colmena
que acíbar por gustos da, 60
con su re, mi, fa, sol, fa,
mil teclas toca amorosa;
conque está muy melindrosa
haciendo casta a escondidas.

Concertadme esas medidas. 65

Forzoso es que a su mujer
vea el marido postizo
el vestido que no hizo
y que otro mandó hacer;
querernos dar a entender 70
que es traza y no liviandad
díganlo en la vecindad
las entradas y salidas.

Concertadme esas medidas.

La otra loca, que de andrajos 75
es eterno muladar
y, si tiene, es al quitar
con mil reveses y tajos,
después de andar en trabajos
mil tierras a largo trote, 80
si le ruega un marquesote
hace de las engreídas.

Concertadme esas medidas.

* v. 5, «de la rota» se refiere a un tribunal de la corte romana, compuesto por doce miembros (llamados auditores), «en el cual se deciden, en grado de apelación, las causas de todo el orbe católico» (*Autoridades*). Trillo lo usa aquí justo en el sentido opuesto, no como un tribunal que impone orden, sino como un tribunal desprovisto de uso en un mundo roto («rompido», v. 6).

* R. Jammes (1956:469-471) señala que esta sátira es imitación de una letrilla de Quevedo (Musa V de su *Parnaso español*, número 642 de la edición de Blecua, 1995:138-140, vol. II) que empieza: «Sin ser juez de la pelota, / juzgar las faltas me agrada, / no pudiendo haber preñada / que tenga más, si se nota.»

- v. 1: el lector de B corrige «juez», según marcaban las erratas.
- v. 6: el lector de B lee «descosido» en lugar de «tan rompido».
- v. 60: el impreso lee «y acíbar».

Sátira VI.

Ahora que estoy a solas
templar quiero mis pesares,
pues que ya todos mis bienes
me los ha llevado el aire;
engañaré mis desdichas
con algunas novedades,
cantando vidas ajenas,
que todo lo nuevo aplace.

5

Enfadará al casado
su mujer, aunque sea un ángel,
porque es fruta de tal data
que se ha de comer con hambre,
y, camaleón de esquinas,
andaré papando el aire
por una lechuga enjerta,
que todo lo nuevo aplace.

10

15

Tendrá la casada hermosa
un marido con mil sales:
galán, discreto y sufrido,
y famoso para padre;
y por variar el gusto
absolverá con un fraile
lo que con un paje peca,
que todo lo nuevo aplace.

20

Andará el galán soltero
con mil ninfas de portante
de aquestas que a toda costa
corren leguas a millares,
y querrá que la duquesa
le solfee un pasacalles
por que le toque las teclas,

25

30

que todo lo nuevo aplace.

La reverenda viuda
tendrá su quitapesares
ya en reverendas capillas, 35

ya en bonetes colegiales,
y querrá que el escudero
de la mano la levante
después de caer con todos,
que todo lo nuevo aplace. 40

Tendrá el señor racionero
la hija de Peribáñez,
hermosa, rica y guardada
más que una pera en tabaque,
y, por comer de otro plato, 45

a su ama Dominga Sánchez
le apretara las agujas,
que todo lo nuevo aplace.

Dama tendrá de respeto
el adonis estudiante, 50
siendo el sexto su derecho,
su instituta y decretales
y, por glosar otro texto
de las leyes cornubiales,
hará su blanco una negra, 55
que todo lo nuevo aplace.

Cubriase la otra dama
delante el rey como grande
con treinta mil excelencias
y otras tantas majestades, 60
y porque vido al soldado
roto por trecientas partes
le querrá echar un remiendo,
que todo lo nuevo aplace.

Estará la otra beata 65
con un gusto como un padre,
rodeada de cien hijas
que todas la llaman madre,
y porque el otro mozuelo
le dio un pellizco en la calle 70
le da la mano hasta el codo,
que todo lo nuevo aplace.

La otra remilgada monja,
después de haber hecho a un fraile

llevar diez años o doce a cuestras los atabales, se va con don Belianis, porque le dijo una tarde que era el sol de la mañana, <i>que todo lo nuevo aplace.</i>	75 80
La otra música tendrá cien marqueses en la calle por oírle alguna letra de aquestas que entran con sangre, y estaráse con un negro que la toca y que la tañe haciendo dos mil gorgeos, <i>que todo lo nuevo aplace.</i>	85 90
La doncella recogida con mil melindres y ayes por que el aire no la toque cuando más la toca el aire despreciará por marido al que la sirve galante y querrá al que no conoce, <i>que todo lo nuevo aplace.</i>	95 100
La otra loca presumida crespa y dura más que un áspid, desvanecida de manos por las que dio a sus amantes, de puro trillada ya quiere que a su puerta ladre el perro de su vecino, <i>que todo lo nuevo aplace.</i>	105 110
Mas, ¿adónde vamos, musa, queréis que acaso nos rasque algún marqués la mollera muy presumido de grave? Volvámonos a las veras, dejemos los disparates para equívocos poetas, <i>que todo lo nuevo aplace.</i>	110

* La sátira remite al romance de Góngora «Ahora que estoy despacio» (¿1588?) y presenta con él importantes puntos de conexión, de los cuales destaco dos que funcionan en la primera estrofa como una declaración de intenciones: en primer lugar, «templar» (v. 2) se usa en el sentido de afinar un instrumento (por ejemplo, la bandurria que mencionaba Góngora); en segundo lugar, se

cantan «vidas ajenas», es decir, se pone de manifiesto la desrealización del objeto poético («que se diga y no se sienta» cantaba Góngora en una letrilla de 1583).

* v. 13, «camaleón de esquinas» es una metáfora derivada de la analogía camaleón / amante, pero que se aleja del discurso de transformación positiva del amante en su relación amorosa para caracterizar a un amante no sólo inestable e inconstante en sus juicios, sino también astuto; retomando la creencia popular de que el camaleón vive del aire («papando el aire», v. 14), éste va, a través de su adulación, buscando formas de conformarse (L. Schwartz, 1990:657-672).

* vv. 51-54, «el sexto» se refiere al sexto mandamiento: «No cometerás actos impuros». Las referencias a «instituta» (derecho civil) y «decretales» (decisiones pontificias) son materias que los estudiantes de derecho tenían que cursar, y con las «leyes cornubiales» (v. 54) está citando las «leyes connubiales», que son aquellas relacionadas con el matrimonio, aunque aquí más bien con la falta de consenso (*Autoridades*).

* v. 68, «madre» es una referencia a la Celestina.

* vv. 105-112, *figura correctionis* que recuerda a la estrategia de Garcilaso en la Elegía II a Boscán: «Mas ¿dónde me llevó la pluma mía, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía?» (vv. 22-24).

* R. Jammes (1956:471-472) apunta que esta sátira es imitación de una letrilla del *Romancero general* (nº 877) que empieza así: «Quiero dejar de llora, / si me dejan mis pesares, / y no quiero daros pena / si me dan lugar verdades»; además, señala que el inicio es adaptación del romance de Góngora «Ahora que estoy de espacio» (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/073/>), y que la letrilla de Góngora «A toda ley, madre mía» (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/096/>) también imita en parte la letrilla del *Romancero general* que sirve de modelo a Trillo.

- el lector de B, al terminar el poema, añade: «Dios perdone a D. Luis de Góngora».

A un poeta que censuró al autor y a otros muchos en una carta. Satírico

Musa arrebol o melapia
de las huertas de Guadix,
que te andas de cara en cara
cantando a lo colorín;

musa paniaguada tanto
del grande monsieur Pasquin,
que apuntas en castellano
y tiras en francesí;

musa que por esos trigos
has echado como si
fuera el panarra alcacer
y su prima celemín;

Melpómene de esos riscos,
berroqueño caniquí,

de esos cerros desatado 15
en mazorcas de maíz,
ya tu hilaza has descubierto:
no amanezcas alhelí,
si has de morir amapola,
en gualda vuelto el carmín. 20
Musa Siringa, que a Pan
tanto has dado en perseguir,
que ya le apaleas caña
meandro haciendo el Genil,
tú que toda esta ciudad 25
presumiste perejil
para salsa de los huesos
que haces roer y reír;
tú que en una oscura cueva
te alumbras con un candil 30
de tan poco garabato
que aún no tiene en qué se asir,
cueva de Plutón adonde
siempre es noche, donde herir
pudieron jamás los filos 35
del luciente paladín,
cueva donde eternamente
vuela un ruidoso gruñir,
desatado de mil voces
mal distintas entre sí; 40
murciélago del Parnaso
que entre telarañas mil
andas limpiando rincones
de poetas de alpechín,
tú que de hojas de morales 45
te alimentas, como si
fueras gusano de seda
que sube para morir,
y babeando los versos
no adviertes que tu escribir, 50
puesto que llegue a ser seda,
ha de ser un mazo al fin.
Musa, guarismo que siempre
quieres restar y partir
lo que hacen todos contigo, 55
¿qué has pretendido de mí?
Si de tus versos quebrados

me quieres restituir
 lo que has hurtado a los míos
 tantas veces infeliz 60
 arrójalos en la calle,
 que tu restar y partir
 sin principio y fin es nada
 como tu principio y fin.
 Si es mi caballo un Pegaso 65
 y en el que andas un rocín,
 ¿para qué quieres coturno?
 Calza un rústico botín.
 Escribe a lo paniaguado,
 y tendrán que construir 70
 las hojas de tus morales
 armenio, griego y latín,
 que árboles son de la hoja
 los morales, y decir
 sabrán más bien que una oliva 75
 tus conceptos de raíz.
 Deja oráculos vulgares,
 mira que no estás un tris
 de parecer diccionario
 de la turba palanquín; 80
 todas sus ciencias son pan,
 ser tu paniego es salir
 de entre tanta gente honrada
 a ser su doctor sutil.
 No te metas en costumbres, 85
 que no es Atenas Guadix,
 ni son de Catón tus letras,
 aunque cartones sí;
 canta al son de tu bandurria
 las armas de un matachín, 90
 mientras yo el héroe decanto
 que sólo es digno de mí.
 Si tocas al arma siempre
 con una caja de anís
 brindando al ocio las trompas 95
 con la trompa de París,
 ¿quién te mete en el gobierno,
 si a manera de mastín
 ni dejas comer las coles
 ni las guardas para ti? 100

Que haya buena o mala harina,
 háyala, que no has de heñir
 en trescientos mil cedazos
 el salvado que hay en ti.

Quieres jugar a las damas 105
 y, cual peón de albañil,
 coges la calle de enmedio
 tratando sólo de huir;
 déjalas en el tablero,
 no las toques, o advertir 110
 que te soplarán alguna
 que monte por un cahíz.

Hablar de las religiones
 y más de Juan, mal arfil;
 asido para tus cosas, 115
 quizá pararás allí;
 calla, pues, el pico y mira,
 que pareces chamariz,
 mucho ruido y poca pluma,
 y que hay liria en mi jardín. 120

¿Dónde perderás las plumas
 y confesarás al fin
 que tú eres el proto-no
 y yo soy el proto-sí?

Allá en tus pizarras toscas, 125
 donde en lugar de ámbar gris
 es cada puerro un pebete
 y un ámbar el toronjil,
 puedes buscar buenos humos,
 porque los del Zacatín 130
 no son para guantes de hoja,
 mas para guantadas sí.

* vv. 29-40, la descripción de esta «cueva» tiene ecos de las estrofas V y VI de la *Fabúla de Polifemo y Galatea* de Góngora, sobre todo en lo que se refiere a la recreación de un paisaje oscuro y tétrico que inauguraría el poeta cordobés y cuya oscuridad es aquí presentada no sólo en el plano literal, sino vinculada a las escasas capacidades intelectuales del sujeto al que se dirige el poema; por eso es una «cueva de Plutón» (v. 33, un infierno), donde sólo vuelan murciélagos.

* vv. 77-84, imágenes de la erudición superficial y ostentosa por asimilación a títulos de calepinos («diccionario», v. 79) o polianteads («oráculos», v. 77); además, «palanquín» (v. 80) designa al «ganapán que lleva cargas de una parte a otra», esto es, una turba meramente portadora.

* v. 84, «doctor sutil» es el sobrenombre de John Duns Scotus (1266-1308), un teólogo escolástico escocés, perteneciente a la orden franciscana y profesor en las universidades de Oxford y París. Se le conocía de esa manera por la sutileza que empleaba en sus análisis. La referencia en estos versos está cargada de ironía.

* v. 94, «caja», en la milicia es tambor grande (Terreras, NTLLE); en el contexto, sirve de contraste el que la caja, como instrumento musical, sea «de anís», jugando con el doble sema de algo pequeño y relacionado con el alcohol.

* vv. 98-100, referencia al conocido refrán, que además había dado título a la conocida obra de teatro homónima de Lope de Vega: «El perro del hortelano, ni come las berzas ni las deja comer»; Correas (1967:108) recoge otras versiones, con variante en las manzanas en lugar de berzas, o con finales como «...ni quiere las manzanas para sí ni para su amo», «...ni hambriento ni harto, no deja de ladrar», «...ni come berzas, ni las deja comer al extraño», «...ni come las berzas, ni quiere que otro coma de ellas». *Autoridades* puntualiza en su definición, añadiendo que es refrán que «reprende al que ni se aprovecha de las cosas, ni deja que los otros se aprovechen de ellas».

* v. 113, «las religiones» se refiere a las órdenes religiosas.

* v. 120, «liria» (*Autoridades* remite a la búsqueda por «liga») es el nombre de la plata de la que se saca «cierta materia viscosa y pegajosa» cuando es puesta al fuego y sirve para cazar pájaros «untando con ella unas varillas». Tiene sentido junto con el uso de «chamariz» (v. 118), que es un pájaro «que canta con suma velocidad, por cuya razón su canto no es el más suave y agradable» (voz usada en Andalucía, según señala *Autoridades*).

* v. 130, Zacatín a día de hoy en el nombre de una calle comercial de Granada, perpendicular a la Gran Vía; el nombre es una palabra de origen árabe que se usa para referirse a la parte de la ciudad donde se vende ropa (*Autoridades*). El término ya había sido usado por Góngora en el romance de 1611 «Cloris, el más bello grano», que también contiene referencias a Granada y alrededores (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/249/>).

- Esta composición no se incluye en el manuscrito T, ha sido omitida; además, en el ejemplar G, el título del poema está tachado, algunos versos plantean nuevas lecturas y, lo que es más representativo, el texto aparece también tachado parcialmente.

- vv. 39-40: el impreso G tacha esas lecturas y propone otra: «de unos conceptos que asoman / y no aciertan a salir».

- v. 41: los impresos leen «murciegalo», he corregido la errata.

- v. 51: el impreso G vuelve a tachar este verso y lee: «aunque al principio es de seda».

- v. 132: aparece tachado también, pero la reescritura repite el verso original.

Décimas. *A una dama que dio un ramo de flores a un galán por favor*

Estas, divina Marcela,
flores que dio vuestra mano,
puesto que parezca en vano,
no en vano el amor recela;

que áspid allí se cautela 5
 no es dudable, pues, si Amor
 dio estas flores por favor,
 como el favor se fue en flores,
 hizo las sombras mayores
 cuanto más fue el esplendor. 10

Diréis que en ellas dormido
 y aun sordo el áspid está,
 pues de vuestras manos ya
 llega a las mías rendido;
 que así estoy favorecido, 15
 ¿cómo lo puedo negar?
 Mas dejadme consultar
 las flores con mi veneno,
 y hallaréis que hacerle bueno
 es pedir quietud al mar. 20

Y, aunque en ellas y en él veo
 mi argumento respondido,
 pues en vos han florecido
 y en él se logra un trofeo,
 ¿cómo enmudeció el deseo, 25
 y todo en flores se fue?
 Mal vuestro favor se ve,
 pues a lo más vuestras flores
 sólo alumbran mis ardores
 por que Amor ciego no esté. 30

Mas, si, ciego, adonde tira
 tanto acierta, ¿qué será
 ahora que no lo está,
 pues por vuestros ojos mira?
 Que a mayor trofeo aspira 35
 no vanamente presumo,
 pues pudiera, a lo más sumo,
 estar con vos satisfecho
 sin arder llama en mi pecho
 que alumbrase aun con el humo. 40

Las flores, pues, de algún fruto
 sean hoy a mis querellas,
 o, si no, vueltas centellas
 vean ya mi llanto enjuto;
 si el lagrimoso tributo 45
 de la alba en ellas vertido
 queda en néctar convertido

a la abeja susurrante,
¿por qué el llanto de un amante
será menos presumido? 50

* vv. 30-35, imagen de un Cupido que ya no está ciego. E. Panofsky (1967:95-128, figura 106) se refiere a un pequeño Cupido que está quitándose la banda de los ojos con su propia mano, saliéndose de la ceguera, y transformándose en una personificación del amor que es capaz de ver; además, esta imagen recupera la doctrina platónica, según la cual el amor entra por los ojos. De esta manera, el sujeto lírico se expone a que su amada *vea* a otros y, por tanto, lo abandone.

- v. 45: el lector de B subraya «lacrimoso».

Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro. Heroico

Si alguna vez, Euterpe,
mereció ser oída
mi atención dedicada
al dulce acento de tu heroica lira,
ahora que entre sombras 5
de verdades fingidas
vacilando mi pluma
ni vuela, ni desmaya, ni se anima,
concédete a mi ruego,
oye mi voz propicia, 10
pulsas del marfil corvo
la cuerda antes rozada que rompida.
Cantaré de la noche
las sombras confundidas 15
en pálidos horrores,
silencio triste, lúgubre armonía;
cantaré de mi pecho
también las sombras frías
del ardor desatadas
que tanto alumbra la memoria mía. 20
Ya entre la azul espuma
caído el blanco día,
la púrpura luciente
daba a las ciegas ondas mal dormida;
ya los húmedos rayos, 25
castamente lasciva,
Tetis bañaba en perlas
de múrice avariento recogidas;

ya en las ondas los rayos,
y ellas en ellos, iban 30
de abrasadas espumas
en las alas volando fugitivas.
Allí las ondas arden,
aquí los rayos vibran,
en vez de ardientes luces, 35
las sombras desatadas de sí mismas.
Tan otro el oceano
era en ardiente pira,
que no mar, sino incendio
envuelto en cristal mudo parecía; 40
así en la undosa llama
las ondas sumergidas
tal vez desmienten rayos
y tal nevado incendio se acreditan,
nevado incendio adonde 45
aun mal se determina
si las ondas se apagan
o si es ceniza el sol donde se abrigan.
Ya el antípoda adusto
por las sombras caídas 50
desde los altos polos,
águila al sol, los rayos examina;
y ya el vociferante
dichoso patricida,
pues de tantas estrellas 55
es norte el ciego impulso de su ira,
aceleraba el paso
a quien obedecía
de Arturo hasta Calisto
cuanta luz de la sombra es más vecina. 60
De las húmedas llamas
tantos humos respira
la tierra que ya vuela
en sombras desatada de sí misma;
y del Averno oscuro 65
la corriente enemiga
al siempre negro Amfanto
las siempre duras sombras conducía,
de quien oscura Fénix
la noche renacía 70
batiendo negras plumas,

calmando el viento y apagando el día.
 El ruidoso silencio
 solamente se oía
 del taciturno paso 75
 con que el mar se explayaba en las marinas,
 treguas jurando a cuanta
 por la sagrada orilla
 deidad condensa perlas,
 desata aromas y corales liba. 80
 No en la profunda selva
 de la robusta encina
 el silencio interrompen
 las ramas de los vientos sacudidas,
 ni el dulce nido acusa 85
 recelosa avecilla,
 bien que con sordas quejas
 con más voces le escucha que le mira.
 Solamente se oyen
 de sordas fuentecillas 90
 deslizadas corrientes
 no sin temor por entre blancas guijas,
 a quien responde apenas
 concavidad vecina
 bruta deidad la habite, 95
 guarda del bosque o bien sagrada ninfa.
 Si bien tal vez Neptuno
 tanto silencio implica,
 pendiendo de las rocas
 el rumor de las ondas repetidas, 100
 de las ondas lucientes
 que a la tiniebla impía
 ceniza encender quiere
 la arena antes enjuta que bebida;
 no así violencia entonces, 105
 de nube mal rompida
 el aire dividiendo,
 taladra la montaña más altiva,
 como deciende la agua
 de su peso impelida, 110
 mariposa abrasada
 en las estrellas que apagar quería,
 pende así a los escollos
 y, en ellos sostenida,

a lento paso bebe 115
los rayos de las luces cristalinas.
Mas luego, envuelta en sombras,
se advierte conducida
entre el mudo silencio
de las que ya la noche aves seguía; 120
apenas salió, cuando
de todas fue asistida
entre gemidos mudos,
sordos acentos, pálida alegría;
con funesto semblante 125
de uno en otro subía
levantado horizonte,
de estrellas ni desnuda ni vestida,
mal lunado el coturno,
hipócrita la vista, 130
y la intonsa madeja
en negra anfisbena recogida.
De flores coronada,
aprisionando enigmas,
ya se desmiente Ceres, 135
ya Cintia, ya Diana y Proserpina;
con leve movimiento
celajes esparcía,
que de las negras alas
el soñoliento peso multiplican, 140
el peso leve en cuanto
consiente ansias dormidas
al breve espacio en que arden
ociosas las centellas de la vida.
Ya del sistro dorado 145
la funesta armonía
melancólicas luces
vocea en sombras muchas ya encendidas;
unas que el viento errando
en breve espacio giran 150
su muerte, antes pavesas
que al aire exhalaciones esparcidas;
otras que, al ser humano
adversas siempre y fijas,
si afectos no violentan, 155
con violencia suave los inclinan.
Aquella siempre ingrata

que, ardiendo en llamas tibias
 del Orión armado,
 las frías venas arde en sangre fría; 160
 aquella luego, adonde
 benévola y propicia
 la Fortuna se aduerme,
 de luz copiosa, clara, pura y limpia;
 y aquella al siempre armado 165
 fiero trace, encendida,
 que antorcha de su acero
 le alumbra o le señala las heridas;
 y tú del quinto cielo
 estrella no, enemiga, 170
 que entre sangrientos humos
 sangre y furor aun con el humo indicas;
 y aquella macilenta,
 cobarde y saturnina,
 que entre desvíos yace 175
 melancólica siempre y pensativa.
 Con otras muchas antes
 de aquella conducidas,
 que al día naufragante
 norte es luciente en los opuestos climas; 180
 con ellas, pues, la noche
 luciente se encamina
 hasta donde Morfeo
 caliginoso lecho le ofrecía.
 Negra inculta pizarra, 185
 cuyo hueco respira
 un denso humo y grave,
 pesado y perezoso aun a la vista,
 tan cóncava y profunda,
 que la laguna Estigia 190
 sin duda en ella nace
 y nunca de algún hombre conocida;
 de beleño cubierta,
 de sombras siempre amiga,
 y de un silencio sordo 195
 sordamente al oído repetida,
 donde un rumor ingrato
 que no se determina
 de la humedad que, tarda
 y muda, en breve arroyo se destila, 200

se escucha perezoso
 y tan lejos, que olvida
 él mismo su memoria,
 dejando un son de infiel melancolía,
 de gemidoras aves 205
 broncas siempre y prolijas,
 que tardamente vuelan
 por todos sus espacios esparcidas,
 tristemente habitada
 y de un horror que indigna 210
 aun los negros escollos
 cuyas frentes también están dormidas,
 y tanto, que parece
 que ya se precipitan
 hasta el profundo Erebo, 215
 desarraigadas todas de sí mismas;
 expuesta al frío Bóreas,
 allí donde marchita
 nace la flor, si nace,
 y pende helado el mar de la alta orilla; 220
 del sol siempre ignorada
 la estancia es en que habita
 Morfeo, en cuya diestra
 las llaves se aprisionan de la vida.
 Joven fecundo en cuanto, 225
 a su planta rendida,
 la inquietud no fomenta
 ideas tristes, torpes alegrías;
 en cuanto al ocio, amigo
 de la sonante esquila, 230
 del afán siempre ingrato
 la cuidadosa oreja se desvía;
 con él, pues, se detiene
 en tanto que registra
 media esfera el silencio 235
 con blando oído, si con voz tranquila.
 Anciano, a quien el paso
 ligero desmentía
 y los sellados labios
 la juventud en tantos advertida, 240
 parte, y sus pasos sigue
 antorcha, a quien Lucina
 tal vez tributa rayos,

tal los apaga, enciende o los retira.

Al ancho mar deciende 245
y su inquietud altiva,
amarrada en la arena,
ya no es de golpes duros rebatida;
calma el viento y la hoja,
que tímida avecilla 250
movía levemente,
aun no perdona en partes dividida;
enlaza entre las sombras
de las fieras la ira,
de las aves, el vuelo, 255
y de los peces, la inquietud festiva;
detiene al caminante,
entorpece la espía,
y el marinero experto
deciende de la gavia hasta la quilla. 260

Con sordo y lento paso
los ríos se deslizan
por la callada arena,
entonces solamente no oprimida;
señas sean a la alba 265
sus márgenes floridas,
de aljófar esmaltadas,
bien sea sudor o llanto sea, o risa.

Duerme el celoso amante
y la voraz invidia, 270
si es que imposibles pueden
dormir donde imposibles se imaginan;
el anciano avariento
descansa en su avaricia,
y en ocio mudo duermen 275
de todos los comercios las fatigas.

Cuando el ave de Marte,
sin temer la ruína
de altivo Capitolio
de soberbia romana monarquía, 280
con la crestada trompa
veloz el viento hería
cual el cavado bronce
del belga en la campaña tiberina,
rémora no, al silencio 285
fue voz tan repentina,

pluma, si vigilante,
que a las enjutas ursas le avecina,
 brujuleaba estrellas
cuando la más benigna 290
rayo a rayo le muestra
parte de sombras por su luz vencidas,
 sacude de los ojos
las húmedas cenizas
que el peso de la noche 295
a su ardor ciego rodeado había.
 Era la hora cuando
la esposa mal dormida
de Titón presurosa
del soñoliento lecho se partía, 300
 cuando las negras luces
al mar se precipitan,
centelleando la agua
cual pedernal del eslabón herida,
 cuando las blancas horas 305
por el oriente abrían
la rubicunda puerta,
por donde, entrando la Alba, sale el día.
 Entonces se desata
en confusa armonía 310
la selva, el monte, el llano,
el viento, el mar y cuanto el orbe habita;
 cae la sombra del monte,
la playa el mar desvía,
hablan las mudas aves, 315
abre la flor su púrpura dormida,
 sacúdense las ramas,
corren las fuentecillas,
reverdece la yerba,
de la Alba el llanto se convierte el risa. 320
 Cesa el silencio en todos,
mas no la pena mía,
que a lento paso quiere
terminar el camino de mi vida;
 yo sólo, desvelado, 325
yo sólo, en compañía
de mis celosas ansias
la noche ven mis ojos como el día.
 ¡Oh sueño riguroso!

¡Oh noche, y cuánto impía,
cuando mueres a tantos,
para mí solamente resucitas!

330

¡Oh amor, si ya tu llama
envuelta en las cenizas
de un desvío de Fili
o se apagase o fuese agradecida!

335

- v. 26: el lector de B cambia el verso por «cándidamente negra».
- v. 50: el manuscrito T omite la preposición «por» al inicio del verso, necesaria para que cuadre con el esquema del heptasílabo.
- v. 68: el manuscrito T omite el inicio de la palabra «conducía»; corregimos según el impreso para respetar la métrica.
- v. 76: el manuscrito T omite la terminación del imperfecto en «explayaba»; corregimos según el impreso para respetar la métrica.
- v. 106: el lector de B propone «que distila» en lugar de «mal rompida».
- v. 120: todos los testimonios ofrecen «seguían», en plural, pero corregimos a la forma en singular porque el sujeto es «la noche».
- v. 233: el lector de B propone «cuidadoso el oído se desvía».
- v. 328: el manuscrito T lee «vian» (quizás por «vean») y el impreso «vien» (quizás por «ven»); sin embargo, optamos por la solución «ven», en indicativo, porque respeta el esquema métrico del endecasílabo y el esquema gramatical de las últimas cuatro estrofas.
- v. 256: el lector de B cambia «festiva» por «nativa».
- v. 268: el lector de B tacha el verso y propone, abajo de la página, «bien sudor sea, sea llanto o risa».
- v. 304: al margen, el lector de B señala «mal adjetivo».
- v. 309: el lector de B cambia «descubre» y tacha «esta».
- v. 316: el lector de B tacha el verso y añade abajo «corre la flor risueña su cortina», seguido por la explicación «porque no todas las flores son purpúreas».

Romance XXXI. Heroico. *Al suceso de Susana en el baño*

Cruel Amor, ¿qué trofeo,
cuando las flechas afilas,
contra tu mismo dictamen
adquieres a tu osadía?

¿Es gloria tuya que vuelvan
de aquel pecho rebatidas
que abrasar solicitabas
aun entre las ondas frías?

5

No a la ciega mariposa
luciente ardor clarifica,

10

pues muere de lo que ve,
 dos veces propio homicida;
 aun la susurrante abeja
 hallara sudando acíbar
 la flor si la violentara 15
 cuando sus néctares liba.

¿Cómo, pues, el casto cuello
 de Susana solicitas
 al yugo pesado, haciendo
 esclavitud las caricias? 20
 Rompieras el duro arco,
 pues en vano multiplica
 flechas el desvelo cuando
 dormido amor sollicita.

Aquellos que llamas torpes 25
 en las ancianas cenizas
 abrigaban mucha muerte
 envolviendo en poca vida.

¿Qué halagos sollicitaban
 de la castidad esquiva 30
 de un pecho que en el semblante
 sólo humano parecía?

Solamente en el semblante
 donde la hermosura ardía
 casi entre dos luces ciegas 35
 y aun menos ciegas que frías,
 de un pecho, aun cuando desnudo,
 doble tanto, que se afila
 él mismo en los mismos hierros
 de las flechas que le tiran. 40

¿Qué rigor, pues, no buscaron
 cuando en la zarza dormida
 la púrpura floreciente
 hallaron vuelta en espinas?

Las ondas que mudamente 45
 por la selva discurrían
 bañando en largo silencio
 de Susana las fatigas,
 ¿de qué incendio no apagarán
 aun el humo, si advertidas 50
 fueran a la luz del sol
 que ardiente en ellas dormía?
 ¿Quién de allí no imaginara

levantarse sombras frías
 antes que lucientes rayos
 hasta el venidero día? 55

Al fin eres niño y ciego,
 y el ser dios no califica
 la necedad de la oferta
 cuando no se ofrece limpia. 60

¿Qué altar de un anciano tronco
 floreciente pretendías,
 si la caduca corteza
 ya era tumba de sí misma?

Que tú encendieses la nieve 65
 con la nieve que esparcía
 de Susana el dulce pecho
 en las ondas fugitivas

atrevimiento fue heroico,
 mas que a la nieve remisa 70
 no se advirtiese la llama
 antes muerta que vencida

nunca dudarlo pudiste,
 y fue vanidad muy tibia
 dar con el humo en los ojos 75
 a quien luces ofrecías.

Mas no el poder, gran Susana,
 desaliente tu barquilla,
 que no siempre el mar ofende
 tanto como atemoriza; 80

no el sol fallece en la playa,
 que allí donde muere el día
 testigos son de otra aurora
 las tinieblas mal dormidas.

¿Qué importa vencer las ondas 85
 si, vigilante en la orilla,
 aguarda el riesgo esperado
 de parte de la desdicha?

Romperá el grande Eliseo
 la tenebrosa porfía 90
 que asombra esa luz haciendo
 trofeo la alta ruina;

corona será a tus sienes
 la dura cadena impía
 del poder eslabonada 95
 y de la humildad rompida;

poco acento el de los siglos
será, bien que proferidas
aclamen luces tu nombre,
bien que arenas le repitan. 100

Tendrá una vez la inocencia
de su parte la justicia,
porque donde hablan las piedras
bien puedan callar las dichas.

* Para su localización, remito a la nota del soneto XLII, dedicado al mismo «suceso». Nótese que no sólo se recrea el mismo pasaje bíblico, sino que se hace desde la misma categoría de lo heroico, sólo que tratado en esquemas métricos diferentes; así, del formato epigramático del soneto (y de los endecasílabos, rima consonante), se pasa a las posibilidades narrativas y de mayor extensión que ofrece el romance (en octosílabo, rima asonante).

- v. 10: el impreso lee «califica».

- v. 21: el manuscrito lee «al».

Romance XXXII. Heroico. *Al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*

Nace el sol y a muchos orbes
en breve círculo nace,
víctima siendo la noche
de su ardor en los altares;
nace, y no los altos montes 5
mayores las sombras hacen,
bien que indicios de su ardor
se reconociesen tarde.

A su esplendor de las cumbres
no sólo las sombras caen, 10
sino también de su esfera
fulminadas las deidades.

Fulminado el ciego culto
que en los egipcios altares
por tantos siglos había 15
parecido fulminante;

más, ¿qué mucho?, si aun sus playas
con los destrozos infames
de su mayor escarmiento
voceaban lamentables; 20

¿qué mucho?, si aun las ruínas
tantos créditos esparcen,

que por testigos en ellas
viven mudas las edades.

Nace, pues, oh claro día, 25
que a muchos ardores naces,
si de tantos vaticinios
no enmudecen las señales;
crece ya, y cuantos aromas
Pancaya sabeos arde 30
en esa humilde ceniza
serán lucientes celajes.

Crece, pues, y ya en tu nombre
a la playa el mar se enlace
y sólo a besar la arena 35
de las rocas se desate,
y a las que, purpúreas flores,
venenoso insidia el áspid,
concede al blando ruído
de la abeja susurrante; 40
de la abeja que al rugiente
león presumió panales,
si no encender luminosos,
abrigar innumerables.

Al fiero león y a un tiempo 45
a cuyos bramidos yacen
balando los corderillos
por las ya rompidas paces,
ya el perspicaz basilisco
vea a todos, sin que nadie 50
de achaque de ser bien visto
muera sin tener achaque.

La pesada anfibena
y veloz corcilla igualen
con los pasos el veneno, 55
y será el veneno fácil;
ya la muda voz resuene,
que a tantos oídos antes
ensordece los acentos
que las dudas les declare. 60

Ya se apacienten a un silbo
el honor y los ultrajes,
siendo ya cetro el cayado
mentido en tantas verdades;
crece, pues, y la alba hermosa 65

que tus rayos dio brillantes
de eterno esplendor se vista,
si hay esplendor que le iguale.

* vv. 41-42, recrean una imagen que es lugar común y que fue recogida en varios libros de emblemas del siglo XVII; hace referencia al hecho de que la paz y la tranquilidad siguen necesariamente al conflicto -después de la tormenta, la calma-, y se suele representar con un león muerto y un enjambre de abejas pululando en su boca. Diego López había recogido el tema en el emblema 176 de la *Declaración de los emblemas de Alciato* (1615), con el lema «ex bello pax», representado por un yelmo rodeado de abejas. También Saavedra Fajardo, en el emblema 99 de sus *Empresas políticas* (1642), había usado el tema «Merces belli» para retratar las consecuencias positivas de la guerra, añadiendo en su explicación: «...ni conoce la dulzura de la paz quien no ha probado lo amargo de la guerra. Cuando está rendida, parece bien esta fiera enemiga de la vida. En ella se declara aquel enigma de Sansón del león vencido, en cuya boca, después de muerto, hacían panales las abejas»; el enigma de Sansón y de cómo mató al león se relata en el *Libro de los Jueces* (14:5). Para más información y consulta de las imágenes, remito a BIDISO: Biblioteca Digital del Siglo de Oro. <http://www.bidiso.es/>

* v. 53, «anfisbena» es una «serpiente que tiene la cola tan gruesa como la cabeza, y que anda para adelante y para atrás»; por eso se la conoce como serpiente de dos cabezas.

- v. 48: el lector de B cambia «ya rompidas» por «quebrantadas».

Al Santo S. Juan de Dios, cuando, predicando a las mujeres de la casa pública, les dio dineros por que le oyesen y convirtió algunas. En certamen poético

¿Quién en conceptos tan pobres
mi Terpsícore será
o mi Talía?

¿Quién las corrientes salobres
suaves me aplicará 5
de la poesía?

A vos, señor Juan de Dios,
contra vos he menester
por no ofenderos,
y, si me ayudáis, por Dios, 10
¡qué milagros han de hacer
vuestros dineros!

Dicen que sois un bendito
muy casto, y que siempre fuisteis
limosnero, 15
mas yo en todo me remito
a las damas a quien disteis

el dinero.

Predicador de opinión
en verdad habéis salido, 20
pues pagáis
a dinero su atención
y adonde Dios es servido
las lleváis.

En lenguas de fuego ya 25
habló aquella deidad santa
a sus amados,
mas vos en lengua que da
tal campanada, que espanta
los ñublados. 30

Bien os pudieran decir
por singular privilegio
“pico de oro”,
pues pagáis el convertir,
sin cometer sacrilegio, 35
en un tesoro.

Mas bien pudiera pensar
que hechos tan esclarecidos
son atroces,
pues el modo de pagar 40
es hurtarles los oídos
por las voces.

No menos también me admira
que pedís a todas horas
sin cesar, 45
mas, ¿cómo es quien tanto mira
tan señor con las señoras
en el dar?

Si de un Cristo acompañado
os salís a predicar 50
a tales damas,
¿para qué es lo adinerado,
para qué irles a llorar
hasta las camas?

Viene muy bien lo desnudo 55
de rodillas en tal casa
y de tal arte
con andar muy a menudo
reprendiendo cuanto pasa
en cualquier parte, 60

pues, aunque en la castidad
 dicen que vuestros intentos
 son muy fijos,
 yo sé muy bien que es verdad
 que llenan muchos conventos
 vuestros hijos. 65

Mirad, santo, yo bien sé
 por lo que me dicen todos
 vuestra vida,
 pero, por lo que se ve,
 yo entiendo bien vuestros modos
 y salida. 70

Callad, pues, y callaremos,
 o sépanse las verdades,
 pues son ciertas, 75
 y no haga tantos extremos
 quien tiene mil liviandades
 encubiertas.

Está encubriendo al ladrón
 la alcahueta, la hechicera 80
 y la perdida;
 mire si será razón
 que sus milagros refiera
 y su vida.

Dichoso vos, pues sabéis 85
 tantas cosas desmentir
 sin vuestra tacha,
 dichoso, pues las podéis
 tan de una vez reducir
 a la capacha. 90

Otra y más veces dichoso
 quien el mundo goza tanto
 como vos,
 pues en él sois tan glorioso
 y en vos se gloria cuanto 95
 quiere Dios.

Débaos, pues, divino Juan,
 mi víctima insuficiente
 algún amparo,
 que aun las cenizas darán 100
 alguna seña luciente
 del reparo;
 de estas cenizas heladas

húmeda centella sea
vuestro ruego, 105
porque, en fe de él animadas,
lucir los humos se vean
de mi fuego.

- v. 59: el impreso lee «reprehendiendo».

Epicedio al sepulcro del floridísimo poeta Garcilaso de la Vega.

Mármor esconde culto
mucho esplendor en poca llama y mucha
deidad en poco bulto,
voz numerosa en fallecido aliento
no poco, a muchos siglos escarmiento; 5
y bien que en voces mudas, elocuentes,
cultos aromas, que arde reverentes
la atención que le escucha,
no menos que admirada, ponderosa,
pues mira del florido Garcilaso 10
por tan adverso caso,
ya la purpúrea edad, luciente rosa.
Ésta, si no espaciosa,
urna abundante, cítara es doliente
de su voz, cuanto dulce lagrimosa 15
del llanto desatado de su pluma.
Que el tiempo volador jamás consuma,
si alguna alcanzar puede tanto vuelo,
o ya, propicio el cielo,
en el volumen de sus luces claro 20
su volumen de luces nunca avaro
eternice en poéticas estrellas,
que, si no las más bellas,
si no las más lucientes,
más que todas serán las elocuentes 25
que los poemas siempre califiquen
porque en su nombre todos se publiquen.

Al sepulcro de un médico astrólogo a quien castigó la justicia con vergüenza pública por un juicio que hizo ilícito.

Yace aquí, oh peregrino, el que en la ciencia
 de alzar figura tuvo competencia
 con un atlante de hábito y capilla,
 porque, si aqeste al sol alzó figuras,
 él las alzó a la sombra y aun a oscuras; 5
 si aquel en relación signos conoce,
 él fue la misma línea de los doce:
 de Virgo hizo figuras treinta veces,
 en su Acuario nadaron muchos Peces,
 de Géminis retrato. 10

Fue mucho tiempo en cuyo dulce trato
 a diez maridos (sin lloverse en oro)
 convirtió en Aries, Capricornio y Toro;
 por ser peso la Libra, en muchos pesos
 sisó la carne a quien dejó en los huesos; 15
 León, adonde entraba
 con su cura voraz curas llamaba
 y siempre en contrabajo,
 echando la salud por el atajo.

Fue, con aspecto venenoso y fiero, 20
 matador Escorpión de enero a enero;
 después, por un juicio temerario,
 fue encima de un jumento Sagitario;
 habiendo ejecutado mil heridas
 en las bolsas de todos y en las vidas 25
 y, al fin, en lo mejor de estos engaños,
 gálico Cáncer le royó los años.

Últimos afectos de un amante desengañado de una dama ausente.

Daliso a un tiempo en doloroso llanto,
 y el sol en nueva luz bañaba un risco,
 honor de una ribera deliciosa,
 veneración no tanto espaciosa
 de un largo mar que en largos horizontes 5
 atalayaba en piélagos de montes,
 incierto, mudo lince a sus extremos,
 cuanto porque alumbraba
 piadosa lumbre en él ingratos remos;
 en este ardiente, pues, claro obelisco 10
 donde naufragó, mira de las ondas
 tanto incierto camino

el ya volante lino:
 triste Daliso estaba el llanto incierto
 en larga vena descolgando al puerto 15
 adonde su esperanza naufragante
 vio firme veces muchas
 la planta de su Filida inconstante.
 “No ya porque a mis quejas correspondas
 cruel” -decía- “inundo el mar y el viento, 20
 que su inquietud profunda
 más mis ojos inunda
 acordando a mis ojos tus rigores;
 ni por darme consuelo los dolores
 de la incurable herida comunico, 25
 mas porque sólo el llanto
 entiende el dolor fiero que no explico.
 Bien es dichoso aquel cuyo tormento
 el tormento acallar puede durable,
 haciendo así más grata 30
 la pena que dilata,
 pues aquel glorioso más se infiere
 que a más dolor o más apriesa muere,
 no aquel que entre las flores deliciosas
 por un áspid dormido 35
 da la mano a la muerte, no a las rosas.
 ¡Oh, cuánto fuera menos lamentable,
 Filida ingrata, mi dolor, si fuera
 menos piadoso el día
 de la esperanza mía! 40
 ¡Oh, cuánto el llanto triste que presumo
 no en vano de ardor sordo ciego humo
 fin diera heroico a tímida corriente,
 oh, cuánto yo felice,
 bebiendo el polvo de la Libia ardiente! 45
 Fuera el ruidoso mar, no la ribera,
 ruína lastimosa de mi empleo;
 no se viera en bonanza
 el mar de mi esperanza;
 su alta inquietud, sus rocas fraudulentas 50
 —o de mi vida o de mi amor sedientas—
 lugar dieran al riesgo cauteloso,
 que aun sabe la ruína
 hacer al desdichado glorioso.
 No la ardua empresa de mi grande empleo 55

de luz vistiera las veloces plumas
que el deseo calzaba,
pues no así fluctuaba
riesgo menor en la menor cautela;
bien aquel es dichoso que recela 60
riesgo adonde el examen le acredita,
aquel no que en la nieve
llamas encuentra, yelos solicita.
Mas no ausente de mí cruel presumas,
que aun duros eslabones arrastrando 65
te seguirá mi planta,
que, si, bien no adelanta
mi suerte, el precipicio la asegura,
y sólo es fiera aquella flecha y dura
que por la herida pasa sin desvelo, 70
no aquella que a la muerte
cruel camina con piadoso vuelo.
¿Cuándo, pues, aquel día será, cuándo,
oh ciego amor, que la opresión deponga
el hombro ya rendido? 75
¿Cuándo tendrá mi oído
igual respuesta o desigual fortuna?
Llegue a mi pecho desvelado alguna
de tantas muertes como están durmiendo,
mas, ¡ay amor!, que en vano 80
me opongo a quien estoy obedeciendo.
Quebranta el arco, pues, no ya disponga
en la nerviosa cuerda ingrata mano
piadoso algún acero;
muera al rigor que muero, 85
Filida ingrata, tu desvío aleve;
quizá de la cadena instante breve
podrá romper lo que el desdén no pudo,
quizá los eslabones
despreciados serán al riesgo escudo. 90
Ya, pues, amor cruel, la cruel mano
puedes entrar en el doliente pecho,
adonde la salida
hallarás de la herida
que tantos días ha cubierta estaba; 95
bien limpios o ensangrientes bien la aljaba,
yo tengo de quedar con libre paso,
viva o no mi memoria,

que nunca el riesgo último es escaso.”

* vv. 1-2, paralelismo y zeúgma: tanto el llanto de Daliso como los rayos del sol actúan al mismo tiempo, inundando la naturaleza (*locus amoenus*) desde la que el pastor expresa sus cuitas.

- v. 5: el impreso lee «grande» en lugar de «largo» cuando se refiere al mar.

- v. 6: el manuscrito T omite la terminación del imperfecto en «atalayaba», necesaria para cumplir con el cómputo silábico.

- v. 42: el impreso lee «ardor ciego sordo humo».

- v. 80: ha sido suprimido en el manuscrito T, probablemente por olvido, porque la estrofa pierde gran parte de su sentido.

Burlesco.

Pues me das lo que yo quiera,
fortunilla lisonjera,
entenderás
que lo que más me placiera
tenerte en mis manos fuera,
y no quiero más.

5

Y cuando me hubieres dado
el nombre más invidiado,
me darás
un ni alto ni humilde estado
con que viva descansado,
y no quiero más.

10

Después de una vida luenga,
casa y salud cual convenga
me darás,
y por donde vaya y venga
quien mis gustos entretenga,
y no quiero más.

15

Una huerta en buen camino
donde tenga buen vecino
me darás,
y una heredad que con tino
lleve generoso vino,
y no quiero más.

20

Mujer me darás que sea
ni muy hermosa ni fea,
en que tendrás
cuenta con que yo la vea

25

de suerte que en ella crea, y <i>no quiero más</i> .	30
Será sabia y obediente, casta, limpia y diligente, y, además, sin madre, primo o pariente, noble y de edad floreciente, y <i>no quiero más</i> .	35
Hijos hasta dos docenas, sin dolor, riesgo, ni penas me darás, que tengan a manos llenas cuantas cosas se hallan buenas, y <i>no quiero más</i> .	40
De veinticuatro un oficio con curato y beneficio me darás, con que estará a mi juicio hacer bien o perjuicio, y <i>no quiero más</i> .	45
Después de mucho dinero trigo sin que sea logrero me darás, y un poco de invencionero de buena lengua y sombrero, y <i>no quiero más</i> .	50
Un dulce y florido aliento y gracia en contar un cuento me darás, y un poco de valimiento con un togado de asiento, y <i>no quiero más</i> .	55
Y, pues que mi celo es justo, después de vivir con gusto ya sabrás que he de ir al cielo sin susto, como si fuera un gran justo, y <i>no quiero más</i> .	60
	65

- v. 11: el impreso lee «con que esté muy descansado», verso que aparece escrito en el manuscrito T, pero tachado para proponer la lectura que proporcionamos («con que viva descansado»).

Sátira VII.

*Este mundo es una escala
que unos la suben
y otros la bajan.*

El yugo primera grada
sea por donde al honor 5
suba el pobre labrador
a hacer cetro la aguijada;
suceda a la humilde espada
el estoque venerado,
la majestad, al cayado, 10
al sayal, purpúrea gala.

Este mundo es una escala, &c.

Un turco bárbaro y fiero
sirva aquí de horrendo paso,
preso por siniestro caso 15
entre unas verjas de acero;
sea su manjar primero
las migajas de una mesa,
pues su espalda los pies besa
aun al que a sus pies no iguala. 20

Este mundo es una escala, &c.

De un cordel de la escalera
ya estuvo alguno colgado,
que la decendió tirado
del collar de una venera; 25
con él corrió la carrera
algún lisonjero falso
que de un traidor cadahalso
hizo dosel a una sala.

Este mundo es una escala, &c. 30

La gran soberbia del mar
paso de esta escala es
adonde puso los pies
alguno para volar;
naves supo gobernar 35
de una armada vencedora
quien a un remo gime ahora
en los bancos de cigala.

Este mundo es una escala, &c.

El liviano proceder 40

de las damas paso sea,
pues, bien hermosa o bien fea,
no se libra de mujer;
y la que una pluma ayer
no calzaba en sus chapines 45
ya no admite serafines
a volar ala por ala.

Este mundo es una escala, &c.

La lisonja subió a ciento
que la razón derribó, 50
y a cada cual le tocó
como a pelota de viento;
la una juega con tiento,
la otra con fuerza aprieta,
la lisonja con raqueta 55
pero la razón con pala.

Este mundo es una escala, &c.

Buen paso es el mercader
que mide a varas su suerte
y a pulgaradas advierte 60
lo que ha de llegar a ser;
llega al colmo del poder
y como el falso cimiento
funda una torre en el viento
y luego de ella resbala. 65

Este mundo es una escala, &c.

Paso sea el colegial
cuyas letras de melón
caló el cuchillo pelón
de algún instituto real; 70
que es hombre de gran caudal
la cátedra dice luego,
y hablando en lenguas de fuego
cada texto es una bala.

Este mundo es una escala, &c. 75

Paso sea el buen marido
que a su mujer por hermosa
hace tres veces esposa
de un hierro bien admitido;
de aquel es enriquecido 80
y del otro acompañado
y al fin del más ignorado
enviado enhoramala.

Este mundo es una escala, &c.

* vv. 58-65, sugieren ecos del monólogo final de Pleberio, ante la muerte de su hija Melibea, cuando se lamenta, en un contexto de fin de siglo (XV), del caos en que se ha convertido el mundo. La lógica racional del pensamiento del padre hace que no comprenda la muerte de la hija como una adversidad aceptable o posible dentro de la lógica de la Fortuna; además, Pleberio sólo concibe su existencia en tanto que material, en tanto que expresión de valores relacionados con el dinero y el mercado, y en estos pilares sostiene su honra familiar y prestigio social. En estos esquemas, la muerte y el dolor no encajan como categorías posibles.

* R. Jammes (1956:472-473) señala que esta sátira es imitación de una letrilla atribuida a Góngora que se inicia con un similar estribillo: «Este mundo es una escala: unos la suben y otros la bajan» (según recoge Foulché-Delbosc del ms. 10537 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

- v. 17: el impreso lee «al que, aun a sus pies...», alterando el orden que propone el manuscrito T y, además causando que el verso sea hipermétrico.

- v. 60: el impreso propone «con».

Romance. *A unas damas que querían ver enamorado al poeta*

Yo estoy ya, señoras mías,
otro desde unos amores
por quien truje con mil nudos
las cintas de mis calzones,
y así, querer que de nuevo
me amarte como entonces
es tirar flechas al aire
y llamar un mudo a voces.

5

Mas por si acaso quisiere
alguna que la enamore
con aquestas calidades
y jurarme por su hombre,
a toda hermosa soltera
emplazo para las cortes
que monsiur Machin celebra
en junta de caracoles.

10

15

Y aunque ya conocen todas
que yo no soy marquesote,
tendré para festejarlas
muy gentiles posesiones,
además que toco y canto
y visto al uso de Londres,
con las aberturas largas

20

por si se alargare el molde.
 No soy discreto ni hermoso, 25
 pero ni tan feo ni torpe,
 que lo que en barba me falta
 no me sobre en el bigote;
 gasto muy grande sosiego,
 requisito dulce y noble 30
 por estar de día a la mano
 como al pie toda la noche.
 Solamente juego barras
 por lo que tienen de emboque
 y porque soy muy amigo 35
 de dar a cualquiera un toque;
 y a la que hubiere doncella
 le daré muy lindo dote
 y además, a más en arras,
 dos bolas y un paletoque. 40
 La que jugare conmigo
 le aseguro entre mil dones
 que mientras guerrea su raya
 he de ganársela doble;
 sé la brida y la jineta 45
 y a las yeguas más veloces
 en medio de la carrera
 les hago tomar galope.
 Tengo seis ramas de hidalgo,
 de poeta dos troncones 50
 con que alabaré su cara
 y eternizaré su nombre;
 andará de villa en villa
 en mis rimas y canciones
 sin tomar jamás posada 55
 ni andar en mula ni en coche.
 Pero todo ha de entenderse
 con aquestas condiciones,
 que, si acaso no le doy,
 no me ha de dejar por pobre; 60
 ídem, que no ha de pedirme
 que hiera, mate, ni asombre,
 mientras hubiere en el mundo
 alcaldes de casa y corte.
 Demás que hice a Celestina 65
 un voto con treinta botes

de tener virgen mi espada
por no serlo del estoque;
 ídem, que yo pasaré
porque la festeje el conde
como le haga la costa
y me pague a mí el coste. 70

La que así le pareciere
avíseme el cuándo o dónde
podremos darnos las manos
sin que el cura nos despose. 75

- v. 56: el impreso lee «ni coche», omitiendo la preposición «en».
- v. 74: el impreso lee «avíseme cuándo o dónde», omitiendo el artículo.

Letrilla XIV.

*Y si es del prior,
peor que peor.*

Para enamorarme quiero
de las damas la mejor,
mas de adónde pueda hallarse
aun más que dudoso estoy, 5
porque, si es doncella hay riesgo,
y si casada, afufón,
y si es soltera es un mar
adonde nada el amor, 10
*y si es del prior,
peor que peor.*

Pues si es viuda parece
un paso de la pasión,
y si no le doy, urraca, 15
mas no paga si le doy;
si es dama de muchas bodas
no hay quien cure mi dolor,
y si es plato de uno solo
al doble lo pago yo, 20
*y si es del prior,
peor que peor.*

Tan diestras son en mentir,
que nunca tengo razón,
aunque vea por los ojos 25
más claro un fraile que el sol;

si es mozo, dicen que es primo,
si es anciano, que es tutor,
y si es cura o racionero,
que es padre de confesión, 30
y si es del prior,
peor que peor.

Todo el año tiene achaque
para que venga el doctor,
con achaque del achaque 35
a hacerle un re, mi, fa, sol;
pero del primo a la prima
la tercera da el bordón,
con que le templa las cuerdas
quien la clavija torció, 40
y si es del prior,
peor que peor.

Si no gusto de que salga,
la amiga del corazón
la convida a la comedia 45
y hace el papel del traidor;
si un forastero la busca,
dice que le tray labor
y cual piojo en costura
se entra hasta el cabezón, 50
y si es del prior,
peor que peor.

Al fin son en todo Circes,
mas no son hijas del sol,
bien que de la luna hermanas 55
en mudar de condición;
si ella se muda por cuartos,
por cuartos hay más de dos
que saben hacer mudanzas
más que el indiano Estordión, 60
y si es del prior,
peor que peor.

Para mi bolsa en menguante
nunca esta luna creció,
y, si creció, fue en los cuernos, 65
pero en lo durable no;
y así a la mejor de todas
yo le echo mi bendición,
pues si es buena, es harto mala,

y si es mala, no hay amor,
y si es del prior,
peor que peor.

70

* R. Jammes (1956:473-474) comenta que esta letrilla es imitación de un poema atribuido a Góngora (según señala Salvá en su *Catálogo*, I, p. 239) que comienza así: «Busqué para enamorarme / las damas que se usan hoy, / y del más seguro estado / no poco dudoso estoy». En cualquier caso, parece ser que la composición circulaba por antologías de la época porque también se encuentra noticia en otro manuscrito (ms. 2892 de la Biblioteca Nacional de Madrid, escrito por Faría y Sousa).

- v. 13: el manuscrito T omite la particular condicional «si», necesaria para seguir la regularidad del cómputo silábico.
- v. 34: el impreso omite la preposición «a», que indica el propósito de la visita del doctor referida.
- v. 37: el impreso lee «*tiemplas*».
- v. 66: el manuscrito T lee «*la*».
- v. 68: el manuscrito T lee «*mayor*».

Letrilla XV. Satírica

A toda ley, madre mía
—lo demás es necedad—,
regalos de señoría
y obras de paternidad.

De enamorados Orlandos	5
que en furiosos dan después,	
muy belicosos de pies	
pero de manos muy blandos,	
no hay que esperar aguinaldos	
ni dádiva de provecho,	10
porque visten muy estrecho	
y enamoran a porfia.	
<i>A toda ley, madre mía, &c.</i>	
Canónigo que hace presa	
como alano a una cuitada	15
y entre vieja conservada	
la tiene como camuesa	
estése solo en la mesa,	
que yo no quiero muy vana	
ver al sol por cerbatana	20
detrás de una celosía.	

A toda ley, madre mía, &c.

Los casquilucios poetas
cargados de arco y aljaba
que a ver quién mejor la clava 25
del amor se hacen saetas
vayan a vender sus tretas
a quien se sustenta de aire,
que para mí su donaire
es cruces en Berbería, 30

A toda ley, madre mía, &c.

Amantes cuyas figuras
andan muy a lo narciso,
el cabello blando y liso,
las manos crespas y duras, 35
volverles las herraduras,
y clávenla en otra parte,
que a mí la gala ni el arte
me libran de carestía.

A toda ley, madre mía, &c.

Venga un señor de vasallos
y un fraile potente y grave,
los demás no los alabe
si no es quien sabe lavallos;
enjaecen los caballos 45
y engalanen sus personas;
yo rezo tercias y nonas
aunque vengan noche y día.

A toda ley, madre mía, &c.

Sólo a estos dos comunica 50
éste mi amor singular,
a uno porque hace lugar,
a otro porque me hace rica;
todo lo demás se aplica
para tesoro de duende, 55
porque el amor no se enciende
donde el interés se enfría.

A toda ley, madre mía

—lo demás es necedad—,

regalos de señoría 60
y obras de paternidad.

* R. Jammes (1956:474-475) señala que ésta es plagio de la letrilla gongorina «A toda ley, madre mía» (<http://www.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/096/>).

- v. 5: el impreso lee «aguilandos» (errata no) — forma vulgar, tratar de documentar (CORDE)

Letrilla XVI. Satírica

*Pasa el melcochero,
salen las mozas
a los cascabeles
y a las melcochas.*

Mozas encerradas 5
y cerradas pocas
comen unas y bailan otras,
y al tabaque se acercan todas;
son golosas
de los cascabeles y las melcochas. 10

Salen a las puertas
niñas opiladas,
como ellas cerradas,
como ellas abiertas;
las colores muertas 15
resucita el son;
toman el latón,
toman el acero,
Pasa el melcochero, &c.

Salen a las puertas 20
con mil aldabadas,
salen opiladas
y vuelven enjertas;
todas andan muertas
por el cascabel, 25
que a unas les da miel
y a otras les da suero.

Pasa el melcochero, &c.
Viejas también salen,
niñas inocentes 30
que no tienen dientes
y a chupar más valen,
y sin que las calen
venden el melón,
porque la afición 35
cree de ligero.

Pasa el melcochero, &c.

Entre blancas tocas de amor encendidas hacen sus salidas las viudas locas, cerradas las bocas, abiertas las manos, que polvos indianos hacen de mortero.	40
<i>Pasa el melcochero, &c.</i> Salen las veladas que nunca salieran, por que no volvieran cascabeleadas; quedan empeñadas hasta la cintura, y aunque más lo apura el pobre cordero.	45
<i>Pasa el melcochero,</i> <i>salen las mozas</i> <i>a los cascabeles</i> <i>y a las melcochas.</i>	50
<i>Mozas encerradas</i> <i>y cerradas pocas,</i> <i>comen unas y bailan otras,</i> <i>y al tabaque se acercan todas;</i> <i>son golosas</i> <i>de los cascabeles y las melcochas.</i>	55
	60

* R. Jammes (1956:475) apunta como modelo a otra letrilla atribuida a Góngora, «Pasa el melcochero» (http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/fee/0cb/f88/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/fee0cbf8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm).

Sátira VIII.

Musa, yo estoy aturdido y admirado a cualquier hora, porque en esta edad traidora quien no tiene no es tenido, anda el sabio perseguido, el necio tiene descanso, al prudente llaman manso, y más de alguno lo es,	5
---	---

del cual yo diré después, si me dejasen hablar, <i>que para todo hay lugar.</i>	10
Soldado el soldado anda, escudo es el escudero, tercero, el mejor tercero, cualquier bajel va a la banda; desterrado el honor anda sin que haya ya quien le quiera, teniendo esta edad ligera por adorno los maridos los ojos, lengua y oídos, para oír, ver y callar, <i>que para todo hay lugar.</i>	15 20
La doncella que ya asoma a la edad que pretendéis, aunque más blando os mostréis, si no toma, no se toma; no hay Borbón que asalte a Roma si no hay delante dinero; villano es el caballero si hay donde meter la mano, y el serafín más tirano, si le dan, se viene a dar, <i>que para todo hay lugar.</i>	25 30
Al mozuelo como un oro tiene la dama corrido, y le da cuerda al marido, aunque sea como un toro; no hubiera ningún Medoro que se volviera en cornado si muchos hubiera dado, habiendo alguno que pasa de las pelotas que en casa sabe volver y sacar, <i>que para todo hay lugar.</i>	35 40
Su confesión hizo agudo un casado, y dijo al fin que él era lo que en latín suena el corazón desnudo; el confesor no era rudo y aplicó a su gran paciencia sobre cuernos penitencia	45 50

que muy contrito cumplierse,
por que de él no se dijese
aquel proverbio vulgar,
que para todo hay lugar. 55

Sale el oficial de obras
y maestro viene a ser
que, a faltas de su mujer,
en su casa hay muchas sobras;
con aquestas buenas obras 60
se hace süave el atajo,
aunque no le hay sin trabajo,
y yo sé quién de sus hijas
hizo alguna vez botijas
con que ha podido nadar, 65
que para todo hay lugar.

La viuda reverenda
que tiene por ley su gusto,
tan santa que de lo justo
hace todo el día tienda, 70
su voluntad encomienda
al padre de confesión,
y es un continuo mesón
de pasajeros su casa,
con quien sus panes amasa 75
sin torcerse al enhornar,
que para todo hay lugar.

* R. Jammes (1956:475-477) apunta a una letrilla atribuida a Góngora, «Señores, yo estoy corrido / y aun quizá el alma lo llora, / porque en los tiempos de ahora, / quien no tiene no es tenido» (Gallardo la incluye en su *Ensayo*, IV, 1217, y también se incluye en *El trovador español*, 1841, p. 68, aunque otras fuentes apuntan a Quevedo).

- vv. 20-21: el impreso lee «y la lengua y los oídos» y «para oír sólo y callar», respectivamente; el manuscrito T reescribe estas líneas abriendo los sentidos mencionados a la vista y omitiendo la conjunción copulativa que abre el v. 20.

Sátira IX.

*A Madrid se vuelve la niña
y deja Valladolid,
que todo pasa en Madrid.
De muy ilustres solares*

hay allí muchos hidalgos	5
que corren como unos galgos	
liebres y bolsas a pares	
por parecer consulares;	
con cascos y casas huecas	
hacen sus cuerpos babcas	10
sin tener nada del Cid,	
<i>que todo pasa en Madrid.</i>	
Para muy pocas mercedes	
hay inmensas señorías	
con muy lindas cortesías	15
tendiendo al engaño redes;	
hay muy dobladas paredes	
y muy cerrados baúles,	
y más de cien mil Saúles	
que persigan a un David,	20
<i>que todo pasa en Madrid.</i>	
Hay hermosuras muy gratas	
de niñas que ya lo fueron,	
que buenas caras tuvieron	
mas ya malas y baratas;	25
de día se hacen ingratas,	
de noche talan la tierra,	
que a veces vale en la guerra	
más que el valor el ardid,	
<i>que todo pasa en Madrid.</i>	30
Hay letradazos hundidos	
mucho más que el pozo Airón,	
que con letras de melón	
son vadeas conocidos;	
hay santos entremetidos	35
a demonios tentadores,	
que por ser gobernadores	
caerán desde el cenit,	
<i>que todo pasa en Madrid.</i>	
De culpas no, de perdones	40
hay viejas con muchas cuentas	
que multiplican las rentas	
robando los corazones;	
sólo tratan de aficiones	
muy conformes noche y día,	45
sirviendo a unas de espía	
y a las otras de adalid,	

que todo pasa en Madrid.

Monjas hay que dan más tornos
a un doblón que suele al sol 50
dar vueltas un girasol,
sin dar por ello sobornos;
hierven como en unos hornos
sin calentar las cenizas,
mas si tal vez las atizas 55
declinan *a quis vel quid*,
que todo pasa en Madrid.

No se hallará mercader
que con su vara se mida,
porque se halla desmedida 60
si se mide con su ser;
todo lo iguala el poder,
porque las personas reales
a todos hacen iguales
sin controversia ni lid, 65
que todo pasa en Madrid.

- v. 3: falta en la redacción del manuscrito T y la estrofa queda descuadrada.

- v. 20: falta el pronombre de objeto directo «lo» en el manuscrito T, afectando la métrica del verso.

Sátira X.

Al Genil vengo a llorar
desde el claro Manzanares
por referir mis pesares
a quien los sepa estimar,
pero mejor es cantar 5
pues que novedades cuento
al son del sordo instrumento
de estas mudas soledades,
y así vaya de verdades.

Ya despacha el ordinario 10
favores por intereses
con más tajos y reveses
que la pluma de un falsario;
para el pleito, que está vario,
hay tercios y tercerías 15
con otras mercaderías

que se llaman amistades,
y así vaya de verdades.

Hay casadas perniciosas
porque son tazas penadas, 20
doncellas acicaladas

y caladas melindrosas;
otras hay muy cosquillosas
que entre lienzos de paredes
cosen hombres y mujeres 25
remendando las edades,
y así vaya de verdades.

Hay mormurantes corrientes
y mormurados corridos,
penitenciados maridos 30

porque son malos creyentes;
hay eruditos oyentes
en cuyas conversaciones
dan a onzas las discreciones
y a arrobos necesidades, 35
y así vaya de verdades.

Poetas hay afamados
sin ser de gloria ambiciosos,
y otros hay muy invidiosos
que presumen de invidiados; 40

otros hay muy retirados
como pollastros criollos,
que alegan muy a lo pollos
pollinas autoridades,
y así vaya de verdades. 45

Hay inmensos cortesanos
famosos para pedir,
que al tiempo de recibir
son más que baldeses llanos;

hacen el deber muy vanos, 50
y cuando la paga llega
no tiene el frío en Noruega
tan heladas sequedades,

y así vaya de verdades.

Damas hay muy acertadas 55
y otras que están al quitar,
como los bancos de herrar
del mucho hierro tomadas;

otras hay tan encerradas,

que no hay llave que les venga, 60
y no hay candado que tenga
tan abiertas falsedades,
y así vaya de verdades.

La solitaria viuda
llora de noche y de día, 65
y es una pastelería
donde todo el mundo acuda;

perdiga la carne cruda
y empana la de infazones
do hay cazuelas de capones 70
y picadillos de abades,
y así vaya de verdades.

Está el otro presumido
de muy grande caballero,
tieso tanto de sombrero 75
como tiniente de oído,
y si no hubiera tenido

por majuelo un orinal
ni jamás tuviera un real
ni tan buenas heredades, 80
y así vaya de verdades.

El otro que no tenía
con qué alumbrarse de noche,
porque ahora rueda un coche
con su rueda y con la mía, 85
muy grave el rostro desvía

de cualquier hidalgo pobre,
siendo al fin rama de un robre
que ardió muchas navidades,
y así vaya de verdades. 90

Reza el otro padre un salmo
y, acabando de rezar,
va por ensalmo a curar
más de una herida de un palmo;

salvador por ensalmo 95
se vuelve hecho al momento,
pues de un soplo rabias ciento
quita a sus paternidades,

y así vaya de verdades.

- v. 34: el impreso lee «dan a onza las discreciones».

- v. 35: el impreso lee «y a *quintal* las necesidades»; el manuscrito T corrige una primera vez con «y a *quintales* necesidades», pero opta al final por «y a *arrobas* necesidades».
- vv. 82-90: el manuscrito T omite la estrofa de los versos 82-90.
- v. 94: el impreso lee «herida de *a palmo*».
- v. 95: el impreso lee «saludador», que cuadra con el octosílabo, pero no con el significado de la estrofa.

Letrilla XVII. Satírica

*Las damas de hogaño, Bras,
no se contentan con galas;
querránte bien si regalas
y más si regalas más.*

Ya el Amor no es niño y ciego 5
ni agradece niñerías,

porque a llantos y porfias
nieve enciende en vez de fuego;
la oferta mira, no el ruego,
volviéndose Venus Palas. 10

*Querránte bien si regalas,
y más si regalas más.*

La más levantada pluma
vuela ya riesgos de cera,
siendo como en la ribera 15

deshecha la blanca espuma;
nada quien no da presuma,
antes arroje las alas.

*Querránte bien si regalas,
y más si regalas más.* 20

Para alcanzar un favor
el mejor camino es
el paso del interés,

y mejor cuanto mejor;
no hay sin este medio amor, 25
porque en vano el cielo escalas.

*Querránte bien si regalas,
y más si regalas más.*

Las más discretas razones,
si no dan, no tienen fuerza, 30

y no hay valor que no tuerza
el necio que habla en doblones:
cautiva los corazones

con su rubio, con sus galas.
Querránte bien si regalas, 35
y más si regalas más.

Que es ver hablar a un pastor
junto a un noble ciudadano:
si aquel extiende la mano
y aqeste extiende el amor, 40
a aquel le dan el favor
y a aqeste le arrojan balas.
Querránte bien si regalas,
y más si regalas más.

- v. 17: el impreso lee «ya para *dar* un favor», que cambia el significado de la estrofa al hacer referencia al acto opuesto del que expone el manuscrito T, el de conseguir un favor.

- v. 30: el impreso lee «con su *brío*».

- v. 37: el manuscrito T omite la preposición que introduce el objeto indirecto, «a», que restituimos según el impreso.

Sátira XI.

Mucho puede un manto,
pues encubre tanto.

Menos engaños descubre,
a lo que yo me presumo,
vomitando el Etna humo 5
que un manto de humo cubre.

¡Qué de Medeas encubre,
qué de Circes, qué de engaños,
quitando rugas y años
cual pudiera el río santo! 10

Mucho puede un manto, &c.

¿Qué es ver un traidor ceceo
que parece de años veinte,
y por la tecla de un diente
está tocando un guineo? 15

Cada voz, cada meneo
es una dulce armonía,
mas si el manto se desvía
la armonía es triste llanto.
Mucho puede un manto, &c. 20

Pues el cabello que el sol
se descabella por sello

y está, en llegándose a vello,
 puesto en un troncho de col;
 él es de Sesto el farol 25
 y de quinto la candela,
 por Leandro se desvela
 y apágasele entretanto.
Mucho puede un manto, &c.
 Encubre un ojo de día 30
 y otro descubre de noche,
 en el oriente de un coche
 al mismo sol desafía;
 arde aquel, aqueste enfría,
 y, en llegándose a mirar, 35
 el uno es para espantar
 y el otro es el mismo espanto.
Mucho puede un manto, &c.
 Verá quien la vista afila
 en él tan diversas cosas, 40
 que las feas son hermosas
 y la gorda es una anguila;
 aquí tuerce y allí hila
 la señora de la obra,
 aquí paga, allí cobra 45
 vendiendo tanto por tanto.
Mucho puede un manto, &c.
 Verá doncellas tempranas
 que para dueñas se guisan,
 que a lo muy pesado pisan 50
 siendo en todo muy livianas;
 muradas de barbicanas
 que defiendan el castillo,
 y luego abren un portillo
 para el gordo y el maganto. 55
Mucho puede un manto, &c.
 La casada es de notar
 cómo se pule y compone,
 y suele ser porque pone
 lo que no puede quitar; 60
 dice que quiere agradar
 de aquesta suerte al marido,
 y él se hace desentendido
 porque ella se extiende en tanto.
Mucho puede un manto, &c. 65

Atraen cual piedra imán
descubriendo el arrebol,
mas el ser imán y sol
lo tienen de solimán;
un tirón y otro dan, 70
mas no al hierro, sino al oro,
con que le pone el tal moro
a cualquier cristiano un tanto.
Mucho puede un manto, &c.

Barros y cosas vedadas 75
comerán para opilarse,
y querrán luego ablandarse
como breva a pulgaradas;
pero yo por atontadas
revocara aquestas diosas, 80
pues son las más melindrosas,
como el áspid al encanto.
Mucho puede un manto, &c.

Tan engañados estamos,
que la carne no nos tienta, 85
sino el blanco que se asienta
en el blanco a que tiramos;
y, aunque una y otra asestamos,
dulce flecha a dulce flor,
como no es más que el calor, 90
no hay dulce miel, sino llanto.
Mucho puede un manto, &c.

Una garza pensó uno
que levantaba del suelo,
y, cuando descubrió el velo, 95
aun no fue pavón de Juno;
no quiso quedarse ayuno
y a los visos de una salsa
vio que tenía muy falsa
pechugas de cal y canto. 100
Mucho puede un manto, &c.

Y es tan fácil el engaño,
que hay amante boquirrubio,
que después de un gran diluvio
tiene por muy seco el año; 105
conque ya me desengaño
de que la dama tocada
se ha de tener por jugada

aunque sea con un santo.
Mucho puede un manto,
pues encubre tanto.

110

* v. 8, el «río santo» es el Jordán, donde Cristo fue bautizado según el *Evangelio de San Marcos*.

- v. 30: el impreso añadía la conjunción copulativa «y» al inicio del verso.

- v. 43: el impreso añadía la conjunción copulativa y en «aquí paga y allí cobra», en paralelismo estructural con el verso 41.

Sátira XII. *Remédielo Dios, amén*

Ya la mayor desventura
llegó al hambriento y al harto,
porque no se alcanza un cuarto
sin levantar por figura.

Ya el mundo no tiene cura,
y quererlo remediar
es pedir quietud al mar
y amar sin saber a quién.

5

Remédielo Dios, amén.

Ya nos vende el tiempo doble
—y aun no me atrevo a decillo—

10

el tafetán muy sencillo
como la verdad muy doble;
el villano ya y el noble
ningún privilegio tiene,
que, como todo va y viene,
para todo hay un vaivén.

15

Remédielo Dios, amén.

Ya el escribano dilata
la causa cuanto más leve,
como la deuda el que debe
y el gusto la dama ingrata;
con licencia el doctor mata,
haciendo más batería
que puede la artillería
del cerro de Tremecén.

20

25

Remédielo Dios, amén.

Ya la cortesana hermosa,
porque tiene moza y perro,
para cometer un yerro

30

le dora muy melindrosa;
y la que es muy generosa
con recetas muy taimadas
deja las bolsas purgadas
más que estómagos el sen. 35

Remédíelo Dios, amén.

Sólo monedas indianas
pasan hoy entre la gente;
ya el cornado está en la frente,
y las blancas en las canas; 40

estas monedas livianas
pagan censos muy pesados:
ya son los cuartos doblados
y los amigos también.

Remédíelo Dios, amén. 45

Sólo se guarda decoro
a quien como el oro luce,
y el mercader se introduce
a tener silla en el coro; 50

es el necio un pico de oro
y con él, no con razones,
quebranta los corazones,
aunque más duros estén.

Remédíelo Dios, amén.

Vístese alguno una beca 55
como si fuera la grana
según el sayal de lana,
y luego en sayal la trueca;

pero, si estuviera en Meca,
yo sé que la arca de hierro 60
no ladrara a tanto perro,
con que él la tocara bien.

Remédíelo Dios, amén.

El jayán que hiende y parte
nunca del cesto se aparta 65

y por dar gusto a su Marta
desafiara al mismo Marte;
sabe de Vejecio el arte
con la negra y con la blanca,
mas tiene una mano blanca 70
siempre que a reñir le den.

Remédíelo Dios, amén.

Tiene la beata por flor

sacar con solicitud,
so color de su virtud, 75
la virtud de su color,
y en oliendo el asador
pasa cuentas por un cuento,
remontando el pensamiento
al pesebre de Belén. 80
Remédíelo Dios, amén.

No hay doncella tan en flor,
que no llegue alguna abeja
transformada en santa vieja
a picarle con amor; 85
al punto pierde el color,
mostrándose desabrida,
mas luego halaga la herida
con polvos de plus de argén.
Remédíelo Dios, amén. 90

Alégrase en su convento
la madre monja parlera
y, aunque la fiesta es de fuera,
toca dentro el instrumento;
si sus voces lleva el viento 95
por dolor o melodía
cállelo la musa mía,
porque no ha de sonar bien.
Remédíelo Dios, amén.

* v. 69, «la negra» y «la blanca» se refieren a espadas, que encaja con la mención previa a Vejecio y su implícito *De re militari*. Según Covarrubias, «llamamos espadas blancas las aceradas con que nos defendemos y ofendemos, a diferencia de las de esgrima, que son de sólo hierro, sin lustre, sin corte y con botón en la punta».

* R. Jammes (1956:477-479) señala dos letrillas atribuidas a Góngora escritas en torno al mismo estribillo: «Ah qué grande desventura» (Gallardo, IV, 1217) y «Ya nos muestra el tiempo noble» (Gallardo, IV, 1226).

- v. 32: el impreso lee «ya» al inicio del verso.

- v. 70: el impreso lee «una mano *manca*».

Al dar una dama un retrato suyo a un galán le borró el rostro y se le dio. Soneto

Si el borrar tu retrato, Anarda hermosa,
castigo es sacro de pincel segundo,

cuanto contiene de belleza el mundo
puede borrar tu mano rigurosa:

el blanco lilio, la purpúrea hermosa, 5
el coral tierno, el múrice fecundo,
del sol los rayos y del mar profundo
la azul color, la espuma deliciosa.

Y si es porque te ofende el ser querida,
huyendo siempre ingrata el nudo estrecho, 10
de los lazos de amor siempre inconstante,
cierra a mi pecho la doliente herida
o tu retrato vivirá en mi pecho
más firme que pudiera en un diamante.

A una desgracia de amor, dejándose un amante a otro sin dejar de amarse ni pretender olvidar.

Soneto

Cuánto dijera, oh Fili, si pudiera.
Tú, que sabes callar por lo que sabes,
es bien que sientas y callando alabes
lo que puede ofender de otra manera.

No será Fili, no, la vez primera 5
que las del mar ya redimidas naves,
más que las rocas, las arenas graves,
y más que el golfo encuentren la ribera.

Blanquear veo en la enemiga playa
el tantos siglos ha difunto exceso 10
a quien hirió de amor el plomo grave
y, aunque por esto no mi fe desmaya,
pues doy el hombro humilde a tanto peso,
quéjeme yo de amor antes que acabe.

A la libertad de las mujeres

Por el rojo ordinario de su Lice
Clito remite a su atención liviana
un aviso que dicen no era rana,
bien que lo pareció, según se dice.

Salir con la respuesta de infelice 5
imaginó, mas, viendo hablar la rana,
creyó en el hombre diligencia vana
pensar con las mujeres ser felice.

¡Oh raro al mundo aviso prodigioso!
Tengan de hoy más las ranas sus altares 10
y entre los signos el lugar primero;
mas, ¿qué le importa a Clito ser celoso
si, aunque le ponga ranas a millares,
ha de ser carne Lice, y él, carnero?

* v. 11, ilustra un catasterismo, es decir, la transformación de un personaje (en este caso, las ranas, que son animales lunares) en estrella o constelación.

* R. Jammes (1956:479-480) apunta que este soneto es imitación libre de un soneto burlesco de Bartolomé Leonardo de Argensola, «En la holanda bañada del tributo» (*Rimas*, ed. J. M. Blecua, Espasa-Calpe, 1974, vol. 1, p. 165).

Al interés de las mujeres

Plumas poniendo estaba a sus virotos
Amor para romper pechos tiranos,
pensando con los golpes inhumanos
poner a toda vista capirotos.

Llegó Cupido el nuevo a grandes trotes, 5
en vez de aljaba y flechas, en las manos
con dos bolsas de reales castellanos
y diole al viejo Amor mil papirotos.

Embrazó el viejo el arco formidable
y al joven despidió una dura flecha 10
que herido hubiera una robusta roca;
dio en la bolsa de Amor —caso notable—,
pues a sus pies cayó rota y deshecha
sin despegar el viejo más la boca.

- v. 6: el manuscrito omite la conjunción copulativa «y».

- el lector de B comenta al final del poema: «He acabado de leer, pero no de escribir».

Al que hubiere leído.-

Lector amigo, ya en estas obras habrás conocido mis yerros y, en ellos, que no soy ángel. Así, no pretendo disculparme, pues en esto soy común con otros muchos; y lo que ningún escritor en algún siglo ha conseguido, mal podría alcanzarlo yo, y más en tan detractivo tiempo. Sólo quiero advertas han sido estas obras descanso de otras mayores, pues estos asuntos (y otros muchos que por menos limados no te comunico) se escribieron cuando *El Poema del Gran Capitán* y los *Panegíricos* y *Epitalamios* que ya conoces; demás de la *Historia del Señor Rey Católico*, las *Grandezas y Antigüedades del Reino de Galicia*, el *Epítome de las guerras de Francia*, y *Vida de su rey Enrique Cuarto*, un tomo de *Discursos políticos y militares*, otro de *Notas a los Autores de la Historia Antigua de España*,⁹⁶ otro de *Epístolas críticas, notas y comentarios a varios lugares de erudición propia y ajena*, y lo más prolijo, un libro de *Blasones y armas de España, orígenes y genealogía* -obras todas para poderse⁹⁷ dar a la estampa y que han llevádome toda la atención de mi vida, puesto que ni aun sin ella escribí aquestos juguetes. En ellos advertirás que algunos estribillos de las sátiras y letrillas están ya escritos por otros, y aun algunos asuntos. Coteja unos y otros y conocerás no me visto de ajenas plumas. Vale.⁹⁸

⁹⁶ En el impreso se lee: *Notas a los Autores de la Antigua España*.

⁹⁷ En el manuscrito se lee: «obras todas para poder dar...», pero mantengo la lectura del impreso, que es la correcta.

⁹⁸ El lector de B añade justo después de estas palabras: «No vale», y en el renglón siguiente «Hasta aquí los reparos». Más abajo, una vez terminadas las erratas, comenta: «Motivome a estas apuntaciones la sátira contra el caballero de Córdoba y la oposición a Góngora; y aunque tiene el autor cosas de gran estudio, ingenio y viveza, tiene también algunos descuidos que van anotados. Y no es el menos reparable el término *lascivo*, que tanto repite, pues en el Romance séptimo, en 22 coplas, lo repite 8 veces. Y sepa que *nemo sine crimine vivit*.» En estas líneas vemos el motivo concreto de las notas al poemario, en las que parece mostrarse el lector y anotador algo más benevolente (quizás comprensivo) ante la obra de Trillo. La frase en latín con la que termina pertenece a los *Disticha Catonis*, y tiene el sentido de reconocimiento y tolerancia hacia las faltas del otro: «De los hombres revoltosos te debes arredrar / a las buenas costumbres te debes allegar / de persona del mundo no quieras de tratar / que no vive en el mundo ninguno sin pecar» (esta traducción se recoge en la nota 132, p. 671, de las *Obras completas* de Cervantes, volumen II, edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, citando a Schevill-Bonilla).

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

A

- A las puertas del silencio, [romance XXII, p. 302]
A los boquirrubios, [*Cartilla del amor al uso*, ..., p. 210]
A Madrid se vuelve la niña [sátira IX, p. 393]
A nueve meses de achaque [romance XIX, p. 289]
A toda ley, madre mía [letrilla XV, p. 388]
Adonde poco heredadas [romance III, p. 192]
Ahora que estoy a solas [sátira VI, p. 351]
Al Genil vengo a llorar [sátira X, p. 395]
Al mar se arroja Leandro [fábula, p. 176]
Al pie de una alta haya, en dulce avena [soneto XXXV, p. 167]
Al río, zagales, [*A una beata tercera*, ..., p. 240]
Anarda salió al ejido [letrilla XII, p. 338]
Arde el delito en las crueles aras [soneto XXXVII, p. 168]
Ardo y lloro sin sosiego [décimas, p. 335]
Aún la alta cumbre de la envidia sea [soneto XXVI, p. 162]
Avecilla importuna, [*Sentimiento de un amante*..., p. 202]

B

- Bañaba el sol, precipitando el día, [soneto II, p. 147]
Bueno está, Lucinda, [*A una dama*..., p. 205]

C

- Cándida, hermosa flor, que en la avarienta [soneto XIV, p. 154]
Casadilla hermosa, [*A una dama muy altiva*..., p. 281]
Como furioso el mar en ondas ciento [soneto XXIII, p. 160]
Como jüez de pelota [sátira V, p. 348]

Cruel Amor, ¿qué trofeo, [romance XXXI, p. 368]
Cruelas ondas, cauteloso puerto, [soneto XXXVI, p. 168]
Cual la inquietud del Ponto furibunda [soneto XII, p. 153]
Cual se mira a los soplos impacientes [soneto XXIV, p. 161]
Cuánto dijera, oh Fili, si pudiera. [soneto, p. 405]
Cuarenta y ocho veces sobre ciento [soneto XLV, p. 173]
Culto buril de artífice elegante [soneto XXXIX, p. 169]
Culto buril en mármor elegante [soneto XLVIII, p. 174]

D

Daliso con el cuento de un cayado [soneto III, p. 148]
Daliso a un tiempo en doloroso llanto, [*Últimos afectos...*, p. 377]
De Alejandro los elogios [romance XI, p. 230]
De anciano robre un tronco mal vestido, [soneto XXV, p. 161]
De aquellas de mayo a enero [sátira III, p. 344]
De flor las abejas, [*A una dama ausente, ...*,p. 257]
Del botón bien redimida [romance XXIV, p. 308]
Del Genil claro en la playa [romance XIII, p. 248]
Del mar cantaba entre las ondas fieras [soneto XXI, p. 159]
Del puerto amigo aun más que asegurado [soneto XVII, p. 157]
Después que me dejaste, [*A una dama ausente y remisa*, p. 250]
De un robre duro en la tenaz corteza [soneto XIX, p. 158]
De una ñudosa haya, carcomida [soneto XX, p. 159]
Dichoso aquel a quien la amarga muerte [soneto XXII, p. 160]
Divina Anarda, el amor [décimas, p. 228]

E

Ea, muchas hermosas, [satírico, p. 274]
El cuidado primero [*La Rosa*, p. 189]

El frío pedernal de nieve cano, [soneto XLII, p. 171]
El mar enmudezca cuanto [romance XVI, p. 259]
El sol y Fílida a un tiempo [romance XIX, p. 327]
El tardo paso del ocio [romance VI, p. 199]
El tiempo ha llegado [*Habiendo venido a esta ciudad...*, p. 298]
Encerradas niñas [*A unas damas muy preciadas...*, p. 270]
En el mar entré, [letrilla VII, p. 284]
En la alta cumbre de la fe, animando [soneto XLVII, p. 174]
En una sobre el mar caída roca [sátira IV, p. 148]
Esta niña se lleva la flor, [letrilla IV, p. 269]
Estas, divina Marcela, [décimas, p. 358]
Este mundo es una escala [sátira VII, p. 382]
Estos de amor a mísero lamento [soneto I, p. 147]

F

Filemón, hazme una copa [*La copa*, p. 197]
Fili, tú cantas mi muerte [décimas, p. 332]
“Filida, pues de amor sabes, [romance XIV, p. 253]
Fortuna, cuya impía providencia [soneto XLI, p. 171]

H

¿Hasta cuándo, ingrata Filis, [romance II, p. 186]
Hoy, Señor, que el desatado [romance XXIII, p. 305]

I

Incógnito poeticida [romance XII, p. 246]

L

La morena hermosa [letrilla VI, p. 279]

Las damas de hogaño, Bras, [letrilla XVII, p. 398]
Levante el Genil sagrado [romance XXV, p. 310]
Los sordos valles, la infiel floresta [soneto V, p. 149]
Lucinda, si me adviertes naufragante [soneto XLIII, p. 172]

M

Malcontenta de su Anfriso [letrilla XIV, p. 340]
Marica, no te perdono [romance X, p. 229]
Marica, yo soy Carnal, [décimas, p. 245]
Mármor esconde culto [*Epicedio*, p. 376]
Miedo guarda viña, [letrilla II, p. 266]
Mucho puede un manto, [sátira XI, p. 399]
Muchos, huyendo el golpe recelado, [soneto XXVII, p. 163]
Musa arrebol o melapia [*A un poeta que censuró al autor...*, p. 354]
Musa, cantemos de amor, [romance VII, p. 207]
Musa, yo estoy aturdido [sátira VIII, p. 391]

N

Nace el sol y a muchos orbes [romance XXXII, p. 371]
Niña de mis ojos, [*A una dama muy desvanecida*, p. 219]
No así del mar las ondas impacientes [soneto XV, p. 155]
¿No basta, ingratos Dioses, que esa lumbré [soneto XXXIV, p. 167]
No bien los rayos de sus luces bellas [soneto XXXI, p. 165]
No el tardo vuelo del infiel olvido [soneto XXVIII, p. 163]
No me aprovecharon, [letrilla V, p. 277]

O

¡Oh, cuánto, envuelta, la sagrada lumbré [soneto XL, p. 170]
“Oh duras prendas, bien que dulces cuando [soneto XVI, p. 156]

¡Oh llanos de Andalucía!, [décimas, p. 232]

Oídos pone aun a la muda llama, [soneto XIII, p. 154]

P

Parecéis molinero, Amor, [letrilla VIII, p. 287]

Pasa el melcochero, [letrilla XVI, p. 390]

Pasos no ciegamente aconsejados, [soneto XVIII, p. 157]

Pensativo y cabizbajo, [romance IX, p. 225]

Piedra el original, cera el retrato, [soneto L, p. 176]

Plumas poniendo estaba a sus virotos [*Al interés de las mujeres*, p. 406]

Por el rojo ordinario de su Lice [*A la libertad de las mujeres*, p. 405]

Primero que mi dolor [Décimas, p. 333]

Pues me das lo que yo quiera, [burlesco, p. 379]

Pues que de mi morena [letrilla IX, p. 296]

Q

Que de la casada hermosa [sátira II, p. 342]

Qué tarde, ¡oh Fili!, tu rigor se admira [soneto IX, p. 151]

Quebranta ya, Fortuna, las prisiones [soneto XXXIII, p. 166]

¿Qué es esto, Amor? ¿Acaso soñolientas [soneto XLIX, p. 175]

¿Quién, Clori ingrata, no ve [décimas, p. 336]

¿Quién en conceptos tan pobres [*Al Santo S. Juan de Dios*, p. 373]

¿Quién de la pesada sombra, [romance XXX, p. 330]

Quien tanto duerme y se pasea tanto [soneto XLIV, p. 172]

S

Sagrado honor de la selva [romance XXVI, p. 312]

Salió Himeneo muy a lo romano [soneto VII, p. 150]

Señor Apolo, ¿por qué [romance XXI, p. 292]

Señora doña Lucinda, [romance XV, p. 255]
Señora doña Marica, [romance XXVII, p. 314]
Señorazas mías, [*Retrato del poeta...*, p. 317]
Señores antipoetas, [romance XVII, p. 261]
Si alguna vez, Euterpe, [*Pintura de la noche...*, p. 360]
Si ciega de una luz que tanto inflama [soneto XXXVIII, p. 169]
Si, como es cierto mi amor [*A una dama tímida*, p. 341]
Si con morir pudiera mejorarte, [soneto X, p. 152]
Si el borrar tu retrato, Anarda hermosa, [soneto, p. 404]
Siete veces el sol quitado había [soneto XXXII, p. 166]
Sirenas del Dauro [*A las damas cortesanas...*, p. 235]
Solía que andaba [letrilla X, p. 315]
Soy toquera [letrilla I, p. 265]
Surcando dudas con dudoso aliento, [soneto VIII, p. 151]

T

Temprana flor, crecía en confianza [soneto XI, p. 153]
Triste pastor del Genil, [letrilla XI, p. 337]

U

Una hermosa pastorcilla [romance VIII, p. 223]
Una tarde de san Pedro [letrilla XIII, p. 339]

V

Válgame Dios, que los ánsares vuelan, [letrilla III, p. 268]
Viendo el Amor que sus flechas [romance XVIII, p. 285]
Vuelto al revés un escollo [romance IV, p. 193]

Y

Y si es del prior, [letrilla XIV, p. 386]

Ya en el mundo no hay verdad, [sátira IV, p. 346]

Ya la mayor desventura [sátira XII, p. 402]

Ya la oprimida corriente, [romance XXVIII, p. 325]

Ya las infieles llamas en que ardía [soneto XXIX, p. 164]

Ya, mi Filida dulce, [*A una dama ingrata*, p. 217]

Ya no los rayos del purpúreo oriente [soneto XXX, p. 164]

Ya que la tarda tiniebla [romance XX, p. 291]

Yace, mas no fallece en la copiosa [soneto XLVI, p. 173]

Yo estoy ya, señoras mías, [romance, p. 384]