

María D. Martos Pérez

*LA OBRA POÉTICA DE A. DE TEJADA PÁEZ:
ESTUDIO Y EDICIÓN*

Tesis doctoral
dirigida por el Prof. Dr. José Lara Garrido

Dpto. de Filología Española I y Filología Románica
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga
2008

*«è del poeta il fin la meraviglia»
(G. B. Marino)*

*Leve es la parte de la vida
que como dioses rescatan los poetas.
(L. Cernuda)*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN PRELIMINAR.....	9
CAPÍTULO I: AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ (1567-1635). TRAYECTORIA BIOGRÁFICA: ENTRE CULTURA Y POÉTICA.....	17
I. Introducción.....	17
II. La formación del poeta.....	19
III. La madurez creadora.....	68
IV. La recepción de la obra poética de Tejada Páez. La tenue estela de la inmortalidad literaria.....	80
CAPÍTULO II: LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ Y LA POÉTICA MANIERISTA (I).....	85
I. La poética manierista de Tejada Páez	85
Introducción.....	85
La poética manierista de Tejada Páez.....	86
Conclusión.....	107
II. Formas de una obra literaria manierista.....	108
La obra y los versos de Agustín de Tejada. Poética para un poeta.....	108
El <i>texto lírico</i> de Tejada. El acompasamiento de verso y obra.....	111
III. Poesía amorosa.....	119
IV. Canto épico-lírico. El <i>Poema de la Peña de los Enamorados</i>	146
V. Un soneto descriptivo. El tema de Granada en la poesía de Tejada Páez.....	191
VI. La pluritemática manierista. A propósito de la <i>Silva al elemento del aire</i>	201
VII. Mito, historia y memoria en un ramillete de sonetos.....	239
CAPÍTULO III: LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ Y LA POÉTICA MANIERISTA (II). POLARIDADES DE UN <i>TEXTO PLURAL</i>	253
I. Introducción.....	253
II. El género de la canción en la poesía de Tejada Páez. Evolución de un género y su codificación hacia el barroco.....	255
Introducción.....	255
Génesis y morfología de la canción petrarquista.....	256

	La canción en estancias en la lírica española. Reformulación de un paradigma petrarquista.....	261
III.	La canción religiosa en la producción lírica de Agustín de Tejada Páez. Propuesta de caracterización de la canción devocional en la lírica antequerano-granadina.....	274
	Introducción.....	275
	La canción devocional. Paradigmas modélicos.....	275
	La canción devocional en la poesía de Tejada Páez y notas en otros autores del entorno antequerano granadino.....	281
	Notas en torno a la caracterización de la canción devocional.....	288
	La canción religiosa en estrofas aliradas. La canción «A Santiago» bajo el modelo de Horacio y fray Luis de León.....	309
	Conclusión.....	320
IV.	Canción y poesía heroica.....	323
	Introducción.....	323
	El magisterio de Herrera y la inauguración de nuevas sendas.....	323
	Entre Herrera y Góngora. Hacia el paradigma barroco de poesía heroica.....	346
	Conclusión.....	357
V.	Poesía fúnebre.....	359
	Introducción.....	361
	El homenaje poético. Los sonetos a la muerte de Barahona de Soto y de Fernando de Herrera.....	361
	Las elegías de panegírico y mecenazgo.....	366
VI.	Poesía circunstancial. Notas para una caracterización de la modalidad epidíctica en la poesía de A. de Tejada Páez.....	387
CAPÍTULO IV: EL LÉXICO CULTO EN LA POESÍA DE A. DE TEJADA PÁEZ.....		401
I.	Introducción y metodología.....	401
	Estado de la cuestión: el estudio del cultismo.....	401
	La conformación del léxico cultista. El grupo antequerano-granadino y A. de Tejada Páez.....	404

	Planteamientos metodológicos.....	407
II.	El cultismo en la poesía de Agustín de Tejada Páez. Valoración de la contribución del léxico tejadiano a la secuencia Garcilaso-Herrera-Góngora.....	415
	Lista de cultismos en la poesía de A. de Tejada Páez.....	415
	La poesía latinizante de finales del XV. Anclajes de la poesía cultista.....	425
	Los cultismos de la poesía tejadiana y su aceptación en los diccionarios.....	426
	Tejada y el cultismo renacentista.....	427
	Tejada y Herrera.....	433
	Tejada y Góngora.....	435
	La contribución del léxico tejadiano a la secuencia Garcilaso-Herrera- Góngora.....	438
	Cultismo y perífrasis.....	456
III.	Usos estilísticos del cultismo en la poesía de Agustín de Tejada Páez.....	467
	Criterios de la <i>electio verborum</i> en la poesía tejadiana.....	469
	La potenciación expresiva del factor sonoro.....	473
	Otro recurso de la <i>asprezza</i> : las secuencias antirrítmicas.....	489
	Conclusión: usos estilísticos del cultismo en el contexto poemático.....	496
IV.	Conclusión. Sentido del cultismo en la poesía tejadiana.....	499
	EDICIÓN DE LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ.....	501
I.	Introducción.....	501
II.	Corpus poético de A. de Tejada Páez. Problemática textual.....	505
III.	Criterios de edición.....	518
IV.	Siglas y Testimonios.....	531
V.	Edición. Aparato crítico y notas textuales.....	547
VI.	Traducciones y poesía en latín. Atribuciones y textos perdidos.....	813
	EPILOGO. A MODO DI CONCLUSIONE.....	857
	RIASSUNTO DELLA TESI DI DOTTORATO «L'OPERA POETICA DI A. DE TEJADA PÁEZ: STUDIO ED EDIZIONE».....	861

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	873
ANEXOS.....	893

INTRODUCCIÓN PRELIMINAR

El tema de una tesis doctoral suele surgir de la afortunada conjunción de azar y destino. En unas páginas de *Granada en la poesía barroca* se refería entusiastamente el profesor Emilio Orozco aludiendo a Agustín de Tejada Páez a un «estudio que pensamos dedicar a la personalidad y a la obra de este gran poeta, que merecería ser más destacado en la historia de nuestra poesía»¹. Aquel proyecto apenas esbozado en unas líneas y que por avatares diversos no pudo llevar a término el maestro granadino cobra forma ahora en este estudio y edición de la poesía del antequerano Agustín de Tejada Páez.

El objetivo esencial que me he planteado con este estudio es el dar a conocer a un autor menor de nuestro período áureo. Ciertamente, este proyecto parte del pleno convencimiento de que sólo un conocimiento profundo y lo más amplio posible de un período literario en las diversas voces que lo conforman puede dar lugar a una revisión, que debería ser siempre continúa, de los esquemas historiográficos heredados, los cuales constituyen el horizonte, y también el límite, de nuestro conocimiento del pasado literario y cultural. La labor de edición y el posterior estudio de ese corpus textual editado es el primer paso para el conocimiento y difusión de un autor áureo.

Esa doble articulación en edición y estudio implica tres ejes de análisis fuertemente imbricados. El primero de ellos y esencial es la edición, esto es, el texto literario, eje y centro del quehacer filológico. El segundo lo constituye la categoría estética desde la que se explicitan sus rasgos temáticos, compositivos y estilísticos, el Manierismo, entendiendo éste no

como eón de entidad histórica, que determinase en tanto que superestructura las creaciones culturales de una época dada, sino como concepto operativo que se afianza y perfila en el vértice que conforman poética y escritura. Es, por consiguiente, desde los relieves del texto en su complejidad plural y en su diversidad misma, vehiculada por un doble módulo de conformación genérica, como viene a determinarse, en concreciones y reajustes sucesivos, el alcance y perfil instrumental del concepto Manierismo².

Y en tercer lugar, el sujeto creador, en tanto que ente productor de ese discurso poético determinado por unas circunstancias histórico-sociales determinadas categorizadas bajo los principios estéticos del Manierismo.

¹ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, ed. facsímil y estudio preliminar por J. Lara Garrido, Granada, 2000^[1963, 1ªed.], pág. 126.

² J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barabona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Diputación Provincial de Málaga, 1994, págs. 12-13.

El propósito final de esta indagación no es otro que el de dar a conocer a un autor menor de nuestro período áureo, partiendo de la certeza crítica de que sólo un conocimiento profundo y lo más amplio posible de un período literario en las diversas voces que lo conforman puede dar lugar a una revisión —que debería ser siempre continúa— de los esquemas historiográficos heredados los cuales constituyen las bases de nuestro conocimiento del pasado literario y cultural. En este sentido la labor de edición es el primer paso para el conocimiento y posterior difusión de un autor y de su obra.

De acuerdo a estos principios, la tesis doctoral que presentamos se estructura en cinco capítulos, los cuales abordan desde perspectivas diversas y complementarias la edición y fijación del texto, la biografía y trayectoria literaria del poeta y, finalmente, el análisis y comentario de su obra poética.

El núcleo central se configura en torno a la labor de edición de la obra poética de Tejada Páez. Toda edición exige, en primer lugar, un acercamiento general a la problemática concreta del corpus textual y el establecimiento de los criterios que de acuerdo a ella han regido la disposición del texto poético.

Dado el carácter inédito de la mayor parte de la obra poética del antequerano, el acceso a ésta ha sido muy parcial y, además, bastante reciente. Frente a la sostenida presencia del antequerano en las compilaciones poéticas del XVII sus obra lírica apenas vuelve a ser editada —y, por ende, leída— hasta las antologías que se suceden a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que si bien carecen de rigor filológico juegan un papel decisivo en la difusión de la poesía en ellas contenida.

La problemática que plantea este corpus poético se incardina plenamente en las coordenadas de la transmisión poética áurea.. La mayor parte de las poesías tejadianas se han conservado a través copias apógrafas dispersas en antologías y compilaciones manuscritas de varia: la *Poética silva*, las *Flores de poetas* (1611) y el *Cancionero Antequerano* (1627-1628)). El resto de su producción poética se completa con los textos recogidos por el propio poeta en sus *Discursos históricos de Antequera* y los contenidos en otra obra histórica, la *Historia de la ciudad de Antequera* redactada por el sobrino del poeta, Francisco de Tejada y Nava. Si bien el núcleo principal del corpus tejadiano se ha transmitido por vía manuscrita otra parte sustancial de éste se halla en fuentes impresas, siendo las *Flores de poetas ilustres* (1605) de P. Espinosa el testimonio fundamental, al que habría que sumar los pliegos sueltos y las obras impresas en que figuran textos preliminares del poeta antequerano.

La característica más marcada del corpus poético tejadiano es la dispersión. Su poesía se halla copiada o impresa en testimonios de la más heterogénea procedencia y carácter, lo que ha impuesto una directriz de edición regida por la homogeneización gráfica y de puntuación así como a la atención a una variabilidad y flexibilidad de método que pueda atender a las singularidades específicas de cada texto.

Dada la asistematicidad de los testimonios manuscritos que han transmitido el corpus poético tejadiano he optado por la rigurosa actualización gráfica, unificando y simplificando las grafías que carecen de relevancia fonética. Se alcanza con ello dos objetivos básicos en la edición de la poesía del Siglo de Oro: primero, el de establecer un sistema uniformador que evite el desorden gráfico del corpus tejadiano disperso en compilaciones de tan diversa naturaleza; y, segundo, la actualización del texto orientada al lector actual.

La *dispositio* de la obra poética del antequerano en esta edición se adecua a un criterio cronológico que da cuenta, en la medida posible en que los textos son datables, del proceso secuencial de composición desde el que poder trazar la trayectoria creativa y evolución estética del poeta antequerano.

A la edición acompañan cuatro capítulos previos que analizan la trayectoria biográfica, la evolución creativa y la lengua poética de Tejada Páez.

El primero propone un recorrido biográfico por los hitos fundamentales de la biografía del poeta, en la confluencia de trayectoria vital y evolución creadora. Con el objeto de definir el *espacio de escritura* que converge con la trayectoria creativa del poeta antequerano Agustín de Tejada Páez este capítulo inicial aborda el haz de avatares biográficos en el que se entreteje su producción poética.

El nacimiento de Tejada en Antequera en 1567, hijo de una familia perteneciente a la aristocracia local, determinó desde fecha muy temprana un contacto activo del poeta con la cultura. Los estudios en la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera y el ambiente erudito de la casa familiar alentaron desde sus primeros años el interés por la cultura y el cultivo de la poesía.

La ciudad de Granada, en cambio, fue el escenario de los años centrales de su juventud. Las fechas de su presencia en la ciudad de la Alhambra se remontan a mediados de la década de los ochenta, en torno a 1584. Tras el paréntesis de los estudios de Teología en la Universidad de Osuna, desde finales de 1586 a principios de 1589, el poeta volvería a Granada donde obtuvo el grado de bachiller en esta disciplina y continuó los estudios para la obtención de los títulos de licenciado y doctor en 1594.

Esta formación juvenil y vida universitaria estimuló la escritura de los *Discursos históricos de Antequera* que testimonian, ya desde la temprana fecha en que fueron redactados (1587), un conocimiento profundo de la lengua latina con el dominio de los principios y leyes de la versificación clásica y el manejo de los historiadores y poetas antiguos.

La vida estudiantil granadina convergió con el nombramiento de Tejada como racionero en la Catedral de Granada a finales de 1590 que ligó definitivamente la vida del poeta a la ciudad granadina en la que permaneció hasta 1605, fecha en la que una serie de problemas con el cabildo catedralicio, cuya seriedad se fue agravando paulatinamente, desencadenaron su forzada marcha de la ciudad.

Esta intensa relación de Tejada con Granada, inicialmente determinada por sus estudios universitarios y después vinculada al cargo de racionero que desempeñaba en la Catedral granadina desde 1590, cristalizó en una fértil trayectoria literaria en intenso contacto con el círculo granadino de la *Poética silva* y estimulada por el contacto personal con poetas como J. de Arjona o P. Rodríguez de Ardila. Estas circunstancias convierten a Tejada en nexo indispensable entre los poetas antequeranos y los de la ciudad de la Alhambra.

La vida intelectual y poética de Tejada en Granada rebasó los estrechos límites del cenáculo poético agrupado en torno a don Pedro de Venegas, estableciendo contacto con otros poetas y humanistas residentes en Granada o que de manera circunstancial visitaron la ciudad de la Alhambra y que ha quedado atestiguado en diversos elogios cruzados y referencias mutuas con C. de Mesa, Lope de Vega o Luis de Góngora.

La imbricada madeja de datos sobre la biografía de Agustín de Tejada Páez permite desbrozar los condicionantes básicos que fijan su *espacio de escritura* determinado por dos espacios geográficos determinados: Granada y Antequera, sobre los que se dibuja el mapa de relaciones con otros autores, como Lope de Vega o Góngora, la participación en preliminares de obras de religiosos amigos que permiten contextualizar su creación poética. La poesía de Tejada se impregna, como ninguna otra, de un espíritu cívico que resulta determinante en el proceso de creación literaria y que rige otras facetas de su actividad creadora, como la de historiador.

Los capítulos II y III abordan el estudio de la lírica de A. de Tejada Páez en el marco de la poética manierista. La propuesta poética del autor de los *Discursos históricos de Antequera* se incardina en ese período de transición entre la lírica renacentista y barroca que ha sido nominado como Manierismo.

En este marco conceptual genérico del Manierismo se concretan los rasgos más relevantes de la poética de Tejada que queda testimoniada ampliamente en sus *Discursos históricos de Antequera* así como en las declaraciones implícitas que vetean su producción lírica. Como ha subrayado la editora de esta obra de carácter histórico, A. Rallo, los *Discursos históricos* constituyen un documento insustituible para la indagación del *laboratorio* del poeta, revelando sus lecturas primordiales y proporcionando esenciales reflexiones y comentarios sobre éstas. Los apuntes contenidos en los *Discursos* conforman el andamiaje cultural en el que se ancla la poesía del antequerano.

Desde esta contextualización manierista, la breve obra de Agustín de Tejada abarca dos géneros íntimamente cohesionados como son la historia y la poesía. Su faceta de historiador quedó plasmada en los *Discursos históricos de Antequera*, primera historia de la ciudad y eje de la historiografía local. A esta obra de carácter histórico se suman sus versos reunidos en cincuenta y ocho poemas conocidos además de seis traducciones de clásicos —que más que traducciones son originales recreaciones— y cinco latinas, además de dos poemas escritos en latín.

La obra lírica de Tejada se erige sobre dos sólidos cimientos: el localismo y la ideología nobiliar en que se asienta su ideal poético, y su poética queda definida, en consonancia con estos presupuestos, desde la hibridación genérica de cuatro modalidades básicas: la heroica, religiosa, ditirámbica y, finalmente, la elegíaca en su vertiente fúnebre. Las composiciones heroicas del antequerano ensalzan desde una doble vertiente, patriótica y religiosa, los conceptos de monarquía y aristocracia. Los elementos fundamentales para la celebración y glorificación de los personajes cantados son el carácter épico-militar y el católico-religioso.

Ahora bien este tono épico generalizado de la poesía tejadiana no está reñido con la capacidad lírica del poeta que se revela con indudable fuerza y sólida entidad en los numerosos pasajes de recreación ecfrástica del mundo natural con cuadros de gran plasticidad y cromatismo, que se van intercalando en sus composiciones, fundamentalmente en las de mayor extensión como las canciones.

Por otra parte, las claves constructivas y procedimientos retórico-formales y métrico-estilísticos, especialmente en el plano de la *elocutio*, revelan el carácter manierista esencial de la poesía tejadiana. Su continua preocupación compositiva (pluritemática manierista) y los rasgos estilísticos (especialmente la exploración de las posibilidades expresivas de los sonidos para transmitir la sensación de *asprezza* que imprime la tonalidad heroica) convierten cada uno de sus textos en una cuidada obra de orfebrería preciosista. La preocupación estilística se sostiene con incansable aliento en toda la producción lírica tejadiana, haciendo de su poesía un enclave esencial para el estudio de la lírica de entresiglos en su evolución desde presupuestos manieristas hacia otros ya plenamente barrocos.

La producción lírica de Tejada Páez plantea dos problemas principales en su abordamiento crítico: primero, el fragmentarismo que dificulta la reconstrucción de la lógica interna de su actividad creativa, y en segundo lugar, y derivado de ésta parcialidad, el contraste entre la obra en su ideación original y el fragmento hoy conservado, que acarrea la dificultad de establecer una secuenciación cronológica mínima que de cuenta del proceso creativo a que se sujeta la actividad poética del antequerano.

Ahora bien, externamente, este *texto lírico* se manifiesta como obra plural, recorrida por diversos códigos literarios que, de acuerdo a la variedad manierista, compendian diversos géneros y registros que se superponen desde tal aparente diversidad a una sólida unidad de fondo.

La práctica poética de Tejada se caracteriza por el contrapunteo continuo sobre un fondo uniforme de una serie de *formas* o registros menores: la temática amorosa de raíz petrarquista, la poesía descriptiva, la fábula o fabulación mitológica y la sátira se contraponen a la vez que complementan un paradigma genérico dominante, el de la poesía heroica, con dos subramificaciones temáticas básicas: la religiosa y la fúnebre. La relación que se establece entre ellos llevará a abordar desde textos concretos o desde un

conjunto de ellos el siempre latente problema de la relación entre género literario y poesía en sus realizaciones textuales concretas.

La pluralidad del texto lírico de Tejada parece ir cediendo en el punto climático de su madurez creativa que emblematizan las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa a favor del repliegue hacia una lírica de circunstancias, en su vertiente heroica y religiosa, especialmente marcada por ese rito mecánico de escritura de poemas para preliminares de libros ajenos, de la que la canción *A la Virgen de Monteagudo* constituye un punto de inflexión fundamental. La etapa creativa más intensa del poeta antequerano atendiendo a la versatilidad de una obra poética breve se concentra en el período que va de 1580 a 1610, cediendo en la madurez a la restricción de una lírica básicamente circunstancial. La etapa de mayor efervescencia creativa de Tejada viene impulsada por los años granadinos en los que los tanteos del joven poeta parecían ser heraldos de una sólida obra que anunciaba las nuevas sendas por las que transitaría la poesía barroca. Estos primeros textos presagiaban una obra poética plurifuncional que cedió desde la segunda década del XVII a una práctica circunstancial probablemente determinada por la reclusión del poeta a su ciudad natal y por el propósito de alcanzar favores en la corte.

Si los inicios de Góngora y Tejada fluyen paralelos en la codificación de una lírica petrarquista imbuida en los rígidos esquemas manieristas del soneto, la diferencia cualitativa entre ambos poetas radica en el abandono por el poeta cordobés de esa disciplinada codificación manierista en la que, sin embargo, quedó prisionero Tejada. La relación directa de Góngora con ilustres personalidades de la nobleza andaluza y sus continuos viajes a la corte con estancias prolongadas en ella evitó el anquilosamiento en una Córdoba (o una Antequera) en la que también desaparecieron como poetas los más insignes seguidores de Góngora.

El estudio de la poesía de Tejada Páez se completa en el capítulo IV con el análisis del léxico culto en su contribución al desarrollo de la línea cultista trazada de Herrera a Góngora.

Un nutrido grupo de estudiosos ha destacado el papel del grupo antequerano-granadino en la conformación del léxico cultista como un punto de comunicación e impulso en esa secuencia poética que trazamos de Herrera a Góngora. Y, entre los poetas del grupo, se ha subrayado a Tejada Páez como uno de los más avezados en la introducción del léxico culto así como de muchos de los recursos expresivos que definirán la poesía gongorina.

Así pues, se ha venido reclamando, desde los trabajos de D. Alonso, con cierta insistencia en los estudios de los últimos años sobre la lírica áurea, la atención al léxico de los poetas antequeranos-granadinos para una comprensión globalizadora del fenómeno cultista:

De estos reiterados reclamos nace el estudio dedicado al léxico culto de Tejada Páez. El análisis sobre una parcela tan concreta como es la del uso de términos cultos parte, pues, de dos propósitos. El primero de ellos es

analizar —desde un autor «menor» cuya obra se mantiene en su mayor parte manuscrita— una pequeña parcela del léxico áureo, que contribuya, en la medida de lo posible, a una comprensión más completa de los fenómenos poéticos enmarcados en la línea histórico-literaria trazada de Herrera a Góngora y en la que el grupo antequerano-granadino constituye un hito relevante. Y el segundo objetivo responde al estudio de la propia lengua poética de Agustín de Tejada a partir del empleo de los cultismos y su funcionalidad expresiva, principalmente en relación con el fenómeno estilístico de la *qualitas sonorum* y su uso en construcciones perifrásticas. D. Alonso comentaba en su edición del *Cancionero Antequerano* la necesidad de un «estudio estilístico» que de cuenta de las innovaciones que los autores antequeranos están incorporando a la poesía española y que se consolidará y adquirirán su máxima expresión en la obra de Góngora.

El estudio de los usos estilísticos de esos vocablos cultos ha puesto de relieve que el empleo del cultismo en la obra poética de Tejada Páez presenta una intención claramente estética.

Los criterios implicados en la *electio verborum* de la poesía tejadiana remiten tanto al ámbito fonético como a la semántica. El cultismo léxico —el de mayor relevancia cuantitativa y cualitativa en la poesía tejadiana— centra su potencialidad estética en los valores del significante como materia fónica. Los factores que determinan la selección léxica se explican desde muy diferentes criterios, especialmente estilísticos: renovación expresiva, cuestiones rítmicas, metaforizaciones.

El efecto estético no se alcanza desde la acción aislada de los elementos señalados, sino propiciada por la conjunción de varios de ellos. En la poesía de Tejada la acumulación de cultismos responde reiteradamente a un instrumento de ponderación y ennoblecimiento del lenguaje que aspira a imprimir solemnidad y majestuosidad al estilo

Pero es la «rebuscada artificiosidad del lenguaje poético» el aspecto en que los antequerano-granadinos se separan de Herrera y abren el camino de la *nueva poesía*. Es indudable que el punto de partida de Tejada lo constituye la poesía y poética de Herrera. Pero el antequerano extremará los procedimientos que el poeta sevillano ya había puesto en funcionamiento para lograr la sublimidad heroica, a la vez que dotará a su poesía de nuevas potencialidades expresivas. En la intensificación de ese privilegio que Herrera ya había otorgado a la materialidad fónica y en la búsqueda de nuevos recursos (sonoros y rítmicos) para potenciar un *sonus* áspero radica la contribución más relevante de Tejada a la poesía barroca.

La tarea de edición de la poesía áurea es uno de los más gratos placeres que aguarda al filólogo. La lectura inicial de los textos se va moldeando a medida que avanza la investigación, tornando las primeras apreciaciones lectoras en conclusiones divergentes de aquellas percepciones primeras cuyos resultados han quedado sometidos al luminoso prisma de una hermenéutica rigurosa regida por la atención al detalle.

La edición de la poesía de Agustín de Tejada Páez era una de esas tareas pendientes en el conocimiento y profundización de la lírica áurea española. El texto que hemos editado pone a disposición del lector la obra poética de uno de los autores más interesantes del entorno antequerano-granadino, a la vez que revela en su estudio ciertas claves fundamentales de la lírica manierista andaluza en ese arco temporal que media entre la obra poética de Fernando de Herrera y Luis de Góngora.

Este trabajo parte «de la honda convicción de que en filología, como en cualquier otro ámbito de la actividad humana, entre todos sabemos más (o algo) de algo» y sólo hallará pleno sentido y realidad en los apuntes que a partir de él puedan señalarse, pues

si hay una tarea gratificante para quien ha empeñado quehaceres y desvelos en el rescate de un autor es la de poder levantar acta de cómo sus aportes se multiplican, profundizan y afinan en otros ajenos³.

³ J. Lara Garrido, «Prólogo» a *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Anejo XLIII de *Analecta Malacitana*, pág. 15.

CAPÍTULO I: AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ (1567-1635). TRAYECTORIA BIOGRÁFICA: ENTRE CULTURA Y POÉTICA

I. INTRODUCCIÓN

El complejo haz de relaciones que se establece entre la biografía y la obra de un autor áureo, lejos de los lastres con que lo cargó el positivismo decimonónico, se revela como una categoría de alto rendimiento en el análisis literario. Ahora bien, esta relación debe entenderse no como una «serie externa de datos y presunciones, que modela la lectura en forzadas claves, y con las mínimas mediaciones del autor en tanto que *factor*, de la obra misma» sino como

el ámbito de unas coordenadas históricas, una concreta formación y cultura y unas relaciones con otros autores, desde el que comienzan a hacerse inteligibles la poética y la creación. Tampoco de ésta nos interesa el exclusivo encuadre ordenador en tiempos, géneros y formas, cuanto su interna coherencia y su lógica discursividad entre reiteración y experimentación. Su efectiva comprensión, en suma, como un diferenciado espacio de escritura poética¹.

Con el objeto de definir el *espacio de escritura* en que convergen la trayectoria vital y creadora del poeta antequerano Agustín de Tejada Páez abordaré en este primer capítulo el haz de avatares biográficos en el que se entreteje su producción poética.

Los primeros datos² documentados de Agustín de Tejada Páez se remontan a la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio quien ofreció del antequerano bajo la entrada *Agustinus Texada* la siguiente semblanza:

Antiquariensis in Baetica, doctor theologus, & in Granatensis almae fedis collegio sacro portionarius, sacris & amoenioribus studiis aevo suo celebrantur. Edidit, ut fertur, exiguae molis opus, quod nondum vidimus, nempe:

Historia de Antequera. Poeticae quidem artis, qua valuit, facultas in eo saepius affatimque apparet volumine, quod *Flores illustrium Poetarum* compilerator inscripsit.

Denatus est VII. idus Septemb. MDCXXV. aetatis suae LXVII³.

Pero una vez más en el caso de los poetas antequerano-granadinos los apuntes fundamentales sobre la biografía de Tejada Páez se deben a J. Quirós de los Ríos, cuyas notas fueron consignadas por F. Rodríguez Marín

¹ J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barabona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Diputación Provincial de Málaga, 1994, pág. 13.

² Sigo de cerca en este epígrafe la sección dedicada por A. Rallo a la «Biografía de Agustín de Tejada Páez» en el «Estudio Preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, ed. de A. Rallo Gruss, Diputación Provincial de Málaga, 2005, págs. 13-26.

³ N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Visor, 1996, t. II, pág. 179.

en referencias dispersas en sus dos estudios dedicados al poeta lucentino Luis Barahona de Soto y al antequerano Pedro Espinosa⁴ y, posteriormente, recogidas en la serie de documentos consagrados a la biografía de escritores áureos⁵. A partir de las indagaciones documentales del erudito sevillano, D. Alonso extractó algunas notas biográficas en su edición del *Cancionero Antequerano*⁶. En los últimos años⁷ han contribuido a perfilar la biografía del poeta antequerano B. Molina Huete en dos artículos que sintetizan las aportaciones últimas al estudio de este autor⁸ y A. Rallo en la indispensable edición de los *Discursos históricos de Antequera*⁹ cuyas claves para la reconstrucción de la biografía y, sobre todo, la formación, cultura y poética de Tejada, puestas de relieve por la estudiosa en una minuciosa anotación, resultan indispensables.

Las líneas maestras con que A. Rallo valoraba la figura del poeta antequerano otorgan coherencia y completitud a los retazos documentales desde los que se reconstruye la trayectoria biográfica del poeta antequerano:

Tejada Páez representa al humanista poeta del manierismo español, considerado cabeza del grupo antequerano por Rodríguez Marín, no sólo por la edad, que le sitúa inmediatamente después de Barahona de Soto, sino por ser vínculo entre los poetas granadinos y antequeranos. Con un conjunto de poemas conservados relativamente numerosos, encarna ese puente entre la creación herreriana y gongorina que supuso dicho grupo¹⁰.

⁴ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneira, 1903; y F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, ed. facsímil con introducción de B. Molina Huete, Universidad de Málaga, 2004^[1907, 1ª ed.] en el que dedica un esbozo biográfico a Tejada Páez en las págs. 62-64.

⁵ Se trata de la serie titulada «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», Madrid, *Boletín de la Real Academia Española*, 1918-1923.

⁶ *Cancionero Antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, ed. de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, C. S.I.C., 1950, págs. 493-494.

⁷ J. Roses se detuvo brevemente en la biografía del antequerano para contextualizar su estudio sobre «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997), pág. 64 (págs. 63-88).

⁸ «Agustín de Tejada Páez y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), págs. 353-402, especialmente para los datos biográficos, págs. 353-362; y «Agustín de Tejada Páez», *Diccionario Filológico de Literatura española de los Siglos XVI-XVII*, s. XVII, t. II, Madrid, Castalia (en prensa).

⁹ A. Rallo Gruss, «Biografía de Tejada Páez», en A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, págs. 13-26.

¹⁰ A. Rallo, «Estudio Preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, pág. 13.

II. LA FORMACIÓN DEL POETA

Nacimiento y antecedentes familiares

Hijo del cirujano Francisco de Tejada y de Leonor de Salcedo, Agustín de Tejada Páez nació en Antequera (Málaga) en el verano de 1567 y fue bautizado el dos de agosto de este año en la parroquia de San Sebastián como atestigua la partida de bautismo (véase el documento original en el anexo I. 1) reproducida por Rodríguez Marín:

«En dos días del mes de agosto bautizó Juan Díaz [a] Agustín, hijo de Francisco de Tejada y su mujer; fueron sus padrinos Juan de Carmona y su hija Leonor»¹¹.

Escasos datos iluminan el entorno familiar de Tejada a excepción de algunas notas sobre Francisco de Tejada ofrecidas por Rodríguez Marín en torno a su nacimiento en 1535, su profesión de cirujano y su matrimonio con Leonor de Salcedo hacia 1557¹².

Existe constancia documental de que del matrimonio compuesto por Francisco de Tejada y Leonor de Salcedo nació otro hijo, nueve años antes que nuestro poeta Agustín y que fue bautizado con el nombre de Juan el cuatro de septiembre de 1558 en la parroquia de Santa María, como consta en su partida bautismal:

«En cuatro días del mes de septiembre bauticé yo Bartolomé Gutiérrez Casasola a Juan, hijo de Francisco de Tejada y de Leonor de Salcedo. Fueron sus padrinos Andrés Flores y Luisa Díaz, su mujer, y el licenciado Matías Trujillo [y] Isabel Díaz. En fe de lo cual lo firmé de mi nombre, que [e]s hecho ut supra. Bartolomé Gutiérrez. Luis Sánchez»¹³.

Tanto Agustín como su hermano Juan realizaron estudios universitarios, alcanzando ambos el grado de licenciado y doctor. Respecto a Juan de Tejada diversos documentos se refieren a que ejercía la medicina y a su nombre suelen aparecer unidos los calificativos de «licenciado» o «doctor»¹⁴.

¹¹ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», V (1918), pág. 462, documento II. Modernizo las grafías, ortografía y puntuación de estos documentos e indico con comillas las citas originales de los fragmentos que reproduce Rodríguez Marín y sin éstas los añadidos o comentarios del erudito de Osuna.

¹² F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 33.

¹³ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 462, documento I.

¹⁴ El documento IV, resumido por Rodríguez Marín sin extractarlo (F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 462), está firmado por el licenciado Rodrigo Godoy y consta lo siguiente: «puso a servicio por tres años a Isabel, de catorce, poco más o menos, hija de Juan de Espinosa, difunto, con el licenciado Juan de Tejada, médico». En el documento IX se le vuelve a llamar «licenciado». Por último, en el escrito en

Estas leves notas sobre el contexto familiar sientan las bases primeras de la incipiente cultura de Tejada y de su formación literaria en particular, y cultural en general, que cimentarán su precoz dedicación a la actividad poética.

El ambiente familiar debió resultar ampliamente estimulante para las incipientes inquietudes intelectuales del joven poeta pues en diversos lugares se refiere al docto ambiente de la casa familiar y a la erudición de su padre. En sus *Discursos históricos de Antequera* subrayaba el trato con «hombres doctos y leídos», aludiendo a la figura paterna como paradigma de erudición y modelo de creación poética¹⁵:

Dexadas muchas opiniones la que yo tengo por más cierta es la que yo he oído tractar entre hombres doctos y leídos, principalmente a mi padre Francisco de Tejada, cuya erudición en historias antiguas y modernas, es muy notoria¹⁶ [...].

Años más tarde, en una carta fechada el 27 de marzo de 1629 y dirigida a Rodrigo de Narváez y Rojas —con motivo de unos pleitos que éste sostenía en Madrid sobre unas prerrogativas y privilegios familiares para lo cual solicitaba a Tejada información sobre sus ascendientes antequeranos—, al referirse el poeta a las fuentes en las que se documentó para *la batalla de la Matanza* que recrea en sus *Discursos históricos* aludirá, nuevamente, a la erudición de Francisco de Tejada¹⁷ al que acudía el joven poeta como fuente de consulta frecuente:

que queda constancia de su entierro figura como «doctor Juan de Tejada» (documento XIII).

¹⁵ En sus *Discursos históricos de Antequera* Tejada Páez menciona entre las «obras» de su padre dos composiciones poéticas: un soneto a la muerte de Carlos V y la fábula de «Troco y Salmaçes». Tejada reproduce el soneto precedido de esta pequeña nota: «Puso los oficios de estas tres parcas ingeniosamente Francisco de Tejada mi padre, a cuyas obras no se les diera el postrer lugar si las comunicara, en este soneto que hizo a la muerte del máximo emperador, don Carlos quinto: “Átropos fiera con horrenda mano / deshace al gran monarca de la tierra, / al sacro Carlos Lacheciz destierra / y Cloto aspa el estambre soberano. / Ya soy hecho divino siendo*humano, / el furibundo Marte de la guerra, / allá en la sempiterna luz se encierra / el Phebo rubicundo del Hispano / que había de mandar del alto Norte / a la profunda Antípoda Latea, / del Perineo al Indo colorado. / Hoy lo arrebató la funesta dea / por dalle cetro allá en la imperea corte, / que es poco este terrestre magistrado”» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, págs. 290-291). La mención a la fábula, por el contrario, es bastante más parca y se halla recogida en una enumeración sobre composiciones de este género: «[...] y Francisco Tejada, mi padre, la de *Troco y Salmaces* que a ninguna de éstas es inferior» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIV, pág. 322).

¹⁶ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte I, disc. III, pág. 190.

¹⁷ F. Rodríguez Marín sin apoyo documental recomponía imaginativamente un cuadro sobre una parcela de la vida cultural antequerana en la que ubicaba a Francisco de Tejada entre los escritores notables que frecuentaron la Cátedra de Gramática en la etapa anterior a Juan de Mora: «La famosa cátedra de Antequera, que desde su fundación hasta el último cuarto del siglo XVI había dirigido y esforzado los primeros alientos de escritores tan notables, entre muchos otros, como D. Lorenzo de Padilla, Bernardo de la Torre, Pedro de Aguilar,

La batalla fue año de cuatrocientos y veinticuatro, el orden que tuve para escribirla en mi libro fue que como en los libros de Cabildo hay poca luz, recogí todos los memoriales que pude de todos los viejos, diéronmelos el Regidor Santa [---], Rodrigo de Santisteban, padre de don Iñigo, Iñigo de Arroyo, Bartolomé Casa, Marcos Ruiz, y otros por la tradición que tenían, y mi padre que sabe vuestra merced que ninguno hubo más leído, ni de mejor noticia y memoria en su tiempo¹⁸.

Se desprende de estos hechos que, probablemente, asistiría Tejada desde muy niño a discusiones eruditas en su casa familiar y a conversaciones de mucha doctrina con su padre que estimularían progresivamente las nacientes inquietudes literarias y humanísticas del joven poeta. Asimismo, presumiblemente, Francisco de Tejada, como hombre de nobleza e inclinación erudita, dispondría de una amplia biblioteca —la que, presuntamente y de acuerdo a ese sentido de estirpe y progenie, llegaría a Francisco de Tejada y Nava, biznieto y sobrino, respectivamente, de Francisco de Tejada y de Agustín de Tejada Páez— en la que el joven Tejada manejaría desde edad temprana los volúmenes fundamentales que le proveerían de una sólida formación humanística. Ese conocimiento atesorado en los años de vida familiar es el que nutre los *Discursos históricos de Antequera*, escritos en 1587 cuando el poeta apenas contaba con 20 años y que dejan entrever un sólido bagaje erudito.

Los estudios en la Cátedra de Gramática de Antequera

Los primeros años de la formación del poeta se hallan vinculados a la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera cuya incidencia en la formación de los poetas del grupo antequerano ha sido oportunamente apuntada por J. Lara Garrido¹⁹, que subrayó el papel fundamental de la creación de la Cátedra por don Diego Ramírez de Villaescusa para la propagación de los *studia humanitatis* en la ciudad antequerana:

esto es, de la fundamentación inexcusable de cualquier programa educativo en el conocimiento del latín, enseñado y aprendido con la

Francisco de Padilla, Francisco de Tejada, Luis Gómez de Tapia, Lázaro Martín Cabello y fray Gaspar de los Reyes, educó en los tiempos de Juan de Mora a otra falange de adolescentes que habían de seguir con gran lucimiento la gloriosa tradición de sus antecesores» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, págs. 31-32).

¹⁸ Modernizo y desarrollo en esta cita y en las sucesivas las abreviaturas en la transcripción ofrecida por J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1993), págs. 411-422, cita págs. 413-414.

¹⁹ «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana en el Siglo de Oro», *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Ayuntamiento de Antequera, 2004, págs. 221-257. La bibliografía sobre este estudio de gramática se completa, en su vertiente documental, con la aportación de F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.

lectura y el comentario de los grandes autores clásicos²⁰.

A modo de contextualización, resulta pertinente esbozar una somera caracterización del funcionamiento de estas cátedras de latinidad con el objeto de calibrar el tipo de formación que se ofrecía a los alumnos que asistían a ellas:

Es evidente que las cátedras de Gramática, Latinidad o Humanidades que tanta proliferación alcanzaron en los siglos XVI y XVII y que representan algo así como una segunda enseñanza, previa a los estudios universitarios, tuvieron su origen en las escuelas medievales y, dentro de su sistema, en la ordenación de las disciplinas del trivium²¹.

La Cátedra de Gramática de Antequera se organizaba en tres aulas en función del tipo de alumnos: mayores, medianos y menores. En los dos últimos casos la enseñanza se basaba en conocimientos básicos de gramática latina, mientras que los mayores recibían enseñanzas de retórica, las llamadas *humaniores litterae*, basadas en la *lectio* o la lectura y comentario de los textos literarios de los principales autores clásicos²²:

A los mayores el preceptor había de leer sus correspondientes lecciones en Virgilio y César, a los menores los Coloquios de Vives y las Fábulas de Esopo, y a los medianos, Terencio y Epístolas familiares de Cicerón²³.

A la *lectio* seguía la *collatio* o discusión de las cuestiones suscitadas por los comentarios de los textos clásicos para lo que era común la remisión a otros pasajes próximos que pudieran arrojar luz sobre los temas que afloraban en la lectura.

En cuanto al tipo de alumnado, Lara Garrido certificaba la progresiva apertura social de la Cátedra de Gramática, pues

resulta evidente que en la Cátedra debieron tener acogida estudiantes de todo origen y condición social [...]. Y en consecuencia no aparece históricamente constatado ningún tipo de obstáculo para que por sus aulas pudiesen pasar, adquiriendo una sólida formación humanística, lo mismo el hijo de un cirujano, como Agustín de Tejada, o la hija de un escribano público, como Cristobalina Fernández de Alarcón, que miembros de modestas familias de calceteros y traperos, según es el caso de Pedro de Espinosa y Luis Martín de la Plaza²⁴.

²⁰ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 221.

²¹ F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, pág. 83.

²² F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, págs. 83-91

²³ F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, págs.160-161.

²⁴ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», págs. 225-226. Certificaba Lara Garrido la vinculación académica de Tejada a la Cátedra a partir de unos documentos dados a conocer por Rodríguez Marín en los *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico de escritores antequeranos* de J. Quiros de los Ríos, Biblioteca Central del CSIC, fondo Francisco Rodríguez Marín, ms. 67.

Las labores del preceptor de la Cátedra estaban regladas de la siguiente manera:

enseñar la Gramática y buenas costumbres a todos los acólitos, leyendo sus lecciones ordinarias por la mañana y por la tarde, y leyendo por las noches, al menos una hora, desde el día de San Lucas hasta carnestolendas, es decir, hasta el jueves siguiente al miércoles de ceniza²⁵.

El nombramiento de estos maestros, como informa F. Requena Escudero, se hacía inicialmente en virtud de provisión del obispo de Málaga hasta que a partir de 1593, después de que quedara vacante la Cátedra por la muerte de Juan Mora el 22 de mayo de 1593, se pasó a la obtención del puesto por oposición, método bajo el que alcanzaron la cátedra los dos preceptores siguientes, Bartolomé Martínez y Juan de Aguilar, en el marco cronológico que abarca el período que analizamos.

Desde su fundación a inicios del siglo XVI —en 1503, concretamente— alcanzó su máximo prestigio «durante el período comprendido entre Juan de Vilches y Juan de Aguilar»²⁶, aunque hay que matizar que indudablemente fue Juan de Aguilar su preceptor más insigne y, por ende, el período en que éste desempeñó la labor de preceptor representó el máximo esplendor de la institución. Así pues, Tejada cursó sus estudios en la Cátedra en uno de los momentos de mayor florecencia de ésta y, además, mantuvo contacto con dos de sus maestros más célebres, Juan de Mora, que fue su preceptor, y, posteriormente, Juan de Aguilar, al que probablemente unirían lazos de magisterio y amistad.

La actividad académica de Tejada tuvo lugar bajo la dirección de Juan de Mora que ocupó el cargo entre 1570 y 1592 y «cuya dilatada vida académica se cumplió en Antequera»²⁷ hasta que falleció en 1593. Había sustituido Mora al humanista Juan de Vilches y posteriormente, en el período que va de 1593 a 1599, regentó la cátedra Bartolomé Martínez, al que siguió, desde ese año hasta 1634, Juan de Aguilar²⁸.

Junto a la apoyatura cronológica evidente, unas menciones explícitas de Tejada en los *Discursos históricos de Antequera* sitúan inequívocamente al poeta en la Cátedra de Gramática cuando Juan Mora ocupaba el cargo de preceptor, desde el 14 de febrero de 1570 hasta el 22 de mayo de 1593 en que falleció. De ahí que nuestro poeta se refiera a Juan de Mora en los mencionados *Discursos* como «mi maestro»:

²⁵ F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, págs. 101-102.

²⁶ F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, pág. 91.

²⁷ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 223.

²⁸ «En su dilatada carrera en el cargo el humanista de Rute pudo añadir con propiedad a su firma el título de “publicus bonarum litterarum profesor Antiquariae”. Y la ciudad reconocer a la altura de 1631, olvidando pleitos y querellas, que en la Cátedra de Gramática siempre había habido hombres eminentes» (J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 223).

Juan Mora mi maestro, varón en quien resplandece mucha virtud con muchas letras²⁹.

No duda el joven poeta en incorporar a sus *Discursos* algunas de las composiciones poéticas de Mora en las que hacía gala de la destreza poética de su maestro, como el himno en latín a Santa Eufemia del que ofrece, además, una traducción propia:

Siguiendo el concepto propio, y por estar la capilla de esta puerta consagrada a nuestra señora de la Antigua y a santa Eufemia, hizo este himno Juan de Mora mi maestro, varón en quien resplandece mucha virtud, con muchas letras que por ser tan bueno no lo quise dejar de poner aquí [...] ³⁰.

Resulta indudable y obvio, por otra parte, que este aprendizaje y magisterio en la Cátedra de Gramática, sin sobredimensionar su posible efecto, se deja sentir hondamente en los primeros ejercicios poéticos del antequerano. Con palmario propósito de emulación, compuso Tejada un himno en latín a la misma virgen santa Eufemia que acompañó, asimismo, de su traducción en romance y que precede a la composición laudatoria al mismo motivo escrita por Juan de Mora y recogida en los citados *Discursos*³¹:

In laudem sanctae Euphemiae uirginis martirio preclara himnus
Fallacem mundi uitam qui quaerit inepte
morte carere nequit
Ast illum mundo qui parcens querit Olympum
candida uita manet.
Quid ne Eufemia primi? Et quid non (alma) secundi
quaeris amante Deo.
Caedenti patrem falcatus quae yntulit **orbis**
est data martyriis.
Ignis qui sanctos Laurentii pascitur artus,
te quo (sancta) cremat
Cui libet istarum sanctum sue cumbere morti
nec leve martirym:
Inde sed et laessum qua Christus uulnere pectus
uulnere pectus habes.
Sicut enim Christum tibi iungit magnus et ipsi
te quo iungit Amor.
Sic Catherina tibi et qui lauri nomine gaudet
cedit utae libens.
Materia uobis praestet licet omnibus aurum
distat in arte tuum.
Tu nam insignis ueluti no misma sigillo
pectore uulnus haberis:

²⁹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, pág. 78.

³⁰ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, pág. 78.

³¹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, págs. 75-78.

Illi tormentis sunt aurea lamina tantum
nominii martirii

El que engañosamente al mundo aspira
y sigue su carrera
no escapará de manos de la muerte,
pero quien de este engaño se retira,
siguiendo la alta esfera
del sacro Olimpo, alcanza eterna suerte.
Ilustrísima Eufemia, heroica y fuerte,
¿qué en lo primero viste?,
¿y qué de hacer dejaste;
en lo segundo, ¿cuando así imitaste
a tu querido Dios que lo seguiste?
Pues en fogosa rueda el cuerpo pones
y alcanzas los blasones
de aquella santa que mató a su padre,
porque tu gloria con la suya cuadre,
de la santa que pintan con la rueda
porque aventajársete no pueda.

El fuego crudo que los miembros quema
del gran Laurencio santo
también tu cuerpo cándido atormenta,
y aunque el más fuerte estos tormentos tema,
por ser de gran espanto,
no el fuerte pecho tuyo se amedriente,
pues la señal clarísima y sangrienta
que a Cristo esmalta el pecho
también el tuyo esmalta,
(aunque la llaga en él es muy más alta
pues fue del mundo el único provecho);
pero muestras de amor la viva llama
que el pecho tuyo inflama,
pues que de Cristo en ti y en ti de Cristo
un recíproco amor y fuego es visto.

Así la celebrada Catherina,
y a quien dio el laurel nombre,
te otorgan la ventaja conocida,
porque aunque sea la materia fina
de oro en vuestro renombre,
y de vuestro martirio y dulce vida
es tu pena sellada y guarnecida
de esmalte más lustroso
con la llaga del pecho,
cuya purpúrea sangre el sello ha hecho,
tornando tu martirio más famoso,
y así aunque son los tres martirios oro,
el hermosos decoro
que el tuyo adorna de artificio claro
lo vuelve más insigne, ilustre y claro³².

³² A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, págs. 76-77.

Fue en el período en que J. de Mora regentó la Cátedra de Gramática cuando se intensificó en Antequera el interés por la recuperación del pasado histórico de la ciudad. Sobre esta base se explica el florecimiento inmediatamente posterior de la historiografía local —en el que cobran relieve las historias de A. García de Yegros o de fray Francisco de Cabrera—, y del que los *Discursos históricos de Antequera* constituye la primera muestra.

En este marco de interés y recuperación del pasado histórico se enmarca la actividad epigráfica suscitada en torno al Arco de los Gigantes³³ en la que tuvo un papel destacado, entre otros poetas o eruditos locales, Juan de Mora. F. Rodríguez Marín se hace eco de algunos epigramas que Mora escribió con motivo de la construcción en 1585 de esta puerta, hoy conocida como el Arco de los Gigantes, que contenía en su friso las inscripciones antiguas encontradas en las villas de Singilia, Anticaria o Nescania:

hubo un gran despliegue entre los “mejores ingenios de aquella ciudad”, que escribieron elegantes versos latinos en loor del acto por el que se inauguraba la nueva puerta, que recogía parte de la historia de la ciudad. Hubo epigramas, entre otros, de Juan de Mora, y para que hubiese constancia en el futuro se dio a la luz, en latín, un libro que contenía las lápidas recogidas y su transcripción al castellano³⁴.

En este marco formativo y cultural se encuadran las traducciones de inscripciones latinas contenidas en el Arco de los Gigantes que fueron trasladadas por Tejada a sus *Discursos históricos de Antequera*.

A. Rallo ha subrayado cómo la epigrafía constituyó una de las ocupaciones humanísticas de la Cátedra y en la que sobresalió tanto Juan de Mora, maestro de Tejada, como Juan Vilches. Tejada se convierte, también en esto, en alumno ejemplar como se puede constatar en la interpretación de las lápidas del Arco de los Gigantes en la segunda parte de los *Discursos*³⁵.

La descripción del Arco ocupa el discurso III de la segunda parte y en éste se da amplia acogida a las inscripciones contenidas en el arco cuyo traslado a los *Discursos* se acompaña de una traducción del propio poeta. La primera va referida al «detrero» en que se ofrenda el arco al monarca:

Al patrón de la fe de Españas, gloria

³³ Véase R. Atencia, *La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera-Málaga)*, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

³⁴ F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, págs. 243-244. Continuaba puntualizando al respecto Requena Escudero: «el acto de inauguración fue motivo para que los poetas de Antequera desplegasen su ingenio en elegantes versos latinos. [...] Al mismo tiempo que se llevaba a cabo la construcción del arco y la colocación en él de lápidas y estatuas, se publicó en latín, un muy curioso libro para recordarlo. En dicho libro se copiaban las inscripciones, al mismo tiempo que se traducían al castellano. La primera noticia de este raro ejemplar, que Rodríguez Marín atribuye con mucho fundamento a Juan de Mora se recoge en la obra del P. Cabrera [...]» (F. Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática...*, pág. 315).

³⁵ A. Rallo, «Estudio Preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, págs. 18-19.

del Oriente y Poniente, y su grandeza
estatuas y epitafios, cuya historia
muestran de esta ciudad la gran nobleza,
que son de Ancia y Illura memoria,
de Nescania y Singilia la riqueza,
de Antequera el cabildo aquí adjudica
y al máximo Filipo los dedica³⁶.

Continúa con unos versos contenidos en «una cornija donde están unas losas coloradas que tienen estos versos escritos»:

Si te agradan, contentan y recrean,
de esta antigua ciudad los fundamentos,
a quien del tiempo fieros movimientos
no pudieron hacer que no se vean,
estas latinas letras hoy se lean,
que en la antigua Antequera y sus asientos
se hallan en ruinas y cimientos
con que los lisos mármores se arrear.
Y se sabrá con esto su riqueza,
su valor y nobleza nunca oculta,
con que es famosa España en cualquier parte.
Tendráse de sus triunfos más certeza,
que todo lo consume y lo sepulta
la airada furia del horrendo Marte³⁷.

Y, por último, continúa señalando que en el «remate de esta puerta está un cierto recuadrete con su frontispicio cerrado. En el recuadrete figuraban estas letras»³⁸:

El ilustre Senado antequerano
aquesta estatua dedicó a la fama,
de rostro hermoso, bello y soberano,
porque a quien su beldad el pecho inflama
haga obras de lustre sobrehumano,
siendo tales como ella los afama,
pues tales obras debe hacer el hombre
como quiere el honor, título, y nombre.

Estas traducciones de Tejada Páez fueron reproducidas en otra *Historia de la ciudad de Antequera* elaborada años después, posiblemente sobre las materiales del poeta, por Francisco de Tejada y Nava³⁹, sobrino de nuestro autor. De ahí que la cuarta traducción realizada por Tejada de estas

³⁶ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. III, pág. 67. La transcripción que ofrecemos de los textos se adecúa a los criterios que seguidos en la presente edición.

³⁷ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, pág. 68.

³⁸ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, Parte II, disc. XIII, págs. 68-69.

³⁹ F. Tejada y Nava, *Historia de la ciudad de Antequera*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid), ms. 9/2305, cap. XVI, s.f.

inscripciones, que no fue trasladada a la copia de Quirós de los Ríos, sí fuera incorporada por Tejada y Nava a su *Historia*⁴⁰:

A la Madre Virgen el Senado
de Antequera, y a Eufemia su Patrona
por voto aqeste altar ha consagrado,
que su gloria ilustrísima pregona,
y aquestas antiguallas han honrado
de antiguos monumentos la corona.
No a Jove sino a Dios óptimo y vero
todas las restituye por entero.

La primera actividad creativa de Tejada se halla, pues, condicionada por el marco formativo de la Cátedra de Gramática bajo la influencia de su preceptor Juan de Mora. El manejo de la lengua latina, cuyos modelos canónicos se leían y comentaban en las lecciones, se complementaba con la práctica en romance, cuyo primer estadio se hallaba representado por la ejercitación en la traducción. Las enseñanzas de Juan de Mora en la Cátedra y el ambiente cultural de la ciudad determinaron inicialmente estas primeras composiciones latinas y traducciones en romance que exigían al joven alumno el perfecto dominio de la versificación latina y romance como práctica fundamental del humanista. Y los *Discursos históricos de Antequera* ya compuestos, en su versión primera, hacia 1587 cuando apenas contaba Tejada con 20 años de edad reflejan en gran medida este aprendizaje escolar a través de la lectura, imitación y comentario de los clásicos grecolatinos.

Aludíamos unas líneas atrás al vínculo de Tejada con otro de los preceptores de la Cátedra de Gramática, Juan de Aguilar, que ocupó este puesto desde 1599 a 1634, sustituyendo a Bartolomé Martínez⁴¹. Sobre la

⁴⁰ Cap. XVI, s.f.

⁴¹ Este período de la Cátedra de Gramática y de la vida cultural y poética de Antequera fue tergiversado y libérrimamente recreado por Rodríguez Marín dotando de veracidad documental lo que era únicamente producto del raudal imaginativo con el que abordaba habitualmente el ejercicio crítico: «Si no formal academia a imitación de las de Italia y de las que solían unirse en Granada, Sevilla y Osuna, los ingenios antequeranos que dedicaban sus ocios al cultivo de la poesía juntábanse siempre que se les deparaba ocasión, y a las veces buscábanla aposta, para conversar sobre esta deleitosa arte y someter a ajeno crecer sus recientes composiciones. Por la primavera de 1596 dábanse cita de vez en cuando para visitar algún punto de las cercanías de la ciudad [...] Director de estas agradables e instructivas excursiones era el licenciado Bartolomé Martínez». En una de esas excursiones poéticas se recitó en la voz de Luis Martín el poema a la Peña de los Enamorados de Tejada Páez: «[...] que fue gran lástima que esotro domingo no pudiese acompañarnos a la Peña, por estar ausente, el doctor Tejada Páez. Él, venciendo su natural modestia, nos habría dicho allí algunas de las octavas que ha relatado aquella lamentable historia, y que deben ser cosa de gusto, como obra suya. —No sólo de gusto -enmendó Espinosa-, sino excelente de todas veras. —Según eso, ¿vos la conocéis? —preguntó Martínez a su discípulo. —Él me las leyó -respondió Espinosa- esta última Navidad, cuando vino de Granada. Tiénelas todavía sin el postrer adobo y pulimento, y a esta causa no las comunica sino a muy pocos. Bien saben vuestras mercedes hasta qué punto se cura el buen doctor de la corrección y biensonancia de sus versos» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, págs. 38-41).

relación de Tejada con Juan de Aguilar⁴² y la consideración intelectual y admiración que le profesaba el poeta antequerano queda como testimonio, más allá de su carácter circunstancial, las *Décimas a Juan de Aguilar sobre el Panegírico* que figuraban al frente del opúsculo del humanista *De sacrosanctae Virginis Montis Acuti translatione et miraculis panegyris*, (Malacae, Ioannem Rene, 1609):

La águila remonta el vuelo
al risco más encumbrado:
vos, Aguilar celebrado,
lo remontáis hasta el cielo;
y al mundo nuevo modelo
dais de ingenio singular,
porque el que os oye cantar
piensa que sois cisne en Cumas,
y el que os ve batir las plumas
que sois águila, Aguilar.
Si el águila se renueva
bañándose en la corriente,
vos os bañáis en la fuente
que Dios elige y aprueba;
donde con la pluma nueva
tanto el vuelo habéis subido,
que si el de Juan fue admitido
en Cristo, cuando dormía,
vos en su madre María
habéis fabricado el nido.

Desde este impulso de la Cátedra de Gramática a la vida cultural antequerana hay que calibrar la verdadera incidencia que la formación humanista de estos poetas pudiera tener en su posterior labor creativa, como matizaba Lara Garrido:

Cuando se repite que gracias a la Cátedra de Gramática «sobresalió de tal manera la formación humanística que acabó constituyéndose el denominado grupo antequerano» (F. Requena Escudero) parece olvidarse que en un plano de constataciones históricas estamos manejando una condición necesaria pero no suficiente⁴³.

⁴² Sobre el humanista y el círculo poético antequerano en torno suyo véase F. Rodríguez Marín «Nuevos datos...», 1923, págs. 445-457 y J. Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1967, págs. 449-453, así como las monografías de J. M. de la Torre, *Juan de Aguilar: un humanista ruteño del XVII*, Rute (Córdoba), Imprenta García, 1997, especialmente. el cap. I, y *Juan de Aguilar: un humanista ruteño del siglo XVII*, coord. de J. M. de la Torre, Rute (Córdoba), *Anfora Nova*, 45-46, 2001.

⁴³ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 226. Sigo de cerca en los comentarios siguientes el estado de la cuestión trazado por Lara Garrido en el epígrafe «Enseñanza y creación: la lección de los clásicos y la lírica antequerana», págs. 231-234.

Ya F. Rodríguez Marín y los posteriores estudiosos que se han acercado al tema⁴⁴ han magnificado el papel de la Cátedra de Gramática en el florecimiento de la poesía en Antequera entre los siglos XVI y XVII estableciendo este factor como condicionante fundamental de la eclosión poética de la ciudad en la época áurea. Este sobredimensionamiento de la incidencia de un agente tangencial propicia, desde el posicionamiento crítico antes aludido, una percepción errónea de los determinantes que subyacen a la floración poética en Antequera en el Siglo de Oro. No sólo la Cátedra de Gramática y el ambiente cultural que se va forjando en la ciudad explican el florecimiento de este grupo de poetas sino otros estímulos particulares de fundamental incidencia, como en el caso de Tejada pudo ser el ambiente familiar y el ejemplo paterno. Para valorar este aspecto en su justa medida

se hace imprescindible una recapitulación más detenida de todo ello desde el conocimiento exacto de cómo se enseñaba la Gramática y que aspectos de esa enseñanza pudieron tener una incidencia más directa en la creación de los poetas antequeranos⁴⁵.

A tenor del modelo explicativo seguido en estas cátedras, los conocimientos adquiridos por los alumnos a través de la *lectio* y posterior *collatio* culminaría, presumiblemente, en «la práctica activa por los estudiantes de ejercicios de dominio de la elocución latina, de versificación clásica, de imitación de modelos y de composición sobre tópicos retóricos»⁴⁶. De ese aprendizaje se presentan deudas, en mayor o menor grado, las composiciones escritas en latín por Tejada en los *Discursos históricos de Antequera* —por ejemplo el himno a Santa Eufemia ya mencionado—, normalmente acompañadas de la traducción romance, en un ejercicio continuado de recreación de los modelos clásicos en lengua latina y su posterior versión castellana que impregna la práctica juvenil del poeta. Del trasvase entre las técnicas y modos de la lengua latina al romance da cuenta el sostenido afán de Tejada por traducir los fragmentos clásicos que menciona o recoge en sus *Discursos históricos*, de los que me voy a referir solo a algunos casos significativos que ejemplifican tal práctica. Para ilustrar un comentario sobre las tres Gracias en el discurso XIII de la segunda parte traslada Tejada a sus *Discursos* la alusión a las bellas diosas contenida en los versos iniciales de la *ode* VII de Horacio «Difugere nives», de los cuales ofrece, a continuación, la traducción:

Difugere nives, redeunt iam gramina campos
arboribusque comae;
mutat terra vices, et decrecencia ripas
flumina broterunt;

⁴⁴ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...* págs. 21-30; F. López Estrada, «El grupo de escritores antequeranos», en Pedro Espinosa, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1957, págs. XI-XIII.

⁴⁵ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 231.

⁴⁶ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 232.

Gratia cum nimphis geminisque sororibus audet
ducere nuda choros⁴⁷.

Huyó la nieve de los montes altos,
vuelve al campo la yerba;
mudó la tierra el velo seco y yerto,
corren mansos los ríos.
La altiva gracia, con sus dos hermanas,
cercada de sus ninfas,
sigue desnuda los sagrados coros⁴⁸

Del pasaje virgiliano referido a las exequias de Eneas (vv. 72-103) trasladada, igualmente, Tejada el original virgiliano y ofrece seguidamente su propia traducción (*Discursos históricos de Antequera*, discurso XI, parte II, págs. 224-225).

Esta confrontación continúa del texto latino y la versión castellana se ofrece, en otras ocasiones, a partir de traducciones canónicas que los alumnos plausiblemente manejarían en los ejercicios de *collatio* dictados en la Cátedra de Gramática, como es el caso de la de Hernández de Velasco incorporada por Tejada a sus *Discursos históricos* para ofrecer la versión castellana de los vv. 214-231 del canto VI de la *Eneida* que cita en el discurso XI, parte II (págs. 224-225). Refiriéndose a los versos de la obra virgiliana mencionada indicaba Tejada: «Los cuales por haberlos traducido tan elegantemente el doctor Gregorio Hernández de Velasco no traduzco de nuevo sino su propia traducción pongo aquí que dice de esta suerte [...]».

Este sistemático cotejo del original latino con la traducción castellana, normalmente llevada a cabo por el propio poeta, es pauta repetida a lo largo de los *Discursos históricos*, sobre todo en la segunda parte donde las citas de la *Eneida* de Virgilio se van hilvanando y contrapunteando —en ocasiones fragmentos extensos y en otras versos sueltos— en el discurso original del autor. Para tales fragmentos de la *Eneida* virgiliana puede acudir al discurso décimo tercero de la segunda parte (págs. 282-283); para Horacio al discurso XIII (parte II, pág. 285) y para Ovidio al mismo discurso XIII (parte II, págs. 286-287).

A las fuentes clásicas se suma la incorporación de los humanistas latinos mediante análogo proceder: texto latino y posterior traducción, como en el caso de Jerónimo Fracastorio (discurso XIII, parte II, págs. 285-286) —cita

⁴⁷ Cotejese el fragmento latino trasladado por Tejada con la edición de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal, *Odas y Epodos*, (Madrid, Cátedra, 2004, pág. 344):

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices, et decrescentia ripas
flumina praetereunt ;
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
ducere nuda coros.

⁴⁸ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIII, pág. 292.

tomada de las *Anotaciones* de Herrera⁴⁹— o una traducción, esta vez sin copiar el original, de un enigma de M. M. Boiardo (discurso XIV, parte II, pág. 321).

El aprendizaje de las Humanidades en las cátedras de gramática incorporaba junto a los clásicos grecolatinos a los poetas *clásicos* contemporáneos como declaraba Rodríguez Marín al referirse a los estudios de Barahona en la Cátedra:

De los labios de su preceptor [Juan de Vilches] que, por de contado, hubo de preferirlo a todos sus discípulos, enterábase nuestro poeta, no sólo de la antigüedad clásica, sino también de la historia y de los progresos de las letras españolas. Éranle familiares Juan de Mena, Juan Rodríguez del Padrón, el ecijano Garci Sánchez, Jorge Manrique, Cristóbal de Mesa y cien poetas de muy merecida fama; apenas se le caía de las manos el Cancionero general de Hernando del Castillo; conocía la reforma iniciada por Boscán y Garcilaso y leía las obras de este que le infundían afición incontrastable a los vates de Italia, a quienes luego había de imitar y traducir con frecuencia⁵⁰.

Excluyendo el halo de fantasía que el erudito de Osuna aplica a la reconstrucción de los avatares vitales de los autores que estudia, esta cita refleja, en todo caso, una práctica plenamente consolidada. La mención de las *autoritas* clásicas se vetea en los *Discursos históricos de Antequera* de citas de *clásicos modernos* entre los que sobresale Juan de Mena (parte primera, discurso XIII, pág. 303).

Otro caso que no podemos dejar de mencionar es el traslado de unos versos de Virgilio sobre los trabajos de Hércules de los que ofrece Tejada una traducción seguida de una octava resumen (discurso XIV, parte II, págs. 337-338):

Los doce trabajos que Hércules tuvo están citados en unos versos que están entre las epigramas de Virgilio [...]:

Compressit Nemae primum uirtute Leonem
Extincta est anguis, quae pullulat Hydra secundo
tertuus euictus Sus et Erymarithius ingens
Cornibus auratis Ceruum necat ordine quarto.
Dencit horrisono quinto Stymphalidas arcu
Abstulit Hippolitae sexto sua uincula uictae
Septimus Augiae stabulum labor egeritundis
Octabo domuit magno luctamine Taurum
Tum Diomedis equos nono cum rege paremit
Gerionem decimo triplicicum corpore uicit
Vndecimo abstractus uidit nona Cerberus astra
Postremo Hesperidum uictor tulis aurea mala.

Traducidos en castellano quieren decir:

⁴⁹ Así lo indica A. Rallo en su edición citada de los *Discursos históricos*, pág. 284, nota 5.

⁵⁰ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 25.

Fue la primera hazaña del gran Hércules
matar al león Nemeo fiero y áspero,
la segunda matar la hidra rígida
que cabezas tenía en doble número.
Lo tercero fuerza heroica y válida
mató al Erimantho puercu hórrido,
mató lo cuarto al ciervo velocísimo,
quedando con sus cuernos de oro próspero.
La quinta ahuyentar con arco horrisono
las arpías del sucio lago Stymphalo,
la sexta fue vencer la fuerte Hipólita
quitándole la cinta de oro fulgido,
y dar muerte a Bussiris fue la séptima,
bañando con su sangre el Nilo rápido.
La octava fue vencer con brazos bélicos
en fiera lucha a un toro ferocísimo,
la nona al rey Diomedes cruel y bárbaro,
mató y a sus caballos fieros Dardanos,
venció al *doblado* Gerión lo décimo,
sin valerle tres cuerpos tan intrépidos.
La undécima sacar del horco pálido
atado al cancerbero al sol clarífico,
quitarle el fruto de oro al güerto Hespérido
fue su postrer blasón, trofeo, título.

Todos estos doce trabajos para que más breve se sepan recopilé en esta octava:

Mata a un león y hidra Alcides fiero,
al bravo Gerión, y a un puercu fuerte,
destierra las arpías, y al ligero
ciervo y al gran Busiris da la muerte.
A un toro doma y saca al Cancerbero,
mejora con Hipólita su suerte,
a Diomedes y a Caco en maldad ciego
mata, y muere en Oeta ardiendo en fuego.

Este proceso doble da cuenta de ese continuado ejercicio de *lectio, collatio e imitatio* en diversos grados que van de la emulación literal a la recreación más o menos libre, en el cual se había ejercitado el poeta en la cátedra de Gramática de la mano del gran humanista Juan de Mora, práctica inicialmente escolar que después cobrará pleno valor creativo y de la que Tejada deja una valiosa muestra sus *Discursos históricos*.

Estas actividades de reescritura y ejercicios de imitación proveían al escritor de las estrategias elementales para alcanzar los rudimentos básicos de una escritura personal y una técnica propia. Tal proceso cristaliza en la trayectoria creativa tejadiana en un bello ejercicio de imitación y recreación de modelos clásicos que ofrece Tejada en unos tercetos en elogio de la poesía trasladados a su manuscrito de los *Discursos históricos*. Se refería Lara Garrido a esta composición como ejemplo de la fusión-confusión de los rudimentos proporcionados por ese itinerario de aprendizaje en la Cátedra

de Gramática en los que el poeta antequerano combina el modelo ovidiano del *Ars amandi* y los *Amores* con las *Elegías* de Tibulo armonizando «los textos clásicos en una tesela discursiva cuyo punto álgido se alcanza con la imitación compuesta de los grandes poetas latinos»⁵¹:

¿Qué pide o qué desea o qué apetece
por premio a sus trabajos el poeta
que en sus heroicas obras más florece?
(vv. 1-3)

[...]

De dioses el poeta es un modelo,
y, así, en la antigua edad fueron tenidos
por una alta deidad de allá del cielo.
Están llenos de un dios nuestros sentidos,
y por aqueste dios de nuestro pecho
somos al hacer versos compelidos.
(vv. 25-30)

[...]

A mí el sagrado Apolo a quien adoro,
colmados vasos de su sacra fuente
me dará con auxilios de su coro.
Y ceñirá mi docta y sabia frente
con hojas santas de su yedra y lauro
que teme el frío rígido inclemente.
Y mientras calentare el sol al Tauro
será leído mi alto y dulce estilo
del galo al persa y desde el Indo al Mauro.
Y aunque la muerte corte el vital hilo
siempre estará mi nombre en su alta cumbre,
venerado del Tíbre hasta el Nilo
sin cubrir nieblas mi luciente lumbre.
(vv. 107-118)

Los *Discursos históricos de Antequera* testimonian por la temprana fecha en que fueron redactados (1587) este tipo de aprendizaje humanístico de las cátedras de Gramática así como muestra las capacidades adquiridas por un alumno aventajado de ella: el conocimiento a fondo de la lengua latina con el dominio de los principios y leyes de la versificación clásica y el manejo de los historiadores y poetas antiguos.

El mismo Tejada reconocía explícitamente en las líneas finales de sus *Discursos históricos de Antequera*, más allá del tópico de la *humilitas* y *captatio benevolentiae* que impregna el pasaje, que esta obra era fruto de un primer aprendizaje que esperaba ampliar con posteriores *estudios* que le proporcionaran la formación necesaria para *escribir cosas más graves e importantes*:

Vuestra merced acepte el pobre don de la más rica voluntad que a su servicio se dirige, primicias de la mal labrada heredad de mi ingenio cuyas obras (si de algún momento fueren) siempre serán encaminadas al puerto

⁵¹ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 233.

desde donde ahora endrezco la proa cuando acabados mis estudios pueda escribir cosas más graves e importantes. [...] Reciba tan bien Vuestra merced pues en voluntad soy superior, la miseria que ofrezco ilustrándola y ennobleciéndola con buen recibimiento para que, animado con esto, pueda aspirar a cosas mayores, para cuando con mayor edad mayores fuerzas y con mayores fuerzas mayores deseos, y con mayores deseos mayores servicios pueda satisfacer a mi voluntad [...] ⁵².

Por estos años debió de gestarse la amistad o al menos explícita admiración de Tejada hacia Luis Barahona de Soto ⁵³ a juzgar por los elogios que el antequerano le dedica en sus *Discursos* y el conocimiento que en ellos muestra de la obra poética del vate lucentino. En un intento de definición del arte de la poesía refería Tejada un catálogo de autoridades que habían tratado de ella, y entre esos nombres se encuentra Barahona de Soto al que alude como *segundo Ariosto* español:

Ludovico Ariosto los llama [a los poetas] cisnes conservadores de la buena fama y les da otros célebres honores en el canto 34, y el segundo Ariosto en España, Luis Barahona de Soto, dice y encarece lo que los poetas pueden hacer su los favoreciesen aludiendo a lo que Tibulo hace ⁵⁴.

Unas líneas más adelante dedicaba Tejada otro comentario de análoga naturaleza laudatoria a *Las lágrimas de Angélica*:

Casi todas estas diferencias tocó el licenciado Luis Barahona de Soto, cuyo admirable ingenio y maravillosa elegancia y universal estudio en todas las facultades es tan conocido que le hago agravio en pretender encarecerlo, especial habiéndolo mostrado en su muy elegante y culta Angélica, y en otras muchas obras que andan de mano, las cuales presto saldrán a la luz para honra de nuestra nación ⁵⁵.

⁵² A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIV, págs. 339-340.

⁵³ Al referirse a la relación de Barahona con los poetas antequeranos afirmaba Rodríguez Marín —no sabemos sobre qué indicios— la especial inclinación de Barahona entre los ingenios antequeranos por Tejada: «Pero entre los poetas antequeranos de aquel tiempo cuéntase tres de los cuales debo hacer más especial mención: de dos de ellos porque es de presumir que por la edad que tenían intimasen con Barahona, y del otro porque consta de un modo fehaciente cuán devoto le fue. Me refiero a Juan Bautista de Mesa, a Francisco de Tejada y a su hijo Agustín de Tejada Paéz [...]. Pero el grande amigo que tuvo en esta ciudad Barahona de Soto fue, como dije, Agustín de Tejada. Elogiaba a nuestro poeta siempre que hallaba ocasión para ello y lamentó su muerte en un soneto muy sentido» (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 206).

⁵⁴ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. II, págs. 40-41.

⁵⁵ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. II, pág. 60. Véase, además, J. Lara Garrido, «Poética del género bucólico y *ekphrasis* en la *Égloga de Pílas y Damón*», en J. Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga, 2002, pág. 311.

También las fábulas del poeta lucentino fueron objeto de encomio por Tejada en los *Discursos históricos*, en los apuntes que antequerano dedicó al género de la fábula mitológica⁵⁶:

y el licenciado Soto la de Anteón, y esta propia de Bertuno con estilo tan elegante que lo tengo por insuperable [...]⁵⁷.

Probablemente, como apunta J. Lara Garrido, Tejada conoció estas fábulas de Barahona en su versión manuscrita, hecho que incide en los estrechos lazos amistosos y el fluido intercambio literario entre ambos poetas⁵⁸.

Un último testimonio de la admiración del discípulo hacia el maestro es el soneto que el antequerano escribió con motivo de la muerte del vate de Lucena «que muestra un aprecio personal de su lírica entre el cúmulo de retórica mitográfica enaltecedora»⁵⁹:

Desata, ¡oh noble espíritu!, desata
de la corpórea roca el lazo estrecho,
pues por daño del mundo y tu provecho
si el cielo te nos dio ya te arrebató.
Átropos el estambre desbarata
y el golpe del cuchillo, en impio hecho,
secó a Pindo el frescor de cumbre y pecho
y a Hipocrene enturbió la clara plata.
Y viendo estéril el florido Soto
que honraba la corriente a su ribera,
Febo, que antes cantaba, ya suspira.
La lira destemplada, el arco roto
cuelga de un lauro y dice: «¡Oh suerte fiera,
pues no hay Soto que cante no hay ya lira!».

Muchos son probablemente los aspectos que ignoramos de los pormenores⁶⁰ de la amistad entre Barahona y Tejada, algunos de los cuales

⁵⁶ J. Lara Garrido ya subrayó el vínculo entre ambos poetas al estudiar la obra de Barahona de Soto: «Tenemos constancia de la amistad de Agustín de Tejada Páez y Barahona, con anterioridad a la etapa granadina de aquél, por los elogios reiterados, tanto a las fábulas mitológicas como a *Las lágrimas de Angélica*, que acogen los inéditos *Discursos históricos de Antequera*. La comunicación literaria con el racionero Tejada se muestra en la estrecha relación del fragmentario poema cosmológico de Barahona “Principios del mundo” con su *Silva al elemento del aire*» (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, nota 70, pág. 45).

⁵⁷ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. XIV, pág. 322.

⁵⁸ «Entre las obras que Tejada debió conocer manuscritas se encuentran las fábulas de *Acteón* y de *Vertumno y Pomona*» (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, nota 71, pág. 45).

⁵⁹ J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, nota 70, pág. 45.

⁶⁰ La huella literaria de Barahona de Soto se deja sentir profundamente en algunos pasajes de la poesía de Tejada. Así lo señaló Lara Garrido, por ejemplo, respecto al similar diseño estructural del fragmento cosmogónico de la *Silva al elemento del aire* del antequerano y el

han sido apuntados por A. Fernández Guerra⁶¹ en una *noticia inédita* publicada por F. Rodríguez Marín. En ella menciona el citado estudioso una correspondencia epistolar de Barahona con otros ingenios de la época — entre los que se encontraba Tejada— que data del período en que el lucentino se encontraba en Granada durante su época de estudiante y de la que, lamentablemente, desconocemos hoy su paradero:

con aquel ingenio [el Marqués de Peñafiel] se correspondió poéticamente, y con el bravo adalid Duque de Sessa, con Agustín de Tejada Páez, Bartolomé Cairasco de Figueroa y el secretario Martín de Morales, en sazoadas epístolas, de las cuales partes nos son conocidas, y parte nos fueron arrebatadas para el Museo Británico, triste océano de todas nuestras artísticas y literarias riquezas⁶².

Los lazos de amistad entre Barahona y Tejada se estrecharían, probablemente —como supone Fernández Guerra—, mientras el primero ejercía de médico en Archidona y el antequerano residía en Granada:

Cifraba por entonces sus alegrías el épico en hacer algunas excursiones a Granada, gastando día y medio de camino a caballo desde Archidona, para olvidar en aquel paraíso el cansancio y afanes de la médica profesión y visitar a caros amigos como el licenciado Gonzalo de Berrio, jurisconsulto muy famoso y poeta delicadísimo, con quien trataba de sus negocios y de coplas, y como el antequerano doctor Tejada, o D.^a María Juana de Espinosa, a quien dijeron la cuarta gracia y la décima musa⁶³.

De la misma forma que ambos poetas compartirían la vida de la academia granadina:

Antes (por marzo de 1595) pasó Barahona a Granada, atraído por la fama que subía de punto de los descubrimientos de las hondas cavernas y anchas grutas del monte santo, láminas de sus mártires y animadísimas discusiones que promovieron. En la Academia poética leyeron canciones D. Pedro, al Sacro Monte, y el doctor Tejada a la venida de los siete varones apostólicos [...]⁶⁴.

poema fragmentario de Barahona *Los principios del mundo* (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, págs. 283-284.

⁶¹ A. Fernández Guerra, «Noticia inédita» firmada el 30 de noviembre de 1872, recogida como apéndice en F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, págs. 559-567.

⁶² A. Fernández Guerra, «Noticia inédita», pág. 563. Esta noticia fue oportunamente revisada por J. Lara Garrido: «También son desconocidas otras dos [epístolas], dirigidas respectivamente a Agustín de Tejada Páez y Bartolomé Cairasco de Figueroa, cuya existencia descansa en la noticia suministrada por A. Fernández Guerra» (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, nota 92, pág. 76).

⁶³ A. Fernández Guerra, «Noticia inédita», pág. 564.

⁶⁴ A. Fernández Guerra, «Noticia inédita», pág. 565.

Entre Granada y Osuna: estudios universitarios

Los *estudios* a los que se refería Tejada al finalizar sus *Discursos históricos de Antequera* llevarían al poeta a las Universidades de Granada y Osuna⁶⁵. Después de finalizar los estudios de Humanidades en la Cátedra de Gramática de Antequera, Tejada continuó su formación académica en la Universidad de Granada donde en el curso de 1585 a 1586 obtuvo el grado de bachiller en Artes según consta en un documento del libro de cuentas del Archivo Universitario de Granada⁶⁶ aducido por Rodríguez Marín.

Si Tejada se graduó en el curso de 1585 a 1586 hay que situar al poeta en la ciudad granadina al menos tres años antes en los cuales el poeta desarrollaría los cursos conducentes a la obtención de tal título:

El aspirante a bachiller debe seguir un número de cursos, de tres a seis, y dictar a su término diez lecciones públicas. Teólogos y médicos obtienen antes el grado de artes. Concede el grado un maestro o doctor de la universidad elegido por el mismo candidato. [...] El bachiller pedía el grado con un breve discurso junto a la cátedra, el doctor bajaba y le cedía el puesto; el candidato daba una lección breve de su facultad y terminaba el acto⁶⁷.

Por tanto, aunque nuestras indagaciones en el Archivo Universitario de Granada sobre la documentación relativa a estos años no han dado ningún fruto satisfactorio —a pesar de que por la ley dictada por don Carlos y Doña Juana el 10 de noviembre de 1555 los escribanos de las universidades estaban obligados a dejar constancia de la asistencia de los alumnos a los cursos siempre que éstos lo solicitasen— debemos inferir que Tejada empezaría a estudiar en Granada en torno a 1582 o 1583 cuando apenas tenía 15 o 16 —los mismos que tenía Góngora cuando fue a estudiar a Salamanca— dado que, como decíamos, en 1586 obtuvo el grado de bachiller.

Una vez alcanzado el título de bachiller en Artes —pues los estatutos que legislaban los estudios universitarios exigían poseer el grado de bachiller en artes para continuar la escala de grados (bachiller, licenciado, maestro y doctor) que se distinguía en la universidad tradicional en las diferentes facultades, que eran principalmente tres, Teología, Medicina y Cánones y

⁶⁵ F. Rodríguez Marín sintetizaba la trayectoria estudiantil de Tejada Páez en el siguiente párrafo: «Discípulo muy aventajado de Juan de Mora, luego que estudió las Humanidades obtuvo el grado de bachiller en Artes en la universidad de Granada y pasó a oír Teología en la de Osuna, en donde probó los cuatro cursos necesarios para bachillerarse en facultad, como lo efectuó en la mencionada escuela gratatense, practicando un año después los ejercicios de licenciatura, y obteniendo este grado, y, por último, el de doctor» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, págs. 63-64).

⁶⁶ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 462, documento III.

⁶⁷ R. Gibert, «Las Universidades bajo Carlos V» en AA. VV., *Miscelánea de estudios sobre Calos V y su época en el IV centenario de su muerte*, Universidad de Granada, 1958, págs. 475-500, cita págs. 497-498.

Leyes— Tejada inició los estudios de Teología. Durante estos años y los inmediatamente posteriores, en el tiempo libre que le dejaran las lecciones y en las vacaciones estivales⁶⁸ se afanó Tejada en la redacción de sus *Discursos históricos de Antequera* en los cuales se reflejan las lecturas e intereses literarios del poeta en estos momentos⁶⁹.

A finales de ese año de 1586, desde el 20 de octubre, se traslada el poeta a la Universidad de Osuna⁷⁰ donde cursa estudios de Teología de los que existe constancia documental desde ese año de 1586 hasta abril de 1589⁷¹.

En este período Tejada asistió al menos a cuatro cursos de *teología escolástica y positiva*, que le facultaban para la obtención del grado de bachiller en esta facultad. Dos documentos de 1586-1587, uno firmado en abril de

⁶⁸ La reglamentación de la Universidad de Granada desde 1548 establecía —con los que cambios que se pudieran introducir posteriormente en esta constitución— que el periodo estival no lectivo se extendía desde el 2 de julio hasta la Asunción en agosto (M^a Ajo González y C. J. Sáinz de Zúñiga, *Historia de la universidades hispánicas. Orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*, Ávila, Centro de Estudios e Investigaciones «Alonso de Madrigal», 1958, t. II, pág. 82).

⁶⁹ Sobre este período, con su habitual propensión a falsear los hechos objetivos o documentados a favor de imaginativas fabulaciones propias, Rodríguez Marín ponía en boca de Espinosa las siguientes palabras: «Todos sabemos que el doctor Agustín de Tejada, siendo cursante de Teología en Osuna, habrá ocho o nueve años [es decir, en torno a 1587 en que el propio Tejada declara terminar los Discursos históricos], empleó las vacaciones en escribir sus Discursos históricos de Antequera. Atareado anda algunos ratos a enmendarlos y añadirlos [...]» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 42).

⁷⁰ Las razones que indujeron a Tejada a marchar de Granada para cursar las lecciones de Teología responden a motivaciones difíciles de precisar, mas cuando en la Universidad granatense obtuvo los diferentes grados de bachiller, licenciado y doctor en esta disciplina. Quizá podría explicarse por los costes menores de la Universidad de Osuna frente a la de la ciudad de la Alhambra. A este respecto aludía F. Rodríguez Marín al referirse a las razones que impulsaban a los estudiantes a cursar sus estudios en la Universidad de Osuna: «[...] la fama de su ciencia y la salubridad del pueblo, que tiene “buen ayre e fermosas salidas”, y la baratura de los mantenimientos y, por tanto, de los hospedajes, hicieron acudir desde los primeros años a muchos jóvenes, no sólo de la diócesis de Sevilla, sino también de las Córdoba, Málaga, Granada y Jaén [...]» (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 74). Volvía a insistir en ello en el siguiente pasaje: «por la justa fama de su universidad, por la baratura de los mantenimientos y por la poca distancia que media entre ambas poblaciones, solían cursar los jóvenes de Antequera, y en donde se conservan curiosas noticias de sus paisanos Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza, Juan de la Llana y D. Luis Manuel de Figueroa» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 58-59). Motivos análogos a éstos apunta J. Lara Garrido a propósito de los estudios de medicina de Barahona en la Universidad de Osuna: «Fue tan frecuente la marcha de estudiantes de Osuna a recibir el grado en otras Universidades, por exigir ésta su pago en moneda de plata doble, que se tuvo que reformar la Constitución “pues se van a otras que les admiten vellón y les sale, por tanto, más barato”» (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del Manierismo)*, nota 89, pág. 50). Recordemos que el poeta lucentino se trasladó, posteriormente, a la Universidad de Sevilla para graduarse en esta disciplina. Cf. M. S. Rubio, *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)*, Universidad de Sevilla, 1976, págs. 9-10.

⁷¹ «En 30 de abril probó haber oído un curso de Teología escolástica y positiva desde 20 de octubre de año anterior; y los tres cursos restantes en 28 de marzo y 20 de abril de 1588 y 19 de abril de 1589» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64)

1587 y otro en marzo de 1589, dejan constancia de estos dos cursos de Teología en la Universidad de Osuna:

a) «Este dicho día, mes y año Agustín de Tejada, natural de Antequera, probó que desde veinte de octubre de ochenta y seis hasta hoy fin de abril [consta el 30 de abril] de ochenta y siete ha cursado en esta universidad un curso en teología escolástica y positiva, y presentó por testigos a el bachiller Francisco Granado y al Maestro Bartolomé de Ávila sus condiscípulos, que lo juraron en forma de derecho y lo firmaron de sus nombres. El Bachiller Francisco Granado. El Maestro Bartolomé de Ávila» [figura la firma del secretario de la universidad, Francisco de Cervellón]⁷².

b) «Este dicho día, mes y año [28 de marzo de 1588] Agustín de Tejada Páez natural de Antequera, diócesis de Málaga, probó que desde diecinueve de octubre de ochenta y seis hasta veintidós de abril de ochenta y siete [h]a cursado en esta Universidad un curso de teología escolástica y positiva, y presentó por testigos a fray Juan Luis Rico y a fray Hipólito Hidalgo, sus condiscípulos, que lo juraron in verbo sacerdotis y lo firmaron. Fray Juan Luis Rico. Fray Hipólito Hidalgo»⁷³.

Los estudios de esta misma materia entre los años de 1587-1588⁷⁴ aparecen también documentados figurando como testigo, al igual que en el primer documento citado, Francisco Granado:

«Este dicho día, mes y año [20 de abril de 1588] Agustín de Tejada, natural de Antequera, probó haber cursado en esta universidad un curso en teología escolástica y positiva desde diecinueve de octubre de ochenta y siete hasta hoy [20 de abril de 1588], y presentó por testigos a Francisco Granado y Álvaro González Muñiz, sus condiscípulos, que lo juraron y firmaron. Francisco Granado. Álvaro González Muñiz»⁷⁵.

El último curso tuvo lugar entre 1588-1589:

«En la Universidad de Osuna, diecinueve días del mes de abril de mil y quinientos y ochenta y nueve, el bachiller Agustín de Tejada Páez, natural de Antequera, diócesis de Málaga, probó haber cursado un curso en teología escolástica y positiva conforme a las constituciones de esta

⁷² F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 463, documento V.

⁷³ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 463, documento VI.

⁷⁴ Sobre este período, con su habitual propensión a adornar los hechos objetivos o documentados de fabulaciones propias, Rodríguez Marín ponía en boca de Espinosa las siguientes palabras: «Todos sabemos que el doctor Agustín de Tejada, siendo cursante de Teología en Osuna, habrá ocho o nueve años [es decir, en torno a 1587 en que el propio Tejada declara terminar los *Discursos históricos*], empleó las vacaciones en escribir sus *Discursos históricos de Antequera*. Atareado anda algunos ratos a enmendarlos y añadirlos [...]» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 42.).

⁷⁵ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 464, documento VII.

Universidad, y gana el día de mañana, que es asueto, con que se cumplió el curso. Presentó por testigos a sus condiscípulos el bachiller Juan Baptista Díaz y el bachiller Juan Reinaldos Aguado, los cuales lo juraron en forma de derecho y lo firmaron de sus nombre, hecho ut supra. El bachiller Juan Baptista Díaz. El bachiller Juan Reinaldos Aguado»⁷⁶.

A finales de 1590 Tejada tomó posesión del cargo racionero de la Catedral de Granada lo cual le llevó a continuar sus estudios en la ciudad de la Alhambra donde se graduó, licenció y doctoró en Teología. Quizá después de recibir los cuatro cursos necesarios para graduarse en Teología, eligió obtener el grado en una universidad mayor o de más prestigio que Osuna, como la de Granada, evitando la menor preparación y conocimiento que se atribuía a los graduados en universidades menores⁷⁷. O quizá fue la previsión de obtener la ración en la catedral de Granada la que le indujo a continuar sus estudios en esta ciudad. Este último argumento cobra fuerza desde la consideración de que en sus orígenes la Universidad no era una institución autónoma sino que estaba sometida a las instituciones civiles y eclesiásticas. La Universidad de Granada creada en 1531 bajo los auspicios de Carlos V exigía

de los prebendados de la Catedral y Capilla Real, que por razón de su prebenda estaban obligados a leer Teología y Cánones en la Universidad y a lo que se negaron desde un principio, esquivando esta obligación con pretextos y disculpas siempre que se les exigía. Esto dio lugar a una Real Cédula de la reina doña Juana encargando al arzobispo deliberase sobre el caso con el deán y Cabildo de la Iglesia y ordenase «que horas será bien que se den cada día a las dos personas del dicho Cabildo para que estudien y lean las dichas dos lecciones en la universidad y que las horas que así les fueren señaladas para estudiar y leer les cuenten por presentes en la dicha Iglesia e que si no leyeren las dichas horas puedan ser multadas»⁷⁸.

En términos similares, aunque desde una perspectiva contraria, se alude, con motivo de la visita que a la Universidad de Granada realizó en 1601 el consejero P. de Tapia, al privilegio de esta universidad que facilitaba a los graduados en ella la incorporación a cargos eclesiásticos de la diócesis granadina, privilegio que quedó abolido al término de esta visita:

“por privilegio que tiene la universidad está ordenado que los que en ella se graduaren o incorporaren se naturalicen y puedan adquirir beneficios en las iglesias del reino de Granada y que por ser este privilegio tan general sucede que los forasteros van a la dicha facultad y que

⁷⁶ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 464, documento VIII.

⁷⁷ Véase F. Rodríguez Marín, «Cervantes y la Universidad de Osuna», en *Estudios cervantinos*, pról. de A. González de Amezúa, Madrid, Ediciones Atlas, 1947, pág. 20.

⁷⁸ E. Orozco Díaz y J. Bermúdez Pareja, «La Universidad de Granada desde su fundación hasta la rebelión de los moriscos (1532-1568)», en *Miscelánea de estudios sobre Carlos V y su época en el IV centenario de su muerte*, págs. 563-593, cita págs.576-577.

graduándose o incorporándose de bachilleres en artes o en cánones llevan los beneficios a los verdaderamente naturales y que son graduado de doctores” por la misma; examinando el asunto en el Cons. de Cámara, salió otra r. c. con igual fecha disponiendo “que de aquí adelante no tengan naturaleza para ningún beneficio eclesiástico, canongía ó dignidad del dicho mi Reino en virtud del grado de la dicha Universidad sino solo aquellos estudiantes que desde el primer curso de su facultad hasta ser graduados de Doctores hubieren oído continuamente sus cursos y recibido en virtud de ellos el grado de Bachiller y después el de Licenciado ó Doctor en las cuatro facultades”⁷⁹.

Probablemente Tejada, a juzgar por los problemas que una vez acabados sus estudios empezó a tener con el Cabildo catedralicio, se sirvió del cargo de racionero para financiar los estudios en los que ponía tanto empeño y anhelo de instrucción.

En todo caso en el año de 1593 Tejada se graduó de bachiller en Teología en la Universidad de Granada como se deduce del pago para la obtención de tal grado:

«Cargo de dos florines que dio al Arca el bachiller Tejada que se graduó de bachiller en Teología»⁸⁰.

Al año siguiente, prosiguió Tejada con los ejercicios necesarios para la obtención del título de licenciado y de doctor de acuerdo a la estricta normativa que regía la obtención de tales grados:

Los actos que precedían a la licenciatura en Teología en la universidad de Granada eran éstos: tentativa, primero, segundo, tercero y cuarto principios, quodlibetos, parva ordinaria, magna ordinaria, carolina (del nombre del fundador Carlos V) y dos sermones de una hora cada uno⁸¹.

El 5 de abril de ese año de 1594 obtuvo Tejada la *magna ordinaria*:

Agustín de Tejada Paéz tuvo la magna ordinaria el cinco de abril de 1594, y de la convocatoria para este ejercicio y de los temas que en él había de exponer el graduando se conserva un ejemplar impreso (Granada, Sebastián de Mena) en la sección de Mss. de la Biblioteca Nacional, S, 26⁸².

De la convocatoria con los temas que para este ejercicio (véase anexo I. 2) debía presentar el aspirante Tejada conservamos un ejemplar impreso en Granada por Sebastián de Mena en este año: *PRECIPVVS SCOPVS DISCVTIENDVS VTRVM FREQVENS MIASE CELEBRATIO*

⁷⁹ M^a Ajo González y C. J. Sáinz de Zúñiga, *Historia de la universidades hispánicas...*, 1959, t. III, págs. 272-273.

⁸⁰ Extractado por F. Rodríguez Marín del Archivo Universitario de Granada (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64, nota 2).

⁸¹ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64, nota 3.

⁸² F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64.

VERE[–] SIT SACRIFICIVM? Illustrisimo simul & clarisimo principi D. D. Petro de Castro Quiñones Granatensiu[s] Archipreasulati Praefecto Agustines de Tejada & Paez dicta. El ejercicio de componía de las siguientes partes: *prima conclusio, assertio, theorema, thema, asseveratio, affirmatio, positio, problema, thesis, quaestionem dilvens*⁸³.

El proceso se completó unos meses después, el 12 de agosto de este año de 1594 cuando Tejada presentó la certificación de la lectura de los dos sermones requeridos⁸⁴ como último requisito necesario para la obtención del grado de licenciado en Teología:

En este día el racionero Tejada presentó por testigos a Andrés de Estacio y al maestro Gutierre Lobo, vecinos de Granada, que declararon que el dicho racionero «ha predicado en esta Universidad dos sermones en latín, el primero de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, y el segundo, del Evangelio de San Juan, In principio Verbum»⁸⁵.

Un año después, de acuerdo a la datación de la epístola de C. de Mesa a L. Barahona de Soto donde se refiere a la academia granadina, se alude a él ya como *doctor*⁸⁶ y este título acompañará reiteradamente su nombre en los documentos posteriores a estas fechas.

Pero Granada no fue para Tejada sólo la Universidad y sus estudios, primero como bachiller en Artes y después como doctor en Teología, sino también el olor de sus calles, la perfecta arquitectura de sus edificios musulmanes y renacentistas en medida simbiosis y la eferescencia literaria y

⁸³ Este impreso está incluido en un volumen conformado principalmente por documentos manuscritos y una cuarta parte de impresos. Actualmente figura con la signatura Mss/ 6437 (BNE) y recibe el título genérico de *Colección de manuscritos referentes a la fundación e institución de la Colegiata de Sacromonte de Granada*, s. XVI-XVII, papel 313x222 mm, 452 ff. En el fol. 393 se encuentra en formato A3 tal convocatoria. Al documento le falta texto en la parte central derecha. En el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987, t. XI, pág. 190) se da breve cuenta de su contenido: «Invención de las reliquias, y plomos, consultas, relaciones, desciframientos, memoriales, cartas de M. Vázquez de Siruela, Marqués de Estepa, Bartolomé de Torres, Pedro de Castro, etc., envío de los plomos a Roma, constituciones para la iglesia colegial del Sacromonte, donaciones y rentas de la misma, etc. Al final: Elogios de la vida e hechos de Cristóbal de Vaca y Castro gobernador del Perú por Antonio de Herrera (ff. 299-452)».

⁸⁴ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64: nota 3: «Agustín de Tejada tuvo la *magna ordinaria* el día 5 de abril de 1594 [...]. Cuatro meses después, en 12 de agosto, Tejada presentó a Andrés de Estacio y al maestro Gutierre Lobo por testigos de haber predicado dos sermones en latín, el primero de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, y el segundo, del Evangelio de San Juan *In principio erat verbum*» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64, nota 3).

⁸⁵ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 465, documento XI. Este escrito se custodia en el Archivo Histórico Nacional, Sección Diversos, Concejos y ciudades legajo 11, carpeta 40, h. 2r.

⁸⁶ C. de Mesa, *El patrón de España*, Madrid, Alonso Martín, 1612.

cultural que supusieron un estímulo activo y fundamental para la creatividad del antequerano.

En Granada. Relaciones literarias

Tejada vivió en la ciudad de Granada los años centrales de su juventud. Las fechas de su presencia en la ciudad de la Alhambra se remontan a mediados de la década de los ochenta, en torno a 1584, dado que en el curso de 1585 a 1586 obtuvo el grado de bachiller en Artes en la Universidad granadina. Tras el paréntesis de los estudios de Teología en la Universidad de Osuna, desde finales de 1586 a principios de 1589, el poeta volvería a Granada donde obtuvo el grado de bachiller en esta disciplina y continuó los estudios para la obtención de los títulos de licenciado y doctor en 1594.

La vida estudiantil convergió con su nombramiento para el cargo de racionero en la Catedral de Granada a finales de 1590 que ligó definitivamente la vida del poeta a la ciudad granadina, en la que permaneció hasta 1605, fecha en la que una serie de problemas con el cabildo catedralicio, cuya seriedad se fue agravando paulatinamente, desencadenaron su forzosa marcha de la ciudad con la prohibición de no regresar a ella.

Para esta etapa granadina, especialmente en lo referente a la ración y la relación del poeta con el cabildo de la catedral granadina⁸⁷ resultan fundamentales las notas de E. Orozco en *Granada en la poesía barroca*⁸⁸. A partir de la atribución del *Romance de Granada*, «Granada, ciudad ilustre» (recogido en la *Poética silva*) a Tejada Páez, el maestro granadino desvela unas claves biográficas reveladoras de la estancia granadina del poeta. No obstante, cabe objetar respecto al prisma biográfico desde el que Orozco propone la lectura del romance que toda enunciación lírica se rige por el mecanismo de la ficcionalidad por lo que hay que proceder con cautela a la hora de equiparar el contexto enunciativo con la *realidad* de la enunciación. Por ello es aconsejable sopesar los puntos de identidad que Orozco señala entre el *hablante lírico* y el poeta como sujeto histórico puesto que el primero se revela siempre como una construcción enunciativa ficticia, en mayor o menor grado, del poeta:

el sujeto de la lírica es problemático en el sentido en que he apuntado: que es el lector el que lo ha de reconstruir basándose en las instrucciones que le da un autor; y es problemático por las múltiples determinaciones a que está sometido, y que acabo de apuntar, en principio, como una dualidad: en el plano de la escritura, y en el plano de los discursos sociales (actos de habla). El autor tiene una determinación e identidad inicial como creador de un discurso (como hablante o escritor), pero ésta es una identidad vacía tanto psicológica como socialmente, ya que se trata de una identidad formal que ha de encontrar su contenido entre los papeles que

⁸⁷ Cf. M^a. Á. Sáez Antequera, *Índices de los libros de Cabildo del Archivo Municipal de Granada (1604-1618)*, Universidad-Ayuntamiento-Diputación Provincial de Granada, 1988.

⁸⁸ Edición facsímil y estudio preliminar por J. Lara Garrido, Granada, 2000^[1963, 1^ªed.], págs.101-126.

adopte a lo largo de su discurso. La alternancia entre una identidad meramente formal y una identidad individualizada y llena de contenido es lo que problematiza su presentación [...] ⁸⁹.

El citado estudioso hace regir la lectura biográfica, particularmente, en la primera parte del romance, aunque también en otros apuntes diseminados a lo largo de la composición que Orozco señala con indudable acierto pero cuyas inferencias se hace necesario relativizar a la espera de datos documentales que sustenten el patrón interpretativo aplicado:

el hecho de que alguien se someta a las convenciones de un género como la medida, el ritmo, la rima, la búsqueda de la sonoridad, cierta selección léxica y temática, etc. da a su discurso, independientemente de las intenciones iniciales del autor, una proyección pública que supera el ámbito de la pura intimidad o la confesión o el diario privado. La voluntad textual guiada por una tradición de género, asigna automáticamente un carácter comunicativo abierto al enunciado. De ese carácter público y de esta dependencia del medio escrito derivan, a grados rasgos, las peculiaridades y características de la lírica como tipo de discurso ⁹⁰.

Una de estas claves biográficas colegidas del romance atañe a la vida estudiantil del poeta en la ciudad granadina extraídas de estos versos:

Tres años van ya corridos
que llegué a poner mis plantas
por cursante en tus estudios
y por vecino en tu Alhambra;
donde los dichosos días
me han dado con manos francas,
en ella gustos al cuerpo
y en ella letras al alma.
Y a razón de haberme sido,
tres años viviendo, grata,
sé la deuda por que el mundo
te da alabanzas por paga
(vv. 21-32).

Y es que para Tejada Granada está indeleblemente unida a la vida estudiantil y universitaria. De ahí que Orozco subrayara que respecto al romance de Góngora «Ilustre ciudad famosa» y al dedicado *A la insigne ciudad de Granada*, atribuido a Rodríguez de Ardila —ambos recogidos en la *Poética silva*—, el también atribuido a Tejada empezara con la evocación de las *ilustres escuelas granadinas*:

Son tus ilustres escuelas,
no de la soberbia casta

⁸⁹ A. L. Luján Atienza, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005, pág. 56.

⁹⁰ A. L. Luján Atienza, *Pragmática del discurso lírico*, pág. 331.

de las bárbaras de Atenas
defensoras de ignorancia,
mas de la casta del cielo
donde el cielo por fee sancta
verdades firmes enseña
y afrenta razones falsas;
donde gravedad de letras
honra venerables canas
y blancas borlas⁹¹ a veces
dan canas a quien le faltan;
donde colores de borlas
muestran facultades varias,
y en importantes cabezas
tiene dos honras la grana,
donde venturosas becas
de dignos hombros arrastran
y a donde saben ser dignos
antes de dejar la infancia;
y, finalmente, de donde
para gobiernos trasplanta
letrados graves el Rey,
prudentes sabios el Papa
(vv. 33-56).

Igualmente, proponía Orozco a partir de estos octosílabos que el poeta viviría durante esos años de estudios en una zona cercana a la Alhambra. El entusiasmo por el palacio musulmán se deja traslucir en la solemne sonoridad que impregna de majestuosidad y grandeza la descripción del edificio en el mencionado romance:

Y ni con tantas realezas
cesan las mortales ansias,
labrando nuevo edificio,
casa a Rey, afrenta a Italia,
que lisas jambas enhiestan
bruñidos mármores alzan;
con ellas portada forman,
con ellos patio engalanan;
romanos lienzos fabrican,
limpias claraboyas rasgan,
largos arquitebras ponen,
tumbadas bóvedas cargan;
donde ponen piedra negra
donde blanca piedra encajan,
y en lo que menos fabrican
reyes y grandes retratan
(vv. 189-204).

⁹¹ E. Orozco anotó que se refería a las borlas de este color con que se distinguía a los doctores en Teología en la Universidad de Granada, y que probablemente Tejada vestiría durante los actos conducentes al título de doctor que obtuvo en dicha materia en esta universidad (*Granada en la poesía barroca*, pág. 105).

Y bien es cierto que la admiración entusiasta por el palacio musulmán mereció en diversas ocasiones que el poeta se detuviera en su pintura. Junto a la *laudatio* de este romance, Tejada Páez dedicó un soneto a la Alhambra — recogido en el *Cancionero Antequerano*— y que constituye una pieza única en la lírica barroca:

Al Alhambra de Granada

Máquinas suntuosas y reales
cuyas puntas, remates, capiteles,
árabes obras, vueltas ya **fie[le]s**,
al olvido vencéis con ser mortales;
arcos, columnas, frisos, **pedestales**,
con doradas labores y rieles,
invidia de mil célebres pinceles
que el mundo celebró por sin iguales;
torres que os veís en Dauro y con las **frentes**
volvéis al sol reflejos de su llama,
dando lustre al Alhambra y fortaleza:
perdone el tiempo vuestra gran belleza,
estanques, jaspes, pórfidos y fuentes,
huya el olvido, lisonjee la fama.

De ahí que el profesor granadino adujera respecto a esta admiración de Tejada por el edificio musulmán posibles razones biográficas:

Ese soneto *a la Alhambra* está indicando un especial amor y conocimiento del monumento. El que no dejara otros dedicados a algunos de los muchos y bellos edificios de la Granada renacentista, liga al poeta a aquella con un carácter singular. Hace pensar si vivió junto a ella y, en consecuencia, visitó con frecuencia sus palacios y jardines. Probablemente el soneto se escribió cuando ya Tejada había abandonado Granada⁹².

De acuerdo a este marco biográfico con el que empieza el romance, el segundo elemento del elogio, que sigue a las *escuelas*, es la Catedral de Granada que junto a la Universidad constituyó el centro de la vida granadina de Tejada cuando fue nombrado racionero:

Para cuyo testimonio,
quien a ver la nueva traza
de tu Catedral iglesia
llegare a sus naves anchas [...]
(vv. 57-60)

A pesar de la siempre entusiasta pintura que Tejada forjó en su poesía de Granada, esta exaltación de las vivencias juveniles del poeta se vieron

⁹² E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 74.

enturbiadas por un encadenamiento de circunstancias⁹³ que le condujeron a una conflictiva relación, que terminó siendo insostenible, con el cabildo catedralicio⁹⁴. Una cédula del 15 de octubre de 1590⁹⁵ nombraba a Tejada racionero de la Catedral de Granada. Ello coincidió, como anota E. Orozco, con «la fecha de comienzo de su licenciatura en la Universidad», pues como ya se ha apuntado, la obtención del grado de bachiller en Teología en el curso de 1592 a 1593 permite suponer que 1591 fuera la fecha de inicio de

⁹³ Tales circunstancias fueron reconstruidas por E. Orozco desde las *Actas Capitulares* del Cabildo Catedralicio que documentan pormenorizadamente los capítulos y avatares de este proceso. Desde hace algo más de dos años en que emprendí esta investigación de archivo, el Archivo de la Catedral de Granada está cerrado y el acceso a los documentos en él custodiados sólo puede efectuarse a través de una petición directa al secretario del Arzobispo de Granada, don Antonio Muñoz Osorio. La lista de espera de investigadores es de dos años y medio y hasta ahora no he recibido noticia a las peticiones que efectué sobre la consulta de los siguientes documentos referidos a nuestro poeta:

—15 de octubre de 1590 se le nombra para una vacante de racionero y toma posesión de ella: Libro 8º (en el interior dice 6º) de las *Actas capitulares* (Archivo de la Catedral de Granada). En este libro se incluye la cédula del rey que le nombra para la ración.

—documento sobre la información de limpieza que se hizo en Antequera y Loja, lugares de origen del padre (Francisco de Tejada) y la madre (Leonor de Salcedo) de Tejada respectivamente. Archivo de la Catedral, legajo 8-456-b

—para los problemas con el cabildo de la catedral resulta indispensable la consulta el Libro 9 de *Actas capitulares*. Ente el fol. Iv se localiza el documento que da cuenta de la reunión del cabildo el 15 de septiembre de 1592 en la que Agustín de Tejada Páez resulta sancionado y se le castiga privándole «de poder entrar en votos y ser elegido como puntador».

—documento de enero de 1598 en que se trata de la prebenda de Agustín de Tejada Páez: Archivo de la Catedral, Libro 9 de *Actas capitulares*, fol. 184.

—documento del cabildo de 25 de septiembre de 1601: Archivo de la Catedral, Libro 9 de *Actas capitulares*, fol. 279

—documento del cabildo del 6 de marzo de 1604: Archivo de la Catedral, Libro 9 de *Actas capitulares*, fol. 345v

—nuevo documento del cabildo de 1 de junio de 1605: Archivo de la Catedral, Libro 9 de *Actas capitulares*, fol. 421.

—cabildo 22 de septiembre: se da cuenta de la muerte de Tejada Páez: Archivo de la Catedral, Libro 13 de *Actas capitulares*, fol. 24v

—libro II, fol. 236 se encuentra una *Real Cédula al arzobispo de Granada para que se averigüen y castiguen los delitos del racionero doctor Tejada*. He extraído esta referencia del estudio de R. Marín López, *Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada*, Granada, Proyecto Sur Ediciones, 1995, pág. 114.

Ante la imposibilidad de acceder a la consulta directa de estos documentos me baso en la sistemática y pormenorizada descripción que ofrece de los mismos E. Orozco en las páginas del estudio citado *Granada en la poesía barroca*.

⁹⁴ De este episodio de la ración de Tejada dio cuenta detallada Orozco en *Granada en la poesía barroca*, págs. 123-125, notas 84-89.

⁹⁵ Libro 8º (en el interior dice 6º) de las *Actas capitulares*. A ello seguía, como informa Orozco, «la información de limpieza» que «se hizo en Antequera y en Loja a mediados de noviembre, lugares de nacimiento respectivamente de su padre y su madre» (E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, págs. 123-124). Este documento se halla en el Archivo de la Catedral de Granada, en el Legajo 8-456-b. Cf. P. Gan Giménez, «Los prebendados de la iglesia granadina: una bio-bibliografía», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*, 6 (1990), págs. 139-212.

sus estudios en Granada⁹⁶. El cargo de racionero ofrecía al poeta un sustancial complemento económico mientras acaba sus estudios. A este respecto explicaba E. Orozco:

Es claro que el poeta —al que protegía el influyente y poderoso don Pedro Vaca de Castro— se gestionó la prebenda en la catedral, concretamente, para el tiempo de realizar esos estudios. Prueba de ello es que, terminados éstos, puso en aquélla menos interés; se desentendió de sus obligaciones de racionero, se enfrentó con el cabildo y se ausentó de Granada, aunqu procurando cobrar el importe de su prebenda⁹⁷.

El profesor granadino revisó las actas capitulares y reconstruyó con bastante pormenor este proceso, sentenciando que, a pesar del amplio apoyo de que gozaba Tejada por parte de influyentes personalidades de la época, como el arzobispo Vaca de Castro o el provisor Antolínez, tal proceso fue bastante desagradable para el poeta quien, a pesar de los sinsabores, mantuvo siempre una actitud desafiante y soberbia, probablemente consciente del respaldo de que gozaba entre parte de la cúpula eclesial granadina:

Su protector el arzobispo y también el provisor Antolínez —escritor conocido por su historia eclesiástica de Granada— como hombre de letras procuraba defenderle frente a muchos de los canónigos del cabildo de la catedral, que, lógicamente, se resistían a conceder al poeta antequerano todo lo que pedía y, menos aún, a aguantarle sus gestos de soberbia e independencia. Porque Tejada, muy bien apoyado —pensemos que protegido además por alguna otra persona poderosa— mantuvo al parecer un gesto de suficiencia que le hizo incurrir en faltas y que movió al cabildo a sancionarle y a concederle el cobro de su prebenda, pero con la condición de no aparecer por Granada⁹⁸.

Los problemas de Tejada en su ración se remontan a apenas un año después de que ocupase el cargo. Ya el 15 de septiembre de 1592 fue sancionado porque «interviniendo como puntador había “asentado la palabra (mente) y borrado la pena que se echó”» y se le impuso como castigo que no pudiese tomar votos y que no volviera a desempeñar tal oficio de apuntador en los concilios eclesiales⁹⁹.

Aunque en las actas capitulares no se consignarían todos los episodios, en todo caso, en enero de 1598, debido a algunos asuntos más graves que previsiblemente debieron ocurrir, el cabildo se reunió para tratar la suspensión de la prebenda del racionero Tejada¹⁰⁰. La situación se fue agravando progresivamente y en las actas capitulares de los años siguientes

⁹⁶ Véase E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, págs. 123 y 181, nota 84.

⁹⁷ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 124.

⁹⁸ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 124.

⁹⁹ Archivo de la Catedral de Granada, Libro 9 de Actas capitulares, fol. I v.

¹⁰⁰ Archivo de la Catedral de Granada, Libro 9 de Actas capitulares, fol. 184.

se discute seriamente sobre la posibilidad de no concederle su prebenda e incluso de prohibirle la entrada a la Catedral.

Efectivamente, las tensiones entre el joven racionero y el cabildo catedralicio se recrudecieron tanto que terminaron en la prohibición de entrar en la Catedral e incluso en la ciudad de Granada. En el cabildo del 25 de septiembre de 1601 (Archivo de la Catedral de Granada, Libro 9 de Actas capitulares, fol. 279) se aprueba otorgarle la prebenda por un año con la condición de que no permanezca en Granada. El de 6 de marzo de 1604 (Archivo de la Catedral de Granada, Libro 9 de Actas capitulares, fol. 345 v) declaraba Tejada no haber entrado en la Iglesia en dos años y sigue solicitando el mantenimiento de su prebenda. Ésta le es, finalmente, concedida, probablemente por intervención de Antolínez que es entonces canónigo de la catedral, con la condición de que «no entre en la iglesia en toda su vida»¹⁰¹.

¹⁰¹ Proyectando nuevamente la lectura biográfica del romance a Granada este episodio lo vio reflejado Orozco en esas «desdichas» referidas por el sujeto lírico del romance y que el maestro granadino hace depender de las disputas del joven racionero con el cabildo:

Pues, a fuerza de desdichas
que cualquiera fuerza causan,
dejé el cielo de tus gustos,
por el limbo de mi patria,
hacer quiero de tus glorias
una verdadera estampa
para tener en mi limbo
siquiera glorias pintadas
(vv. 13-20).

También de ahí que, más allá del tópico de la *laudatio* que impregna todo el romance, cuando el poeta acaba de cantar las grandezas de la Alhambra —continúa la exégesis de Orozco— afirme la deuda con ciertos próceres granadinos y con la propia ciudad de Granada que tanto había contribuido a sus gozos juveniles:

Mas por defensa sigura
de lo que es digna de santa,
torres, adarves y muros
eterna vida afianzan;
cuyas nobles alcaldías
hidalgos alcaldes guardan
que estuviera bien segura
sólo en su tenencia España.
De estos recibí mercedes,
mientras no salió contraria
la fortuna a mis intentos
ni el suceso a mi esperanza.
Con ellos hice acogida,
para mis gustos no mala,
bien que a freno de mis libros
no me pudo ser sin tasa.
Deudas que a la Alhambra debo,
mis decoro y sus ventajas,

A estas noticias esgrimidas por E. Orozco añado¹⁰² el dato sobre una «Real provisión al arzobispo de Granada para que se averigüen y castiguen los delitos del racionero doctor Tejada» con fecha de 30 de agosto de 1601¹⁰³, que incide en los mismos hechos.

La cuestión continúa en los mismos términos en el cabildo del 1 de junio de 1605: se le concede la prebenda siempre que «prometa de no entrar en Granada». La polémica relación de Tejada con el consejo catedralicio granadino se cierra con la reunión del 22 de septiembre de 1635 la cual se hace eco de su muerte (Archivo de la Catedral de Granada, Libro 13 de Actas capitulares, fol. 24v).

Tejada percibió la prebenda por la ración hasta su muerte como confirma su testamento¹⁰⁴ fechado dos días antes de morir, el 5 de septiembre de 1635, en el que se hace llamar «presbítero y racionero en la santa Iglesia de la ciudad de Granada» (fol. 1r) y poco después declara no haber recibido cebada, ni trigo ni maravedíes por su ración correspondiente al año de 1635.

Pero todavía faltaban muchos años para este desenlace cuando Tejada residía en Granada. La ciudad en la que pasó los años cruciales de su juventud había encarnado en las primeras décadas del Seiscientos el apogeo del humanismo: en 1526 se habían encontrado en la ciudad de la Alhambra Juan Boscán y Andrea Navagiero con motivo del enlace de Carlos V e Isabel de Portugal; unos años después, en el inicio de la década de los 30 el monarca estimuló y consolidó la enseñanza universitaria en Granada; y en

apenas me dan licencia
que de sus grandezas salga
(vv. 213-232);

Así pues, a pesar de los problemas con el cabildo catedralicio, argumenta Orozco que Tejada se sentiría respaldado por la protección de una importante familia de la nobleza granadina, la de los Conde de Tendilla, como dejan entrever las referencias veladas y alusiones de los versos arriba citados, los cuales aluden al alcalde de la Alhambra y que debemos identificar —como indica E. Orozco— con el Marques de Mondéjar: «El poeta vuelve en este elogio a manifestar su gratitud a tan generosos y nobles señores. El tono personal vuelve a imponerse [en el romance] como en el comienzo, descubriendo el grato recuerdo de los días de bienestar de que gozó acogido en tan noble mansión, donde, si no pudo gozar de favores y distracciones sin tasa, fue por el freno que le imponían los libros como estudiante, y mientras la fortuna no se le volvió contraria. Todas estas referencias a la familia de los Mondéjar, se hace —con recurso cultista— por alusiones, sin nombrarlos» (E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 115).

¹⁰² Dato recogido por I. Osuna en *Poesía y academia en Granada en torno a 1600...*, pág. 39, nota 83.

¹⁰³ He extraído esta referencia del estudio de R. Marín López, *Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada...*, pág. 114. Por los motivos arriba mencionados es imposible su consulta en estos momentos. Tal cédula se localiza en el libro II, fol. 236 de las citadas *Actas capitulares*. Véase, además, R. Marín López, *Los libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada*, n.º. 277.

¹⁰⁴ Archivo de Protocolos, A. Rodríguez de Mesa (el Mozo), 1635. En la ordenación actual del Archivo Municipal de Antequera, libro 1408. Algunos fragmentos del testamento fueron extractados por F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos...», documento XVI, págs. 466-467.

ella se habían dado cita los poetas más afamados de la primera mitad del XVI como Hurtado de Mendoza o Hernando de Acuña. Esta herencia cultural matizada en el segundo cuarto de siglo por el espíritu contrarreformista fue el marco en el que se desarrolló la vida de Tejada en las dos últimas décadas del XVI, y que E. Orozco sintetizaba en este apretado párrafo:

En ese gran florecimiento de nuestro humanismo, que se produce sobre todo al adentrarnos en el período del clasicismo manierista, también cuenta Granada, ya con una sociedad más integrada en su variedad de clases y de castas en la que comienza a dar sus frutos la Universidad, fundada en 1532, donde actúan maestros venidos de fuera como don Martín Pérez de Ayala. Al finalizar el siglo se inicia el florecimiento del grupo propiamente granadino en íntimo contacto con los antequeranos. Precisamente algunos de éstos vienen a estudiar a su Universidad —aunque en Andalucía ya competía con ella otras Universidades como las de Sevilla, Osuna y Baeza—. Así coinciden en Granada en el último tercio del siglo una serie de hombres doctos, juristas, médicos, letrados y con ellos los escritores y poetas. Y asimismo junto a los más propiamente granadinos como Baeza, los Berrio, y el doctor Faría, pasarán Barahona, Góngora y los antequeranos comenzando por Tejada¹⁰⁵.

Tal coincidencia de *hombres doctos* en la Granada de finales del XVI¹⁰⁶ cristalizó en la conformación de una academia literaria en la que Tejada Páez participó activamente. El poeta antequerano quedó incluido en la nómina de participantes del cenáculo literario que en los años finales del XVI y principios del XVII se reunía en casa del noble granadino don Pedro de Granada y Venegas¹⁰⁷, participando activamente con doce composiciones en

¹⁰⁵ E. Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, ed. de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2006, pág. 68. Cf. J. Lara, «La trayectoria creativa del humanismo granadino. Poesía y prosa en los siglos XVI y XVII», J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento granadino*, Universidad de Granada, 1996, págs. 227-287.

¹⁰⁶ Esta academia conformada en los años finales del Seiscientos se remonta a los florecientes incios de la centuria en que poetas como Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre, Barahona de Soto, Pedro de Padilla o Gaspar de Beza frecuentaría el palacio morisco de don Alonso de Granada Venegas, padre de don Pedro: «Las noticias exactas que poseemos de la existencia de la Academia literaria de los Granada señalan sus reuniones para algunos años después de los que ahora historiamos, pero no parece aventurado aceptar que pocos antes y en las temporadas en que don Alonso vivía en Granada, reuniese ya a los literatos granadinos y entre ellos a nuestro Silvestre» (A. Marín Ocete, *Gregorio Silvestre: estudio bibliográfico y crítico*, Universidad de Granada, 1939, págs. 45-46). Cf. F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, págs. 44-45 y Á. del Arco, «Apuntes bibliográficos sobre algunos poetas granadinos de los siglos XVI y XVII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XIX (1908), págs. 102-106.

¹⁰⁷ Véase J. Lara Garrido, «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, págs. 231-249.

el testimonio literario más importante de la actividad de esta academia, el manuscrito titulado *Poética silva*.

Diversos historiadores locales se hicieron eco de la actividad de la academia y de su papel en la vida cultural de la ciudad. El testimonio más indicativo al respecto es el de la *Historia Eclesiástica del Monte Santo, ciudad y reino de Granada* de P. Velarde Ribera fechada con anterioridad al año 1610. En ella recoge la nómina de «los que han escrito en la Academia de Granada» por este orden: «el doctor Tejada, racionero de la santa iglesia», Gregorio Morillo, Andrés del Pozo, D. de Rojas, Pedro de Granada, Juan Arjona, Gutierre Lobo y Rodríguez de Ardila¹⁰⁸.

También C. de Mesa en una epístola a L. Barahona de Soto se refirió análogamente a esta «poética academia, / de espíritus gentiles frecuentada, / donde el ingenio y la virtud se premia», mencionando a algunos de sus integrantes:

Y con nuestros amigos los Berríos,
ya trataréis de metros, ya de prosa,
entre Darro y Genil, famosos ríos.

Veréis de doña Juana de Espinosa
los elegantes amorosos versos,
cuarta Gracia dentil, décima diosa,

y en ejercicios plácidos diversos,
ya con Arjona o el doctor Tejada,
tendréis los de la corte por perversos.

Ya en casa de don Pedro de Granada,
formaréis la poética academia,
de espíritus gentiles frecuentada,

donde el ingenio y la virtud se premia,
y no en Madrid, do sigue su fortuna
el de Italia, el de Francia, el de Bohemia¹⁰⁹;

A esta nómina J. Sánchez añadía la probable asistencia de P. Espinosa a la academia:

El licenciado Pedro Espinosa (1578-1650) asistió en 1600 «a la academia poética de don Pedro de Granada Venegas». Allí conoció a Gregorio Morillo, autor de la *Sátira de vicios comunes*; y allí también empezó a preparar su rica antología *Flores de poetas ilustres de España*¹¹⁰.

¹⁰⁸ P. Gan Jiménez, «Una nómina de granadinos de antaño», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, recogidos y publicados por A. Gallego Morell, A. Soria, N. Marín, Universidad de Granada, 1979, t. II, págs. 31-51, cita pág. 41.

¹⁰⁹ Reproducida por F. Rodríguez Marín en los «Apéndices» de *Luis Barahona de Soto...*, pág. 471, formaba parte de las *Rimas* de C. de Mesa de 1611 publicadas a continuación de *El patrón de España*, 1612.

¹¹⁰ J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961, págs. 289-290.

A pesar de lo nutrido del grupo, I. Osuna comentaba que «parece que sólo tuvieron una dedicación más relevante en el al ámbito de la creación poética Pedro Rodríguez de Ardila y Agustín de Tejada»¹¹¹.

Los vínculos entre los integrantes de la academia granadina¹¹², y más concretamente, la relación de Tejada con los miembros de tal cenáculo literario dio lugar al intercambio de elogios y a la participación conjunta en distintos proyectos literarios. Tal es el caso de la colaboración de varios de los poetas de la Academia, entre los que se encuentra Tejada, en los preliminares de dos volúmenes: primero, en la edición de la obras de Gregorio Silvestre de 1599 en cuyos preliminares figuran un soneto de Tejada, unas redondillas y unos tercetos de P. Rodríguez de Ardila y un soneto y una elegía de Pedro de Cáceres quien, además, cuidaba la edición; y, segundo, la aportación de Tejada, A. Mira de Amescua y F. de Faría a los preliminares de la *Antigüedad y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza, ya redactada hacia 1602.

La contribución de Tejada a la edición de 1599 de las obras de Gregorio Silvestre con el soneto que empieza «Renace, ¡oh nuevo Fénix!, de la llama» dirigido *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del consejo de su Majestad, Presidente de su Real Chancillería de Granada* vendría motivada por los lazos de amistad que el antequerano forjaría en la academia granadina de don Pedro de Granada y Venegas con Pedro de Cáceres y Espinosa que cuidó esta edición de la obra del maestro Silvestre que vio la luz en Granada. En la edición anterior de 1582,¹¹³ que también se publicó en Granada, no figuraba Tejada, todavía ajeno al cenáculo literario que le granjeó tantas amistades literarias y le posibilitó la participación en la vida cultural de la ciudad.

La vinculación de Tejada a Granada, quizá ya escritas algunas de las composiciones arraigadas en vida de la ciudad y en sus más emblemáticos edificios, determinaron que Bermúdez de Pedraza invitase al poeta a participar con una *laus urbis* en los preliminares de su historia ya terminada en el año de 1602.

¹¹¹ *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, ed. de I. Osuna, Universidad de Córdoba y Sevilla, 2000, t. I, pág. 19.

¹¹² Otras referencias de carácter más indirecto relativas a tal academia se encuentran en la «nómina de hijos de esta Ciudad que han florecido en la poesía» recogida por F. Bermúdez de Pedraza en su *Antigüedad y excelencias de Granada* publicada en 1608 pero aprobada ya en 1602 entre los que no incluye a Tejada dado que éste no era natural de Granada. También G. de Saavedra se refería a «una insigne *Academia* que el año 603 y 604 se estableció en *Granada* frecuentada de acrisolados ingenios» en *Los pastores del Betis* (1633) (J. Lara Garrido, «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)», págs. 233-234).

¹¹³ Recordemos que Barahona, poeta muy admirado por Tejada, escribió para la edición de 1582 el soneto «Recibid amorosa y blandamente» dirigido a Juan Méndez de Salvatierra, arzobispo de Granada, a quien se dedicaba ese volumen de las obras de Silvestre. En la edición de 1599 se publica nuevamente el soneto del lucentino y se actualiza la dedicatoria, ahora dirigida al Ldo. Antonio Sirvente de Cerdenas, presidente de la Real Chancillería de Granada.

Otros nombres de personalidades literarias relevantes de la vida granadina se cruzaron con el de nuestro poeta en este período, como Juan de Arjona¹¹⁴ que escribió para los preliminares de los *Discursos históricos de Antequera*¹¹⁵ una canción laudatoria¹¹⁶ de la que extracto la última estancia:

Por vos Tejada el siglo de oro torna
a ilustrar nuestro suelo,
con tan célebre ingenio y pluma rara
que en juveniles años da tal vuelo,
que Antequera se adorna
cual con Ariosto se adornó Ferrara,
y como a Mantua ampara
Virgilio, y como a Florencia gloria
el divino Petrarca, y como Grecia
de aquel viejo se precia
el primero pintor de humana historia,
así por solo amparo
tendrá Antequera vuestro nombre claro.

A este testimonio sobre las fraternales relaciones entre los miembros del grupo poético se refirió igualmente D. Alonso¹¹⁷ respecto a Tejada y otro de los posibles miembros de la Academia, Andrés del Pozo. Dejando de lado las numerosas indeterminaciones biográficas sobre Pozo¹¹⁸, y aunque «no parece muy aventurado imaginarle de una generación más joven que la de Tejada», su vinculación a la *academia granadina* se perfila de forma clara en su contribución poética al manuscrito de la *Poética silva* con la *Silva al elemento del agua*, *Oda al Tiempo*, *Oda a la noche* y la participación en la *Justa a quien dijese más en menos versos, de Nuestra Señora*. El nombre poético de *Constancio* con el que J. de Arjona se refiere a Pozo en las liras que le dirige en el códice de la *Poética*

¹¹⁴ M. Menéndez Pelayo se refirió a las dotes poéticas de Arjona al tratar la *Tebaida* de Arjona: «Arjona muestra en su traducción dotes eminentes de poeta narrativo, descriptivo y de sentimiento, que bastan a darle un puesto señaladísimo entre los del grupo poético llamado 'Escuela granadina...' [...]. Tan acendrado y correcto en la frase poética como Herrera y otros ingenios andaluces, aunque menos rebuscado y más flexible, pocas veces incurre en prosaísmos ni en desaliño de frases; en raras ocasiones descaece y es un modelo de lengua y de metrificación, dignísimo de ser estudiado» (M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, CSIC, 1952, t. I, págs. 190-200).

¹¹⁵ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. II, pág. 417. Cf. F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64.

¹¹⁶ J. M. Morata Pérez se refería a esta canción como «testimonio de sumo interés» para documentar las relaciones amistosas entre los miembros del grupo académico a partir de un entramado textual que supone el intercambio poético de «poemas de Tejada a Pozo, de Arjona a Tejada y de Arjona a Pozo» («En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la *Poética silva*», *Canente* 1 (2001), págs. 40 y 43 (págs. 13-80)).

¹¹⁷ «Notas sobre Andrés del Pozo», *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Osete*, Universidad de Granada, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Granada, 1974, t. I, págs. 9-25

¹¹⁸ Véase el estado de la cuestión sintetizado por J. M. Morata Pérez, «En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la *Poética silva*», págs. 13-80.

silva («Del valle lagrimoso») testimonia el entramado de relaciones literarias y amistosas gestadas en tal cenáculo literario.

La apelación a *Constancio* en la composición de Arjona y la identificación de Pozo bajo este apelativo condujo a D. Alonso a plantear la hipótesis de que también a Pozo se refieren las liras de Tejada recogidas en las *Flores de poetas ilustres* de P. Espinosa que empiezan «Caro Constancio a cuya sacra frente»¹¹⁹. Como indica Alonso:

Dos «Constancios en el ambiente granadino, uno en versos de Tejada y el otro en los de Arjona, y el ser este último Constancio nuestro Pozo, puede inclinar a suponer que Constancio era Pozo en ambos casos¹²⁰. Es un indicio de bastante fuerza, pero no una prueba. Si se confirmara, la composición de Tejada probaría si no una amistad íntima, una grande y especial estima por Pozo¹²¹.

Esta relación fraternal gestada desde el cenáculo literario entre los integrantes de la Academia vendría propiciada, además, por la vida universitaria que algunos de ellos compartirían y que dio lugar, por ejemplo, a que Gutierre Lobo figurase como testigo de la predicación de los dos sermones leídos por Tejada que se requerían para la obtención del título de licenciado en Teología.

La vida intelectual y poética de Tejada en Granada rebasó los estrechos límites de la reunión poética organizada en torno a don Pedro de Venegas, estableciendo contacto con otros poetas y humanistas residentes en Granada o que de manera circunstancial visitaron la ciudad de la Alhambra y que ha quedado atestado en diversos elogios cruzados y referencias mutuas.

Uno de estos poetas que Tejada conoció en Granada fue Lope de Vega. El eximio gongorista D. Alonso afirmaba, quizá con cierta ligereza, que el antequerano «fue amigo de Lope de Vega, el cual le dedicó un soneto en las *Rimas* impresas con la Angélica, Madrid, 1602»¹²². Ciertamente la crítica ha destacado el haz de elogios que, a la manera de tríptico y bajo la forma de sonetos, brindó el poeta madrileño a tres ingenios con los que forjó una cálida amistad en su viaje a Granada en torno al otoño del año 1602¹²³. A

¹¹⁹ Esta misma composición aparecía en la *Poética silva* sin el nombre de Constancio, que era sustituido en el primer verso por «Joven discreto».

¹²⁰ M. Menéndez Pelayo argumentaba en esta misma línea refiriéndose a las liras de Tejada en las *Flores de poetas ilustres* que «El Constancio a quien va dirigida esta oda es el licenciado Andrés del Pozo» (*Bibliografía Hispano-Latina...*, t. VI, págs. 333-334).

¹²¹ D. Alonso, «Notas sobre Andrés del Pozo», pág. 20.

¹²² D. Alonso, «Notas biográficas y criba de las poesías del “Cancionero”», *Cancionero Antequerano...*, ed. de D. Alonso y R. Ferreres, pág. 494.

¹²³ Después del artículo de D. Alonso y de las notas de F. Lázaro Carreter parece existir cierto consenso de la crítica respecto a que Lope de Vega realizó un único viaje a la ciudad de la Alhambra en torno al otoño de 1602 (D. Alonso, «Lope en Antequera», *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 47-50). Como puntualizó J. Lara Garrido de acuerdo a «la imprecisa alusión en una carta de 1611, sopesando los datos internos deducibles de los sonetos dedicatarios o preliminares de las *Rimas* (1602) y *El peregrino en su*

Juan de Arjona, A. Mira de Amescua y A. de Tejada¹²⁴ dedicó Lope de Vega tres sonetos recogidos en las *Rimas* de 1602:

Sí consta que visitó la ciudad de los cármenes antes de 1602, trabando relación de amistad cordialísima con Juan de Arjona, Agustín de Tejada y Mira de Amescua y los demás notables ingenios granadinos, para quienes entonces arrancó su lira grandes alabanzas¹²⁵.

A Tejada Páez dedicó el *fénix de los ingenios* estos endecasílabos:

Al Doctor Tejada

De hoy más, claro pastor, por quien restauro
la fama que sin vos perder pudiera,
os cantarán del Tajo en la ribera,
y si esto es poco, del mar Indo al Mauro.

Oírse antes que vuelva el sol al Tauro,
vuestro nombre en su orilla, que me espera,
pues mi musa por vos, siendo extranjera,
halló lugar en las del fértil Dauro.

Por vos, como en la antigua, en la edad nuestra
correrá más dorado que Pactolo,
de que su cisne sois indicio y muestra.

Humillárase a vos el laurel solo:
que no será para la frente vuestra
ni Dafne esquiva, ni celoso Apolo.

patria (1604), todo parece conjugarse con la precisión de que la visita a la ciudad de la Alhambra tuvo lugar entre el Corpus y el final del verano del año antedicho [1602]» (J. Lara Garrido, «Estudio preliminar» a E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. XII).

¹²⁴ El elogio a los tres poetas granadinos mencionados se articula desde un planteamiento común: la oposición entre cisnes del Dauro (Arjona, Mira de Amescua y Tejada) y cisnes del Tajo (el propio Lope de Vega). Así se desprende del soneto *Al Doctor Arjona*: «Celoso Apolo, en vuestra sacra frente, / más bello que en su curso el laurel mira / culto escritor, cuya divina lira / merece ser estrella eternamente. / El Caístro jamás por su corriente / tan dulce ha visto cisne cuando expira; / Dauro ensancha su margen y se admira / que su oro puro vuestro canto aumente. / Miran por quién sus náyades y drías, / y viendo que es un extranjero, mueven / risa en las hojas y en las fuentes frías. / Yo viendo cuánto las del Tajo os deben, / digo que allá lo pagarán las mías / cuando en sus aguas vuestro nombre lleven». E, igualmente, del dedicado *Al Doctor Mira de Mescua*: «Viendo que iguala en su balanza Astrea / los rayos y las sombras desiguales, / Dauro no ha reparado en las señales / de la extranjera vega que pasea. / Mas ya que el oro que le dais emplea / en mis arenas, a la Libia iguales, / florecerán mi vega sus cristales, / y vos mi ingenio, de mi mundo idea. / A que sois vos primavera me resuelvo, / por quien las flores que perdí restauro, / tal abundancia vuestro ingenio cría. / Y así, en tanto que al patrio Tajo vuelvo, / serán entre las márgenes del Dauro / las flores vuestras y la vega mía». También dedicó Lope de Vega un soneto no muy conocido a otro de los asiduos a la Academia granadina, Pedro Rodríguez de Ardila (W. L. Fitcher, «An innedited sonnet attributed to Lope de Vega», *Homage to John M. Hill. In memoriam*, Valencia, Castalia, 1968, págs. 69-84).

¹²⁵ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 96.

Con este soneto Lope respondió, a modo de cortesía lírica, al que Tejada¹²⁶ le dedicara con motivo de su visita a la ciudad de la Alhambra:

El Doctor Agustín de Tejada. A Lope de Vega, en Gra[na]da

Revuelta en perlas y oro, la alta frente
alzó Dauro, mirando su ribera
más adornada que en la primavera
cuando el sol dora al Toro el cuerno ardiente,
y viendo flores, desusadamente,
su vega no conoce, que antes era
estéril, y ve agora por doquiera
cuanto el Tempe y Arcadia y Hibla **tien[en]**.
Y así ufano de verse, dice Dauro
al Arno, Tajo, Po, Mincio y **Pactolo**:
«En flores, Vega y labio me aventajo».
Mas respondióle a su blasón Apolo:
«Es prestado tu bien y ajeno el lauro,
que **[e]sas** flores y Vega son del Tajo».

No escatimó el poeta y dramaturgo madrileño en encarecimientos a los ingenios granadinos, que quedaron reiterados en una carta dirigida a J. Arjona y que Gregorio Morillo trasladó al prólogo de la traducción de *La Tebaida* de Estacio, donde se encuentran los profusamente citados versos:

De tal forma me aficiona
con sus ingenios Granada,
erudictísimo Arjona,
viendo en cumbre tan nevada
tan excelente Helicon,
que, por lo que me aventajo,
más quisiera, aunque soy bajo,
para vuelo tan sutil,
ser un jaspe del Genil
que el mejor cisne del Tajo¹²⁷.

De este intercambio cortés de elogios se desprende que el Fénix debió permanecer en la ciudad un tiempo relativamente prolongado que le permitió entrar en dilatado contacto con los poetas granadinos, entre los que se contó Tejada. La relación entre ambos vates debió ser fértil pues, dos años después de la visita de Lope a la ciudad de la Alhambra y de los elogios mutuos señalados, el poeta antequerano participó con un soneto encomiástico en los preliminares de *El peregrino en su patria* impreso en

¹²⁶ «Así nos lo certifica el que éste [Lope de Vega] devolviera en su soneto de las *Rimas* «al doctor Tejada» el concepto elogioso de que sólo a él le corresponde el laurel. Concepto con que ya el prebendado de la catedral de Granada concluía su salutación, de emblematismo mítico y bucolista, por la presencia del Fénix en la ciudad» (J. Lara Garrido, «Estudio preliminar» a E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, págs.IX-X).

¹²⁷ Referencia aportada por F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 96, nota 3.

1604¹²⁸. Probablemente comentaría el poeta madrileño durante su estancia en Granada la preparación de esta obra y de esas vivencias compartidas pudo surgir la contribución de Tejada a los preliminares de la mencionada obra lopesca con este soneto:

Si cuando Roma, templos, capiteles
triunfantes de las nubes vio, **carga[dos]**
de divinas memorias y adornados
de palmas, de trofeos, de laureles,
y si cuando el pincel daba de Apeles
vida a las tablas, *contra* el tiempo y hados,
y **e[n]** estatuas de mármoles dorados
admiraban Lisipo y Praxiteles,
si cuando Atenas vio sus aulas llenas
de ingenios, fuera el vuestro, ¡oh Peregrino!,
no os hiciera la patria a queste agravio;
por natural a ingenio tan divino
quisieran Roma invicta y docta Atenas,
pues todo el mundo es patria al hombre sabio.

Sea como fuere, estos testimonios literarios se erigen en valiosos documentos de un intercambio poético sumamente enriquecedor para el poeta antequerano.

Como último capítulo de la relación entre ambos poetas se encuentra la censura que Tejada escribió para la comedia atribuida al dramaturgo madrileño, *El arca de noé o el mundo al revés*, firmada el 22 de septiembre de 1615¹²⁹.

Otro de los nombres asociados al poeta antequerano por estos años es el de C. de Mesa. En *La Restauración de España* (1607) Mesa incluye a Tejada entre los «Ingenios españoles y héroes extremeños y andaluces» refiriéndose de forma elogiosa al poeta antequerano como «digno de la cuarta esfera»:

Entre grandes ingenios andaluces
único Luis de Soto Barahona,
tiene tanto esplendor y tantas luces
que creo dignas de antigua alta corona.
Más puras por tus límpios arcaduces
corren las sacras fuentes de Helicon,

¹²⁸ J. Lara Garrido (*[Cancionero Antequerano] I. Variedad de sonetos*, ed. de J. Lara Garrido, Málaga, Diputación Provincial, pág. 292) subrayaba la diferente actitud del Fénix respecto a Luis Martín de la Plaza quien escribió, al igual que Tejada, dos sonetos encomiásticos a la visita de Lope de Vega a Antequera (*A Lope de Vega estando en Antequera*, «Espíritu gentil q[ue] al alto cielo» y «Hermosas ninfas q[ue] en alegre coro») —recogidos en el *Cancionero antequerano*— sin recibir respuesta poética alguna del poeta madrileño. Tampoco fue demasiado cordial la valorativa de Lope hacia otro poeta del grupo, Andrés del Pozo, al aludir en *La Filomena* (1621) al «pincel ignorante» del «villano Pozo». Cf. D. Alonso, «Notas sobre Andrés del Pozo», págs. 9-25, especialmente, pág. 20.

¹²⁹ M. C. Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977, pág. 17, entrada 181.

y por ti solo envidia el universo
al Dauro el alto estilo, el alto verso¹³⁰.

Al intercambio de elogios entre Tejada y el autor de *La restauración de España* se sumó la canción en sextetos «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo» que escribió el poeta antequerano para los preliminares de la mencionada obra de Mesa y que terminaba con el característico sobrepujamiento que equiparaba a Mesa a la altura de Homero:

y sujete la espada vencedora
con celo y valor justo,
imitando al abuelo, al cetro justo,
desde donde el Oriente abre la Aurora
hasta la parte que el señor de Delo
con llaves de oro puro cierra el cielo,
dad lugar a las musas, dadle oído
a vuestro Homero,
que a Pelayo y a Alfonso dio primero
nueva fama y renombre esclarecido,
adestrando la pluma para daros
mayor fama, alta gloria, triunfos claros.
(vv. 67-79)

La nómina de preliminares que Tejada escribió por estos años amplía significativamente el marco de las relaciones literarias del poeta con las figuras más sobresalientes de la vida cultural granadina, andaluza y española. Para los preliminares de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas escribió este soneto:

Del Doctor Agustín de Tejada Páez

Camina el avariento y el salado
piélago surca, al norte de la mina,
cuya codicia el pecho suyo inclina
que rompa el mar del austro alborotado.
Y el mercader camina fatigado,
porque sigue el cansancio al que camina,
y el peregrino el mundo peregrina
cumpliendo el voto a quien está obligado.
Mas no sintieran del trabajo ultraje,
mercader, peregrino ni avariento
con viaje tan bien entretenido,
que Rojas facilita ya el viaje,
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido.

Granada sería nuevamente marco del encuentro de Tejada con Agustín de Rojas pues refiriéndose a la *Loa en alabanza de Granada* recogida en la mencionada obra de Rojas Villandrando apuntaba J. Lara Garrido:

¹³⁰ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 431

Son numerosas las observaciones acerca de las torres, puertas y «grandes recreaciones» de una ciudad «que era paraíso en tiempo de los moros, aunque ahora no lo es menos». En su visita de lugares que dan «para holgarse un hombre treinta días» pudo actuar de cicerone, como en el caso de Lope, Agustín de Tejada Páez, que escribió uno de los sonetos preliminares para la miscelánea de Rojas¹³¹.

El nombre de Tejada aparece asociado igualmente a Gonzalo Mateo de Berrio en diversas obras literarias. Berrio y Tejada compartieron el elogio de Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (silva II, estancia 3), de Cristóbal de Mesa en la citada *Epístola* a Barahona y en *La restauración de España*, además del que Rojas Villandrando le dedicó a Berrio en el *Viaje entretenido* donde Tejada había participado con un soneto preliminar. Asimismo junto a los dos sonetos de Berrio recogidos en las *Flores de poetas ilustres de España* de P. Espinosa, el poeta y dramaturgo granadino aprobó dos de las obras en que Tejada había incluido textos preliminares: la *Primera y Segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas* de Diego de Santiesteban y las *Antigüedades y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza.

Y es que la ciudad de Granada congregó en las décadas finales del XVI a las figuras poéticas más señeras del parnaso español. El momento más trascendente para la futura trayectoria poética del antequerano Tejada Páez sería el más que probable encuentro en esta misma ciudad con el gran poeta cordobés Luis de Góngora.

Es más que factible la posibilidad de que cuando Góngora visitó la ciudad de la Alhambra en 1584 o 1585¹³² motivado por los procesos que sostenía con la Real Chancillería—recordemos que en el curso de 1585 a 1586 obtuvo Tejada el grado de bachiller en Artes en la Universidad granadina—Tejada entablara contacto con el ya popular poeta cordobés, quien, como ha estudiado admirablemente E. Orozco, sentía particular predilección por las filigranas poéticas del grupo antequerano-granadino:

Viendo el florecer literario de Andalucía no es de extrañar que la formación poética de Góngora no necesitara de otro ambiente para desarrollar su obra. Es innegable que Góngora leyó las Anotaciones de Herrera a las obras de Garcilaso y que, sobre todo, lo referente a técnica y doctrina poética manierista lo asimiló. Sin embargo sintió más atracción humana y estética hacia el grupo granadino y antequerano, que debió acogerlo con los brazos abiertos en 1585¹³³.

¹³¹ J. Lara Garrido, «Estudio preliminar» a E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. LII, nota 69.

¹³² Ciertos padrones granadinos dejan constancia documental de que Góngora vivió en la calle de Gracia (A. Gallego Morell, *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, 1970, pág. 132).

¹³³ E. Orozco Díaz, «La poesía de Góngora: andalucismo y universalidad», *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, pág. 93.

La presencia de Góngora en Granada estimularía las incipientes afinidades del grupo granadino con la lírica gongorina marcando indeleblemente las sendas de la lírica del momento tal como Orozco ha señalado respecto a la poesía descriptiva:

No olvidemos que también Góngora —el iniciador de estos romances descriptivos y encomiásticos que comentamos— vivió en Granada y con estrecha relación y afinidad con sus medios literarios. Esa es también parte de la razón de la profunda influencia que ejerce en estos poetas y concretamente den toda esta poesía descriptiva del arranque y plenitud del barroco¹³⁴.

Particularizando en el caso de Tejada, de la admiración por Góngora y de su filiación gongorina han quedado dos levas, aunque sólidos indicios. El primero de ellos es la inclusión de Tejada —junto a Juan de Aguilar— en la lista de partidarios gongorinos que Angulo del Pulgar recogía en sus *Epístolas satisfactorias* así como una mención semejante del Abad de Rute en su *Examen del Antídoto*. Junto a ello, gracias a los *Apuntamientos para un catálogo biográfico y bibliográfico de escritores antequeranos* de Quirós de los Ríos tenemos noticia —consignada por Trinidad de Rojas— de una contienda escrita por Tejada Páez «parte de ella en verso y sumamente ingeniosa, defendiendo los últimos desvaríos de Góngora, de quien era muy partidario»¹³⁵. Con los datos de que se disponen hasta ahora parece improbable que el comentario o «nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera» —dado a conocer por J. M. Bleuca¹³⁶— de un escritor anónimo antequerano se deba a Tejada. Respecto a ello subrayaba Lara Garrido que

la identidad del autor de ese escrito, cuya composición hay que situar hacia 1618 (y en él se cita a Luis Martín de la Plaza «elegante espíritu de Antequera, dulcísima patria mía») parece inclinarse hacia otro gongorista a quien se atribuyen unas ilustraciones: el P. Francisco de Cabrera¹³⁷.

Aunque lamentablemente tal contienda se halle perdida, este contexto de las polémicas gongorinas sitúa a Tejada, siempre en contacto con su ciudad natal, en la órbita de esos tempranos comentarios que como los de Francisco Amaya se hacían eco y defendían la poesía del cordobés¹³⁸. Aunque los

¹³⁴ E. Orozco Díaz, *Granada en la poesía barroca*, págs. 28-29.

¹³⁵ J. Quiros de los Ríos, *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico de escritores antequeranos*, pág. 55.

¹³⁶ J. M. Bleuca, «Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera», *Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 213-223.

¹³⁷ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 238. J. Roses sigue la línea de investigación de Cabrera (J. Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Londres, Tamesis Book, 1994, págs. 36-37 y 161-162).

¹³⁸ Sobre tales polémicas argumentaba J. Lara Garrido que «cabe la gloria a Antequera de abrir los anales del gongorismo con el dictado del propio Góngora. Según Salcedo Coronel el soneto de 1615 que comienza “Restituye a tu mundo horror divino...” alude a Francisco

testimonios aludidos no sobrepasen el estatus de indicios apuntan incontestablemente a la filiación gongorina de la poesía y de los planteamientos estéticos de Tejada Páez.

Más allá de estos datos la biografía de Tejada y Góngora presenta ciertos paralelismos y coincidencias en algunos de sus episodios fundamentales partiendo de la contrastada trayectoria biográfica de ambos poetas. Tejada nació en el verano de 1567 y murió en septiembre de 1635 mientras que la cronología vital del cordobés abarca desde el 11 de julio de 1561 hasta su fallecimiento el 29 de mayo de 1627. Igualmente, la vida familiar de ambos se encuentra marcada por la figura paterna y el ambiente intelectual de la casa familiar. Rodríguez Marín elogiaba la erudición y virtudes poéticas de Francisco de Tejada, al igual que el padre de Góngora, don Francisco de Argote, fue un destacado jurista y un notable conocedor de las letras humanas. Sin duda la biblioteca paterna representó un estímulo común en la iniciación literaria de los dos poetas. Ambos fueron racioneros y gozaron de la libertad que el cargo, sin ser ordenados sacerdotes, les proporcionaba. Tanto Góngora como Tejada recibieron censuras del cabildo catedralicio a las cuales se enfrentaron con el gesto soberbio de quien se siente respaldado por una familia influyente o por poderosos miembros del estamento clerical¹³⁹. Bajo estos determinantes biográficos coincidentes la poesía inicial de Tejada se acerca a los presupuestos gongorinos para ceder, después, a la insoslayable evidencia de la distancia que media entre el genio y quien es simplemente un avezado imitador.

Junto a Góngora, otro gran poeta adalid de la lírica áurea, F. de Herrera, recibió el explícito homenaje poético de Tejada en este soneto:

El mismo. A la muerte de *Hernando* de Herrera

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara
de un cisne de tu orilla, el gran Herrera,
tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera
el número y el son mil veces para;
digo aquel *que* su Luz divina y clara
hizo *que* resonase tu ribera,
por quien gozaste eterna primavera
y su nombre inmortal [e]statua y ara.
Este, pues, de Vandalia honor y gloria,
es muerto —[a] sacro Betis dijo Febo—

Amaya en su segundo cuarteto: “Prudente cónsul, de las selvas dino, / de impedimentos busca desatado / tu claustro verde, en valle profanado / de fiera menos que de peregrino”. Como explica R. Jammes, en la soledad “hay los que como el *peregrino* buscan la paz del corazón [...] y hay los que, como el prudente cónsul Francisco de Amaya, se dedican a un trabajo intelectual, buscando la tranquilidad necesaria en el jardín cercado (*claustro verde*) de su casa de Antequera, para mejor investigar las dificultades (*claustro*) de las *Soledades*, poema de la Naturaleza (*verde*), lejos de las obligaciones del claustro universitario (*de impedimentos desatado*)» («La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», págs. 240-242).

¹³⁹ E. Orozco, «Biografía», en *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, págs. 22-56.

porque presida en mi divino coro».

Y Betis respondió: «Ya sé la historia,
y así de hoy más las ondas *que* al mar llevo
lágrimas son *que* por su falta lloro».

Y es que si, como subrayó Lara Garrido, la muerte del divino «pasó prácticamente desapercibida fuera del círculo sevillano»¹⁴⁰, el soneto tejadiano cobra nueva luz desde los datos aportados por el citado estudioso. No obstante, el verdadero alcance de esta proclamación tejadiana queda iluminado desde los débitos concretos de la poesía tejadiana hacia el sevillano que serán puestos de relieve en los capítulos siguientes.

Junto a esta explícita declaración de homenaje de Tejada a Herrera otros datos apuntan a cierta vinculación entre Tejada y el círculo sevillano, principalmente a partir de una noticia dada por Rodríguez Marín¹⁴¹ y después recogida por Lara Garrido¹⁴² acerca de la identificación del «Sr. Racionero» en la carta Pacheco a *Pedro Espinosa, ermitaño* con Tejada. Otras intuiciones apuntan en este mismo sentido, principalmente en torno a Barahona de Soto cuyas fluidas relaciones con el círculo de poetas hispalense fijaba J. Lara Garrido en torno a 1573¹⁴³, y que cristalizó en la participación del lucentino en las *Anotaciones* de Herrera.

La cartografía de la vida y trayectoria literaria de Tejada en este período se completa con la amplia participación del poeta en preliminares de libros ajenos que permiten reconstruir un enmarañado entramado de relaciones sociales y literarias que superan los límites geográficos de la ciudad andaluza.

Su nombre aparece unido a obras de Diego de Santiesteban Osorio en dos volúmenes publicados en 1597 y 1599 respectivamente. En la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* (Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1597) incluye dos sonetos, en el segundo de los cuales se identifica a Tejada como *natural de Granada*:

Del doctor Agustín de Tejada y Páez, natural de la ciudad de Granada.
Soneto

Con alta trompa, sonora y clara
las armas y varones señalados,
al templo de la fama dedicados
y odoríferos humos de su ara,
tu soberano ingenio y pluma rara,
con numerosos versos y sagrados,
hoy, Osorio, los deja consagrados,
con gloria ilustre, célebre y preclara.
Rinden los brazos de la invicta España
rebeldes pechos, más que bronces duros,

¹⁴⁰ [Cancionero Antequerano] I *Variedad de sonetos*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 291.

¹⁴¹ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, págs. 210-211.

¹⁴² [Cancionero Antequerano] I *Variedad de sonetos*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 280.

¹⁴³ J. Lara Garrido, *Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, pág. 53 y ss.

y tú les das el premio de tal gloria,
pues si fue contra bronce tal hazaña
también en bronce quedarán seguros,
grabados en el mármol de tu historia.

Dos años después participó el antequerano en los preliminares de la *Primera y segunda parte de las guerras de Malta, y toma de Rodas...* (Madrid, Ldo. Várez de Castro, 1599), aunque con aprobación y privilegio de 1596.

Paralelamente, la escritura de una octava y un soneto también preliminares para la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos Quinto, Máximo, Fortísimo, Rey de España y de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano*, publicado en Valladolid en 1604 aunque con aprobación y licencia en primavera de 1603, muestra la amistad que estos años trabó Tejada con el que años después sería obispo de Pamplona, y de la que deja constancia el poeta en una carta de 1629:

y de su muerte en Túnez diciendo aquí murió Ruy Díaz de Narváez, famoso caballero, hace mención D. fr. Prudencio de Sandoval, Obispo de Pamplona, coronista del rey Felipe 3 en la *Historia del Emperador Carlos V* porque cuando la estaba escribiendo se lo advertí yo, que fue íntimo mi amigo¹⁴⁴.

También en Granada fueron instalándose a lo largo del siglo diversas órdenes religiosas como los carmelitas, que hacia 1552 establecieron su fundación en la calle Gómez o los jesuitas que llegaron bajo el estímulo de Arzobispo Guerrero en torno a 1554. El cargo eclesiástico de racionero que ocupaba Tejada propiciaría el contacto del poeta antequerano con distintas personalidades religiosas como fray Agustín López para cuya traducción de la obra *De consolación* de Boecio escribió este soneto:

Con ojos como estrellas de luz pura
con que penetra un pecho diamantino
la alta Filosofía a Severino
miró, con que su sabia lengua apura.
Nunca conoció Atenas tal dulzura
aún en los labios de Platón divino
cual muestra aqueste Sócrates latino
cuando consuela en la aflicción más dura.
La misma alta Matrona venerable
atenta os contempló, y de vos pagada
quiere hoy hablar por vuestra lengua sola.
Y porque nuevamente Boecio hable,
ella os da su elegancia celebrada,
y vos al gran Boecio la española.

Casi veinte años después de esta composición le sería solicitada a Tejada la escritura de una décima preliminar para la traducción de fray Jerónimo

¹⁴⁴ Modernizo la transcripción ofrecida por J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 421.

Pancorbo de los *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo* de Juan de Cartagena, en la que queda subrayado en el título el cargo de racionero de la Catedral de Granada:

Del Doctor Agustín de Tejada Páez, Racionero de la Santa Iglesia de Granada

Hoy el Carmelo sagrado
longevo Fénix imita,
la vida el fuego le quita,
y el sol se la ha restaurado.
Abrasador y abrasado,
fuego Elías, al Carmelo,
Fénix dio vida en el suelo,
casi extinta en larga suma
de siglos, rayo tu pluma,
del sol le da vida y vuelo.

Desde este entramado de relaciones literarias y creativas se infiere el estímulo que representó la ciudad para el poeta antequerano, además del encanto diverso y la fascinación que impregna la poesía tejadiana escrita en estos años. El joven poeta participó activamente en una vida cultural rica y diversa donde estableció contacto con los más renombrados ingenios literarios del momento, forjando la base de su poética principalmente bajo la influencia gongorina.

La prohibición de pisar suelo granadino y el confinamiento del poeta a Antequera supusieron un giro radical en su trayectoria vital y creativa. Granada fue para Tejada vivencia cultural pero también personal e íntima de su arquitectura, sus olores y sus gentes. La tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real, el túmulo del Gran Capitán en el convento de los Jerónimos o la Alhambra componen la topografía poética granadina recreada por Tejada. La relevancia que la ciudad posee en la biografía del poeta se presenta paralela a

la abundancia del tema relacionado con Granada en la obra de Agustín de Tejada [...] es más frecuente en él que en ningún otro antequerano; y no como simple ambiente o marco, sino con la actitud decidida de celebrar y elogiar. Así podemos recordar sus dos largas canciones dedicadas a los Reyes Católicos y A la desembarcación de los santos de Granada, y al Túmulo del Gran Capitán, y las quintillas dedicadas a Granada, en elogio de Bermúdez de Pedraza¹⁴⁵.

El vigoroso impulso juvenil y la efervescencia cultural granadina cedieron con la vuelta del poeta a Antequera al hastío personal y a una vivencia de la cultura y de la literatura circunscrita a los estrechos límites de una lírica circunstancial de marcado carácter localista. Y es que

¹⁴⁵ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 125.

el papel de las ciudades se pone de manifiesto en diversos niveles explicativos. Uno de ellos es el carácter integrador de ambientes urbanos capaces de alentar una fecunda ósmosis y trasvase de experiencias literarias. Así ocurre con la “refinada cultura humanística” de Granada, en la que vienen a coincidir “en el último tercio del siglo [XVI] una serie de hombres doctos, juristas, médicos, letrados, y con ellos los escritores y poetas” [...] Otro nivel explicativo apunta ya a una sociología cultural que detecta la correlación a gran escala entre el esplendor hegemónico de determinada ciudad y el auge de la creación literaria¹⁴⁶.

¹⁴⁶ J. Lara Garrido, «Introducción» a E. Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)* ..., pág. 37.

III. LA MADUREZ CREADORA

El retorno a Antequera

La intensa relación de Tejada con Granada inicialmente determinada por sus estudios universitarios, primero como bachiller en Artes y después como licenciado y doctor en Teología —aunque los estudios los cursó, como se ha señalado, en la Universidad de Osuna— y unida, después, al cargo de racionero que desempeñaba en la Catedral granadina desde 1590, cristalizó en una fértil trayectoria literaria en intenso contacto con el círculo granadino de la *Poética silva* y estimulada por el contacto personal con poetas como J. de Arjona o P. Rodríguez de Ardila.

Estas circunstancias convierten a Tejada en nexo indiscutible entre los poetas antequeranos y los de la ciudad de la Alhambra, pues aunque el poeta vivió en Granada durante este período el contacto con su ciudad natal fue siempre sostenido y frecuente¹⁴⁷. Como infería E. Orozco, la lírica antequerano-granadina se sustenta en esa intercomunicación entre ambas ciudades propiciada por personalidades como la de Tejada:

Si hay que hablar de escuela antequerano-granadina, es precisamente por la estrecha relación en que vivieron granadinos y antequeranos; en parte por razón de la estancia de éstos, sobre todo como estudiantes, en la Universidad granadina, pero más aún por afinidad de actitudes y aspiraciones poéticas e incluso de fondo temperamental análogo¹⁴⁸.

Esta labor de puente así como su cronología vital llevaron a Rodríguez Marín a afirmar que fue Tejada y no P. Espinosa el fundador del grupo antequerano, aunque efectivamente sea Espinosa su figura más emblemática:

Tengo por fundador de esta agrupación, en lo que toca a sus elementos antequeranos, no a Pedro Espinosa, sino a Agustín de Tejada Páez, nacido once años que aquel y, como él, poeta de la ribera del Guadalhorce. [...] Tejada, poeta numeroso y valiente, fue, sin duda, el primero y principal vínculo entre los vates granadinos y antequeranos [...]. [...] permaneció allí [en Granada] largo espacio de tiempo, mas sin perder las frecuentes idas a su ciudad natal, en donde importó, con el suyo propio, el gusto literario de Juan de Arjona, Andrés del Pozo, Gregorio Morillo y sus demás colegas, sembrando en terreno naturalmente feracísimo, y bien preparado, a mayor abundamiento, por maestros tan hábiles como Juan de Mora, Bartolomé Martínez y Juan de Aguilar el rutense¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Presuponía Rodríguez Marín que Tejada pasaba en Antequera todo el tiempo libre que le dejaban sus ocupaciones eclesiásticas: «aunque racionero de la Catedral de Granada, pasaba en Antequera, al lado de su familia, cuantas temporadas tenía libertad para ello» (F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 63).

¹⁴⁸ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 104.

¹⁴⁹ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, págs. 370-371.

Además, junto a las conexiones biográficas que ligan a Tejada a la ciudad de Granada nuestro poeta es el único que aparece representado en todas las antologías que acogen la poesía antequerano-granadina: la *Poética silva*, las *Flores de poetas ilustres* de P. Espinosa, las *Flores de poetas* (1611) y el *Cancionero antequerano*.

De los problemas surgidos con el cabildo de la Catedral de Granada se colige que Tejada abandonaría la ciudad de la Alhambra hacia 1605 y a pesar de seguir figurando como racionero de la Catedral granadina y recibiendo la correspondiente prebenda Tejada pasó prácticamente los 30 últimos años de su vida en Antequera, tal como certifican diversas fuentes documentales.

Al revisar los *Discursos históricos de Antequera* en 1608 comenta Rodríguez Marín haber leído un pasaje en el que el autor declara encontrarse en su ciudad natal:

Tejada, a pesar de su empleo de racionero en la Catedral de Granada, vivió casi constantemente en su ciudad natal. Allí, en 1608, trasladó de sus borradores los *Discursos históricos de Antequera*, según nota de la pág. 310¹⁵⁰.

De la nota de Tejada a que se refiere Rodríguez Marín sólo nos ha llegado un breve apunte de J. Quirós de los Ríos al trasladar del original manuscrito de los *Discursos históricos* una leve mención de Tejada: «comencé a trasladar esta 2ª parte en 21 de noviembre de este año de 1608»¹⁵¹, pero sin noticia alguna sobre el lugar en que se encontraba el poeta cuando copiaba sus inéditos *Discursos*¹⁵². En todo caso otros documentos relativos a fechas posteriores legitiman la estancia de Tejada en Antequera.

El primero de los testimonios que da cuenta de la presencia de Tejada en Antequera es una escritura de compañía para comerciar firmada en Antequera el 30 de diciembre de 1611 con Alonso Pérez de Mesa, probablemente deudo del poeta Juan Bautista de Mesa que figura como escribano. Rodríguez Marín ofrece el siguiente extracto del documento custodiado en el Archivo de Protocolos de Antequera:

El doctor Agustín de Tejada y Alonso Pérez de Mesa otorgan escritura de compañía para comerciar, y aquél entrega a éste 2.000 reales.

¹⁵⁰ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64.

¹⁵¹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, pág. 364.

¹⁵² Sobre la génesis de los *Discursos* subrayaba A. Rallo que «la obra tuvo dos redacciones por parte del autor, o al menos dos copias. La primera redacción correspondería a un impulso juvenil, emprendido con veinte años, y la segunda fue una revisión ya siendo racionero de la Catedral de Granada, y pensando en su publicación. Las fechas están consignadas en la obra, 1587 y 1608: “Oy en días quando esto se escribe es a veynte y dos de Jullio, día de la gloriosa Magdalena de 1587, tiene Antequera lebantadas dos compañías de ynfantería a su costa. [...] Comencé a trasladar esta 2ª parte en 21 de noviembre deste año de 1608» (A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 29).

El otorgamiento se hizo «en las casas de la morada del doctor»¹⁵³.

El documento original consta de tres hojas y versa sobre cuestiones legales carentes de interés más allá de certificar que el poeta se hallaba en Antequera en estas fechas (véase Anexo I. 3).

En otro documento aportado por Rodríguez Marín consta que desde 1612 hasta el año de su muerte en 1635 Tejada percibió en Antequera la refacción de carne y pescado que le correspondían por su cargo de racionero:

En las refacciones de carne y pescado figura Agustín de Tejada desde el año de 1612 hasta el de 1635, en que se dice: «El doctor Agustín de Tejada, difunto, por lo que vivió, 1100 y 1200»¹⁵⁴.

Y en Antequera retomaría Tejada el contacto con la pléyade de poetas locales, entre ellos P. Espinosa como ha subrayado la más autorizada estudiosa de la antología de Espinosa B. Molina Huete:

Sin llegar a otorgarle papel tan significativo en una escuela que, como ya afirmara Menéndez Pelayo, no podría calificarse como tal, Tejada sí se situaría en ese primer círculo inmediato de poetas de Antequera al que perteneció Espinosa y por lo tanto se haría fácil afirmar una estrecha relación con el antólogo¹⁵⁵.

También se le supone a Tejada vínculos amistosos y literarios con J. Bautista de Mesa derivados de la participación de ambos en los preliminares de dos obras: el opúsculo de Juan de Aguilar *De sacrosanctae Virginiae Montis Acuti* (Málaga, 1609) para el que Bautista de Mesa escribió una octava y el *Tesoro de conceptos divinos* de fray Gaspar de los Reyes (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1613). Asimismo escribió «un lindo romance a la Peña de los enamorados que conservó Cuesta en su refundición de la *Historia de Antequera*»¹⁵⁶ y que nuestro poeta había homenajeado en su temprano *Poema de la Peña de los Enamorado*s (véase capítulo II).

La relación de Tejada con la familia *de Mesa* queda evidenciada además en algunos documentos firmados por Juan Bautista de Mesa y Rodrigo Alonso de Mesa (XII, XIV), ambos escribanos. Sobre Juan Bautista de Mesa puntualizaba Rodríguez Marín que nació en 1547, «hijo del escribano Rodrigo Alonso de Mesa, el Viejo, auxiliábale en sus tareas y a la par

¹⁵³ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 465, documento XII. Ya lo recogía Rodríguez Marín en *Pedro Espinosa...*, pág. 64.

¹⁵⁴ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 466, documento XV. Puede consultarse al respecto, paralelamente, F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64. Actualmente, tal documento figura en el legajo 6 procedente del fondo del Archivo Municipal de Antequera, en lugar de 7, como indicaba Rodríguez Marín.

¹⁵⁵ B. Molina Huete, *La trama del ramillete: construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pág. 187.

¹⁵⁶ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 43.

cultivaba los estudios literarios. Fue excelente en ambos ejercicios», a lo que añadía que «muerto su padre el año de 1602, desempeñó el oficio de escribano hasta 1620, en que murió»¹⁵⁷.

Otros poetas antequeranos como Luis Martín de la Plaza aparecen vinculados a Tejada en distintas ocasiones literarias. Además de su participación en las *Flores de poetas ilustres* Martín de la Plaza escribió al igual que Tejada un soneto laudatorio para el opúsculo de Juan de Aguilar *De sacrosanctae Virginia Montis Acuti* (Málaga, 1609) y otro para el *Tesoro de conceptos divinos* de fray Gaspar de los Reyes (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1613)¹⁵⁸.

El retiro del poeta a Antequera no fue óbice para que Tejada Páez mantuviera relaciones fluidas con la Corte e incluso aspiraciones a cargos reales como se desprende del comentario efectuado a Rodríguez de Rojas sobre el puesto de cronista de Felipe III para el que le había recomendado su amigo fray Prudencio Sandoval, obispo de Tuy y posteriormente de Pamplona en 1612:

y de su muerte en Túnez diciendo aquí murió Ruy Díaz de Narváez, famoso caballero, hace mención D. fr. Prudencio de Sandoval, Obispo de Pamplona, coronista del rey Felipe 3 en la Historia del Emperador Carlos V porque cuando la estaba escribiendo se lo advertí yo, que fue íntimo mi amigo y dio memorial por mi porque me diesen sus papeles y le sucediese en el oficio, y don Rodrigo de Calderón favorecido a fr. Atanasio de Ribera y se los dieron¹⁵⁹.

Del intercambio epistolar entre Tejada Páez y Rodrigo de Narváez y Rojas (1574-1650), del que se conservan cuatro cartas, se deduce que los últimos años de Tejada transcurrieron en un marco de apacible rutina en Antequera donde el poeta perpetuó su interés por la historiografía local que le llevó a escribir con tan solo veinte años los *Discursos históricos de Antequera*, a la vez que restringió su cultivo de la lírica a una poesía de elevado tono heroico y temática local, pues respecto al mismo asunto que motivó el intercambio epistolar, comenta Tejada al destinatario de su carta que le enviaba unas *octavas de la Lazada*¹⁶⁰ en que cantaba las hazañas de Ruy Díaz de Rojas, hoy lamentablemente perdidas:

escribí esta [carta] por saber si llegó a manos de vuestra merced esta carta y octavas que iban de letra del Ldo. Josef Fernández porque me pesaría se hubiese perdido y venido a manos de corsarios que Dios libre y

¹⁵⁷ F. Rodríguez Marín, *Luis Barabona de Soto...*, págs. 205-206.

¹⁵⁸ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 47

¹⁵⁹ Modernizo la transcripción ofrecida por J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 421.

¹⁶⁰ Así se alude a ella en carta del 7 de mayo de 1629 (J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 421).

traiga con bien por esto [...]»¹⁶¹.

De los años en Granada conservó Tejada el contacto con algunos de los poetas del grupo granadino como se desprende de su participación junto a Gregorio Morillo, P. Rodríguez de Ardila y otros poetas en *Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima reina de España doña Margarita de Austria* al cuidado de P. Rodríguez de Ardila que vio la luz en esta ciudad en 1612.

La relación de Tejada con los medios literarios se fue reduciendo a cuestiones anecdóticas como la intervención en trámites legales editoriales evidenciada en la censura, ya mencionada, del 22 de septiembre de 1615 para la obra dramática *El arca de Noé* o *El mundo al revés* atribuida a Lope de Vega.

A lo largo de estas décadas continuó Tejada Páez su sostenido empeño por la publicación de los *Discursos*, probablemente mediante la incesante petición a personalidades más o menos influyentes de la corte, como se deduce del siguiente pasaje epistolar:

todo esto está escrito muy largamente en mi libro y esto es lo que ha conservado la tradición de nuestros antepasados que tenían más cuidado de pelear que de escribir y lo que pude averiguar con las ayudas que dije. Los que agora predicán esta vida de mi libro la sacan y la culpa es de vuestras mercedes que no lo han hecho imprimir porque el D. García de Loaysa que quería se imprimiese [...]»¹⁶².

A pesar de estos esfuerzos los *Discursos históricos de Antequera* nunca vieron la luz.

El progresivo alejamiento del cultivo de la poesía que determinó la trayectoria del poeta desde 1610 —aunque son escasas las noticias que poseemos sobre estos años de la vida Tejada— se cifra en la reducción del ejercicio creativo al mero formulismo de la escritura de preliminares para libros ajenos en un arco temporal que abarca desde 1607 hasta la publicación póstuma de su contribución a los preliminares del *Alfeo y otros asuntos en verso* de M. de Colodrero Villalobos¹⁶³.

¹⁶¹ J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 422.

¹⁶² J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 415.

¹⁶³ En 1607 participa con la canción en sextetos «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo» en *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa; en 1609 aparecen dos décimas suyas —después recogidas por I. de Toledo y Godoy en el *Cancionero Antequerano*— en el opúsculo *De sacrosanctae Virginis Montis Acuti translatione et miraculis panegyris* de Juan de Aguilar; cuatro años después aparece un soneto panegírico en los preliminares del *Tesoro de concetos divinos, compuestos en todo género de verso* de fray Gaspar de los Reyes; en 1629 escribió una décima para el volumen de Rodrigo Fernández de Ribera, *Lecciones naturales contra el descuido*; y cuatro años después de su muerte se publica postumamente el soneto que escribió para el *El Alfeo y otros asuntos en verso*...de Colodrero de Villalobos.

En estos años debió estrecharse la relación de Tejada Páez con su sobrino Francisco de Tejada y Nava¹⁶⁴ de la cual han quedado diversas pruebas documentales. Parece ser que el poeta intervino activamente en la educación de su sobrino tal como el mismo Tejada y Nava declaraba en el capítulo XIII de su *Historia de la ciudad de Antequera* al recoger el soneto de su tío *a las ruinas de Singilia*:

No quiero privar a la posteridad de un soneto que a las ruinas de Singilia compuso el no menos elegante poeta que cristiano y elocuente orador, el doctor Agustín de Tejada y Páez, aunque por ello me exponga a la censura de que me arrastra el amor natural que infunden el estrecho parentesco y la educación de mis primeros años [--] ganaría el crédito de agradecido¹⁶⁵.

Tejada y Nava debió manejar los papeles poéticos de su tío como demuestra el hecho de que citase el soneto *A las ruinas de Singilia* que no se ha transmitido por ningún otro testimonio. Igualmente debió tener acceso al manuscrito de los *Discursos históricos de Antequera* pues copia las cuatro traducciones de Tejada Páez a las inscripciones del Arco de los Gigantes (capítulo XVI), incluida la que empieza «A la Madre Virgen el senado», que Quirós no copió y que se ha transmitido gracias al traslado que efectuó Tejada y Nava a su *Historia de la ciudad de Antequera*.

Más allá del parentesco familiar los vínculos de Tejada con su sobrino continuaron estrechándose. De ahí que el poeta figurase como padrino del hijo de Francisco de Tejada y María de Jaimes, que con el nombre de Agustín Dionisio fue bautizado el 27 de octubre de 1631 en la iglesia antequerana de san Sebastián¹⁶⁶.

Los últimos años

¹⁶⁴ Según noticia de J. Quirós de los Ríos en la «Noticia biográfica al Autor de este códice», firmada en Madrid a 30 de junio de 1881 y que coloca al frente de la *Historia de la ciudad de Antequera*, Francisco de Tejada y Nava nació en Antequera y fue bautizado en la parroquia de san Sebastián el 5 de abril de 1593, hijo de Juan de Tejada Páez, hermano de Agustín de Tejada, médico, y doña Magdalena de Nava, también natural de Antequera. Fue abogado. Se casó en Loja en 1626 con María de Jaimes y Tamayo. De los varios hijos nacidos del matrimonio sólo el primero nació en Loja, el resto ya en Antequera. Tejada Nava murió en Antequera en marzo de 1645 y fue enterrado en el panteón familiar del convento de san Agustín. Asimismo, Quirós da cuenta de sus viajes por Francia e Italia.

¹⁶⁵ F. de Tejada y Nava, *Historia de la ciudad de Antequera*, capítulo XIII. J. Quirós de los Ríos en la «Noticia biográfica al Autor de este códice» recoge este dato acerca de que «debió Tejada Nava la educación de sus primeros años a su tío Don Agustín».

¹⁶⁶ Documento recogido por F. Rodríguez Marín en sus «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 466, documento XIII: «En Antequera, en veintisiete días del mes de octubre de mil y seiscientos y treinta y un años, yo el bachiller Bartolomé Muñoz, cura de esta santa Iglesia, bauticé a Agustín Dionisio, hijo de don Francisco de Tejada y doña María de Jaimes, su mujer: fue su padrino el doctor Agustín de Tejada. Advirtiésele el parentesco espiritual y la obligación de enseñarle la doctrina cristiana, y lo firmé. —El bachiller Bartolomé Muñoz?».

Gravemente enfermo¹⁶⁷ “de enfermedad corporal” en torno a finales del verano de 1635, Tejada hizo testamento con una sentida declaración de fe como buen católico que piensa en la salvación del alma el 5 de septiembre de este año —y murió al día siguiente, el 6 de septiembre¹⁶⁸—, siendo enterrado en el panteón familiar en el Convento de san Agustín el día 7, según se explicita en el libro de entierros del Archivo parroquial de san Sebastián extractado por Rodríguez Marín, aunque no completo (véase el Anexo I. 4):

El doctor Agustín de Tejada, racionero de la santa Iglesia Metropolitana de Granada, vecino y residente en esta ciudad de Antequera, murió en ella, y en siete de septiembre de 1635 se enterró su cuerpo en el conceto del señor San Agustín de esta dicha ciudad. Otorgó su testamento ante Rodrigo Alonso de Mesa, escribano, en cinco de dicho mes y año¹⁶⁹

En su testamento¹⁷⁰, firmado el cinco de septiembre de 1635, (Archivo de Protocolos de Antequera, Felipe Muñoz, 1619. Véase Anexo I. 5)¹⁷¹, nombraba Tejada Páez a su sobrino Francisco de Tejada y Nava albacea principal:

«In dey nomine, amen. Sepan cuantos esta carta de testamento y última voluntad vieren como yo el doctor Agustín de Tejada y Páez, presbítero, racionero en la santa Iglesia de la ciudad de Granada, vecino de esta de Antequera, estando enfermo de enfermedad corporal..., hago y ordeno mi testamento en la forma y orden siguiente».

Se manda sepultar en el convento de San Agustín. Hace otras disposiciones de carácter piadoso.

Declara no haber recibido cebada, trigo ni maravedíes algunos correspondientes a su ración de Granada por el año de 1635, y manifiesta lo que varias personas le deben.

Funda una capellanía que ha de servirse en la iglesia de san Sebastián de Antequera y nombra por primer capellán a Juan Agustín, hijo de su dicho sobrino, el licenciado Francisco de Tejada.

Declara que es capellán y patrono de la capellanía que fundó Juan García de Alarcón.

Manda que a su fallecimiento sea libre su esclavo Francisco, «que de presente será de siete años..., hijo de Eugenia, mi esclava», y en cuanto a

¹⁶⁷ La gota era la enfermedad causante del mal estado de salud del poeta, pues en el cierre de una carta dirigida a Rodrigo de Narváez y Rojas con fecha del 27 de marzo de 1629 comenta Tejada: «Muy largo he sido, más por cumplir lo que de presente de vuestra merced se me mandó se me puede perdonar, y aún agradecer porque siendo flojo en escribir, y más agora que estoy medio manco de la mano derecha del humor de la gota que no se contenta con los pies [...]» (J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 416).

¹⁶⁸ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64.

¹⁶⁹ F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías ...», V (1918), pág. 466, documento XVII, pág. 468. Véase Anexo I.4.

¹⁷⁰ Véase Anexo I.5

¹⁷¹ F. Rodríguez Marín copió algunos fragmentos y los ofrece en sus ya reiteradamente citados «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores de los siglos XVI y XVII», V (1918), documento XVI, págs. 466-467.

ésta dispone el testador que, fallecido que sea, sirva cuatro años a doña Leonor de Tejada, su sobrina, mujer de Pedro de Rojas Zapata y después haya y consiga libertad.

Y después de hacer algunos legados poco importantes nombra por sus albaceas al licenciado Juan Caballero de la Serna, presbítero, capellán de la iglesia de san Sebastián y a su sobrino el dicho licenciado Tejada, y en el remanente de todos sus bienes instituye por su única heredera a su mencionada sobrina doña Leonor de Tejada.

Y firmó con letra clara y buen pulso.

Antequera encarnó la vida y la poesía de Tejada. Ésta era, ante todo, una ciudad barroca, un mundo sacralizado y militarizado y sobre estos límites y fronteras se erigió la poesía de Agustín de Tejada Páez. Su vinculación a su ciudad natal quedó testimoniada en su participación en los juegos florales en honor a la Virgen de Monteagudo¹⁷² así como en el poema a Santa Eufemia y en los mismos *Discursos históricos de Antequera*. Y es que

Tejada convivió con el momento de mayor auge de las letras españolas, y el auge de una ciudad que aspiraba no sólo a la incorporación activa a la corona, en sus significaciones eclesiásticas y militares, sino que se buscaba en la imagen clásica y heroica. De ello fue partícipe y símbolo¹⁷³.

La biblioteca. Testimonio de una cultura

A pesar de que no se aluda en el testamento de Tejada Páez a ningún legado de libros¹⁷⁴, la estrecha relación entre Tejada Páez y su sobrino permite aventurar que en el inventario de 213 libros de la biblioteca de que era poseedor Francisco de Tejada Nava, recogido en el *Inventario y partición de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Francisco de Tejada, abogado, entre doña María de Jaime, su mujer, y los menores, sus hijos* (Archivo Histórico Nacional, Sección Diversos. Serie Concejos y ciudades. Legajo 15, carpeta D-22)¹⁷⁵, se hallarían algunos ejemplares legados por Tejada Páez y o Juan de Tejada,

¹⁷² Véase. M^a Iñiguez Barrera «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la Virgen de Monteagudo en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza, y Pedro Espinosa», *Revista de Literatura*, LI, 10 (1989), págs. 115-155; Cf. J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barabona de Soto*, pág. 250 y «Un audaz experimento métrico...».

¹⁷³ A. Rallo, «Estudio Preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, pág. 26.

¹⁷⁴ No he podido localizar el testamento del padre de Agustín de Tejada, Francisco de Tejada, quien probablemente, a partir de los datos aducidos sobre su erudición y cultura en los *Discursos Históricos de Antequera*, sería poseedor de un amplia biblioteca que legaría a sus descendientes, Juan y Agustín de Tejada. No obstante, he revisado el testamento del hermano de nuestro poeta, Juan de Tejada, y ninguna mención se halla al respecto (Archivo Histórico de Antequera, Protocolos, Felipe Muñoz, 1619. En la ordenación actual, libro 57). El fol. 3r (numeración mía) se nombra como albacea a Agustín de Tejada Páez junto a la mujer de Juan de Tejada, Magdalena Nava.

¹⁷⁵ Véase anexo I, 6.

derivados éstos a la vez de la biblioteca del bisabuelo de Tejada y Nava, Francisco de Tejada.

Además, en una de las primeras disposiciones del testamento de Tejada Páez hace referencia el poeta a una donación anterior sobre su casa que sería legada a su sobrino Francisco de Tejada:

«Iten quiero y es mi voluntad que en cuanto al disponer de las casas de mi morada, que son en esta ciudad, en la calle de Gonzalo de Santisteban, se guarde y cumpla la orden y forma que se hace mención en la donación que hice al licenciado don Francisco de Tejada, mi sobrino, abogado, vecino de esta ciudad, alcalde mayor que de presente es en la de Vélez Málaga ante Juan de Atarren, escribano público de esta ciudad»¹⁷⁶.

Quizá en esa “donación” hecha ante el escribano Juan Atarren podría haberse referido el poeta a los bienes que acogía la vivienda, entre ellos la biblioteca.

Más allá de conjeturas y ciñiéndonos al inventario de libro conservado de Tejada y Nava los problemas que plantea este tipo de listados son diversos, principalmente derivados del hecho de que no recogen los autores y que los títulos suelen estar tan abreviados que, en muchas ocasiones, es casi imposible identificar con exactitud la obra a la que se refieren. Como indicaba J. Sánchez Cantón refiriéndose a la biblioteca de Juan de Herrera:

El inventario de la testamentaria de Juan de Herrera está redactado con las deficiencias de costumbre hasta cuando se confeccionaba el de la de un rey: dictábanse los nombres de los autores y los títulos con rapidez y poca exactitud y eran tomados al oído por amanuenses iletrados¹⁷⁷.

De ahí la complejidad en muchos casos para identificar cada una de las entradas recogidas en estos inventarios como sucede en el de Tejada y Nava.

El inventario está dispuesto de la siguiente manera: en el margen izquierdo se indica con números los *tomos* en la parte central se recoge la referencia al volumen y en el margen derecho se indica nuevamente otra referencia numérica que concierne a la cantidad de reales en que se valoraban los volúmenes en cuestión:

8	Obras de Juan Gutierrez	150
3	Obras de <u>Acevedo</u>	88
2	Obras de Ceballos	60
1	Obras de Palacios [----]	28
1	Metafísica de Suárez	25
1	Abendaño [----]	12

¹⁷⁶ Fragmento extractado por F. Rodríguez Marín, «Nuevos datos para las biografías...», V (1918), pág. 467. En nuestra numeración, fol. 2r.

¹⁷⁷ J. Sánchez Cantón, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, CSIC, 1941, pág. 6.

1	<u>Morgueyo</u> [----]	12
1	[---] dissertationis	16
1	Práctica de Paz	12
1	Decisiones de Gómez <u>Dalcón</u>	4??
1	[---] de Morla	25
1	<u>Durande</u> conditionibus	6
1	Obras de Costa	14
1	Leyes del [----]	5
1	[---]	8
1	[---]	6
1	<u>Concordancias de</u> [----]	25
3	tomos [----]	60
1	<u>Molina de primogenis</u>	14
1	Questiones de Quesada	6
1	Silva [---]	14
1	Obras <u>de Fco.</u> Suárez	28
1	<u>Cebances militarum</u>	12
1	Albarado de Con[---]	9??
3	Obras de Baeza	14
1	Decisiones de <u>Gribelo</u>	15

[fin de página: cómputo de tomos = 40]

1	Reglas de Gracián	8
1	Obras de Julio <u>Claro</u>	5
1	Obras de Espinelo	8
2	Hermosilla mi <i>santa</i> partida	33
2	Historia eclesiástica de Padilla	18
1	<u>Cara de aniversaris</u>	14
1	[----]	4
1	Noguerol [----]	25
1	Mendoza de Pretil	10
1	Lara de alimentis	8
6	tomos de lo criminal de san I[g]nacio	100
1	Decisiones de Quevedo	16
1	Narbona [----]	30
1	Rodríguez de Veditibus	18
1	Tello [---] militatum	9
2	Abendaño [----]	14
1	Decisiones neapolitanas de [---]	16
1	Mieres de Mayorazgos	14
1	Práctica de Egidio Bofro	10
1	Decisiones de <u>Bota</u>	14
6	Obras de Covarrubias	16
1	Espino de Testamentis	18
2	Antonio Gómez <u>Bonis</u> [----]	16

2	Política de Bobadilla	66
3	Obras de <u>Mascardo</u>	66

[fin de página: cómputo de tomos = 82]

1	[---]	30
1	[---]	30
1	[---]	18
4	[---] cuadernos de premáticas	28
1	Sexta centuria de Menoquio	6
1	Rodríguez de [---]	12
1	Álvaro Velasco de [---]	6
1	<u>un tomo de informaciones en [---]</u>	14
1	<u>cuatro versis de Faquíneo</u>	16
1	<u>san macis</u> sobre el consilio	3
1	vela de delictis	3
1	[---] especulum <u>consigiorum</u>	4
1	Angulo de <u>Mesoral</u>	8
1	Curia[s] filípicas [de] Zapata	14
1	[---]	5
1	Observaciones de Amaya	8
1	Práctica de Maranta	4
1	Colectánea de [---]lfano	2
1	<u>Devisiones guielmpapa</u>	2
2	Parladora 1º y 2º libro	8
1	Método de Vigelio	3
1	Castro de justa ereticum	2
1	<u>Arometo</u> de Vigelio	5
1	Directorium iudicum	3
1	[---] nobilitare	5
1	[---] junis	3

[fin de página: cómputo de tomos = 112]

1	Oficina [---]	¿?
1	Retórica de [---]	¿?
1	[---] ab Alejandro	¿?
3	Partidas de [---]	6??
5	Paulos de Castro [---] año 1553	55??
10	<u>Bártalos de León</u> año 1552	66??
10	Jasones de letra prastana	45??
9	Abades de letra pastrana	50??
4	Alejandro de letra pastrana	20??
4	Salinas de letra pastrana	20??
3	Felipe de [---] letra pastrana	20??

3	Belemara tres tomos letra pastrana	20??
6	Le[c]tura de <i>Alejandro</i> pastrana	36??
3	Especuladores pastrana	12??
1	Felipe Francisco ni □ lementes???	5
1	Angelo de <u>Perugio</u> pastrana	2??
1	Felipe Francisco <u>mi</u> decretales	¿?
1	[----] Antonio pastrana	¿?
1	un tomo[----] pastrana [----]	1??
1	[----] de altionibus	1??
6	derecho civil [----]	60??
3	derecho canónico pastrano	40??
1	los [----] de Villegas. 5ª parte	20
1	Otro. 3ª parte	16

[fin de página: cómputo de tomos = 192]

21 libros viejos antiguos 40

[indica la suma de 192+21=213 y la de 2140]

Los doscientos trece libros contenidos en estos tres folios tasé yo, Diego de León, librero [----] en esta ciudad de Antequera según Dios me da a entender como yo los vendo uno abro en mi tienda en dos mil ciento y cuarenta reales y lo firmo en dicha ciudad de Antequera a veintinueve de marzo de [mil] seiscientos y cuarenta y cinco. [firma Diego de León].

La variadas materias que acogía la biblioteca de Tejada y Nava, teología, derecho y literatura esencialmente, se explica quizá desde la variada procedencia de los libros que se remontan a la biblioteca de Francisco de Tejada y que serían heredados por sus hijos, Juan y por el propio Agustín de Tejada, hasta ser legados, finalmente, a Francisco de Tejada y Nava.

III. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE TEJADA PÁEZ. LA TENUE ESTELA DE LA INMORTALIDAD LITERARIA

La imbricada madeja de datos sobre la biografía de Agustín de Tejada Páez ha permitido ir desbrozando los condicionantes básicos que determinan su *espacio de escritura*.

Las coordenadas históricas en las que se desenvuelven las sucesivas etapas de su vida se hallan determinadas por dos espacios geográficos muy determinados: Granada y Antequera. Ambas, desde sus peculiaridades históricas concretas, sufrieron importantes transformaciones a lo largo del siglo XVI que determinaron su fisonomía y la percepción que de ésta tuvieron los poetas, pintores o cronistas. La poesía de Tejada quizá como ninguna otra producción de los antequerano-granadinos se impregna de un espíritu cívico que resulta determinante en el proceso de creación literaria y que rige otras facetas de su actividad creadora como la de historiador de Antequera.

Sobre estas líneas generales se dibuja el trazado del proceso de formación del poeta y la gestación de una cultura que nutre la actividad poética, reforzada por el mapa de relaciones con otros autores, como Lope de Vega o Góngora o la participación en preliminares de obras de obras ajenas, que permiten contextualizar la creación poética en marcado sincronismo con su trayectoria vital. Desde los pormenores de la biografía literaria del poeta se explican y hacen inteligibles la poética y la evolución creativa del poeta antequerano.

Junto a la popularidad que el antequerano se granjeó en su ciudad natal como historiador de Antequera, su faceta poética encontró paralelo reconocimiento y eco entre sus contemporáneos como se desprende de los elogios que le tributaron algunos de sus coetáneos, bien en composiciones individuales, bien al mencionarlo en los «catálogos» de ingenios¹⁷⁸.

Fue Lope de Vega el que dedicó los más encendidos y reiterados elogios a la poesía del antequerano: en la descripción del Templo de la Fama en la *Aradia* (1598), en el ya citado soneto incluido en las *Rimas*, «De hoy más, claro pastor, por quien restauro», y finalmente en el *Laurel de Apolo* (1630).

A la altura de 1598 Lope incluyó el retrato de Tejada entre aquellos que adornaban el Palacio de Poesía:

Buscó a Anfriso, que con otro tan grande, levantada la cortina por otra parte, miraba a los dos hermanos Lupercios, gloria de Aragón, a dos Luis de Góngora, a Pedro Liñán de Rianza, al doctor Salinas, a Miguel Cervantes, Pedro de Padilla, Juan Rufo de Córdoba, Vicente Espinel, Gálvez de Montalvo, el licenciado Arias, a don Bernabé de la Serna, al doctor Gregorio de Angulo, al doctor Lucas Rodríguez, al doctor Tejada,

¹⁷⁸ Para el esquema de la recepción de la poesía de A. de Tejada Páez, véase B. Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido...*, págs. 31-43.

a don Diego de Santisteban Osorio, al contador Hernando de Soto, a Gaspar de Barrionuevo y al alférez Vargas¹⁷⁹.

El segundo elogio que le dedicó el poeta y dramaturgo madrileño tomó la forma de soneto, como ya he tenido ocasión de mencionar: «De hoy más, claro pastor, por quien restauro»

El sostenido elogio de Lope por la poesía de Tejada se mantuvo a lo largo de su dilatada trayectoria pues en 1630 en el *Laurel de Apolo* se refería así al poeta antequerano:

Doctísimo Tejada
Narváz de la pluma,
como sus caballeros por la espada,
ninguno con más títulos presume¹⁸⁰.

Cervantes en el capítulo II de su *Viaje del Parnaso* (vv. 181-198) caracterizó el estilo tejadiano como *majestuoso* y «de altisonantes versos y sonoros» aunque lo excluyó de la nómina de poetas de la *Galatea*:

[...] Éste es Tejada,
de altisonantes versos y sonoros,
con majestad en todo levantada¹⁸¹.

A la altura de 1627 Carvajal y Robles se refirió eligiosamente al poeta antequerano en una octava de su *Poema de asalto y conquista de Antequera*, octava 137:

Mira de los ingenios de Antequera
al Doctor Agustín, que de Tejada
el apellido hasta el cielo espera
bolar sobre su pluma celebrada¹⁸²;

La recepción de la poesía de Tejada cobra entidad con la presencia del poeta antequerano en las cuatro antologías emblemáticas de la poesía antequerano-granadina del XVII: la *Poética silva*, las *Flores de poetas ilustres* (1605), las *Flores de poetas* (1611) y el *Cancionero Antequerano*. Frente a la sostenida representación del poeta en estas compilaciones, desde la mitad de este siglo hasta finales del XVIII apenas se atiende a los textos y figura del poeta antequerano. Entre las escasas referencias a su poesía hay que subrayar

¹⁷⁹ F. Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975 pág. 331.

¹⁸⁰ F. Lope de Vega, *Obras completas, Poesía V*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pág. 492, vv. 520-523.

¹⁸¹ M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1980, pág. 74

¹⁸² R. Cavajal y Robles, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* [Lima, 1627], ed. de B. Martínez Iniesta, Universidad de Málaga, 2000, canto X, octava 139, pág. 214.

la presencia del soneto de las *Flores* de 1605 «Despoja el cierzo al erizado suelo» en la *Heroida ovidiana. Dido a Eneas con paráfrasis española y morales reparos* (Burdeos, Guillermo Millanges, 1628) de S. de Alvarado y Alvear. Como ya subrayó B. Molina Huete¹⁸³ Alvarado y Alvear reprodujo al menos una treintena de poemas de las *Flores* en su obra con unas directrices de composición similares a las de P. Espinosa. Al mismo respecto resulta significativa la copia la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» de Tejada en dos manuscritos aragoneses: el *Cancionero de 1628* y las *Poesías varias* de Francisco de Carenas (Biblioteca de Brancoft, Universidad de California, Berkeley, 2MS DP3 F3 v. 86)¹⁸⁴, en éste último caso copiada desde la versión de las *Flores* de Espinosa. Carenas acudió a la antología del poeta antequerano para incorporar a sus *Poesías varias* poetas de diversos ámbitos geográficos españoles, entre ellos, Antequera. Además la copia de esta canción se enmarca en su decidido interés por la poesía cultista al trasladar a su manuscrito muchos de los textos de Góngora y de sus más resueltos seguidores.

La más decidida recuperación del poeta antequerano tendrá lugar a través de las grandes antologías nacionales decimonónicas. A éstas se trasladaron los textos de Tejada, principalmente, de las *Flores* de Espinosa y en algún caso puntual como Böhl de Faber, desde la *Poética silva*. J. José López Sedano incluyó en su *Parnaso español* a partir de las *Flores* (1605) estos textos de Tejada: la canción «Angélicas cohortes que en las salas» (V, 1771, págs. 364-370), los sextetos-lira «Caro Constancio, a cuya sacra frente» (I, 1768, págs. 168-173) y la canción «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (VII, 1773, págs. 215-220). Nicolás Böhl de Faber, por su parte, recogió la canción a los Reyes Magos, «Ardiendo de amor puro en llamas puras» en su *Floresta de rimas antiguas castellanas* (I, 1821, n.º 80), indicando, asimismo, su inclusión como anónima en el ms. 861 BNE. Manuel J. Quintana trasladó desde las *Flores* (1605) a sus *Poesías selectas castellanas* los sextetos-lira «Caro Constancio, a cuya sacra frente» (III, 1807, págs. 384-390; I, 1830, págs. 399-400). Pablo Mendibil y Manuel Silvela incorporaron a la *Biblioteca selecta de la literatura española, o modelos de Elocuencia y Poesía, tomados de los escritores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días, y que pueden servir de lecciones prácticas a los que se dedican al conocimiento y estudio de la lengua* (Burdeos, Imprenta de Lawalle, 1819, 4 tomos) estos mismos sextetos-lira que empiezan «Caro Constancio a cuya sacra frente» bajo el título de *El varón constante* (III, 1819, págs. 193-196). Justo de Sancha copia en el *Romancero y cancionero sagrados...* la canción a la Asunción, «Angélicas cohortes que en las salas» desde las *Flores* (1605) (1885, págs. 398-399).

Ahora desde la *Poética silva* Gallardo publicó en su *Ensayo para una biblioteca de libros raros y curiosos* (I, 1863) por primera vez la *Canción a Nuestra Señora*, «Divina virgen y del cielo norte» (cols. 1063-1064), la silva «Antes de haber

¹⁸³ B. Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido...*, 2003, pág. 33.

¹⁸⁴ Véase J. F. Randolph, «Francisco de Carenas, Poesías recopiladas. Un manuscrito poético del siglo XVII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXIV (1998), págs. 65-154.

tierra, aire, mar, y fuego» (cols. 1069-1075), la canción a los Reyes Católicos, «Al túmulo dichoso que os encierra» (cols. 1077-1081), los sextetos-lira «Joven discreto, a cuya sacra frente» (cols. 1081-1083) y la sátira «Vaya el río por do suele» (cols. 1087-1090).

A mediados del XIX G. Ticknor al referirse a las *Flores de poetas ilustres* de P. Espinosa aludía a Tejada Páez como «poeta oscuro» con una obra llena de «mérito»:

También se hallan [en las Flores de poetas ilustres] obras de poetas que nos son enteramente desconocidos, como dos damas con el apellido de Narváez y otra llamada D^a Cristobalina; y de vez en cuando tropezamos con poesías de autores oscuros, como Pedro de Liñán, Agustín de Texada Páez y otros, llenas de mérito y cuya pérdida hubiera sido una verdadera desgracia¹⁸⁵.

Ya en el siglo XX, José M^a de Cossío incluyó algunas estrofas de la canción «Tú que en lo hondo del heroico pecho» en *Pregón contra el inglés. Habla con Felipe III (Imperio y milicia)*, Madrid, Cruz y Raya, 22, 1935, págs. 82-86), completando así la breve recepción del poeta antequerano.

En definitiva un tenue estela de atención a la figura y poesía de Agustín de Tejada Páez que entronca con el estudio que ahora emprendemos con el objetivo último de calibrar y valorar la aportación del poeta antequerano a la lírica áurea.

¹⁸⁵ G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, trad., adiciones y notas de P. Gayangos y E. de Vedia, Madrid, Imprenta de M. de Rivadeneyra, 1854^[1849], t. III, pág. 197. No resta valor a este testimonio el hecho de que en algún momento de su *Historia*, Ticknor confundiese el nombre de nuestro autor con dos poetas distintos (Tejada, Páez), como puso de relieve F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, págs. 7-8.

CAPÍTULO II: LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ Y LA POÉTICA MANIERISTA (I)

I. LA POÉTICA MANIERISTA DE TEJADA PÁEZ

Introducción

La propuesta poética del autor de los *Discursos históricos de Antequera* se incardina en ese período de transición entre la lírica renacentista y barroca que ha sido nominado como Manierismo. El Manierismo, como estilo singular y efectivo cambio estético de lo renacentista a lo barroco, subraya una serie de mecanismos formales como fin sustantivo del arte —con la consiguiente primacía del deleite lector y el valor del ingenio del poeta como «hacedor» de ese artificio constructivo—, los cuales lo caracterizan como un estilo de fluctuación y de progresividad estética de lo renacentista hacia lo barroco.

Tanto la teoría manierista como barroca llevan al límite de la experimentación las pautas doctrinales de la tradición renacentista y es en esta continuidad donde cobran relieve las voces de determinados poetas como Tejada Páez. Esta coyuntura manierista presenta un emplazamiento cronológico claro que se sitúa en la frontera entre el siglo XVI y XVII, que si bien es un límite artificial, también resulta operativo en la consideración del tránsito estético que se produjo en esos años desde un Renacimiento tardío o prebarroco a un barroquismo incipiente.

Una serie de autores¹ enmarcados entre finales del siglo XVI y principios del XVII testimonian en su práctica literaria este estilo fluctuante entre la clasicidad renacentista y la novedad barroca². Y entre ellos, A. de Tejada Páez merece un lugar destacado.

¹ El Manierismo resulta un concepto de parcelación cronológica altamente operativo en el camino hacia el Barroco aplicado a un grupo de poetas que trazan una línea de desarrollo de la poesía herreriana a la gongorina, cada uno en su singularidad, y que se han agrupado bajo el marbete de escuela o grupo antequerano-granadino, cuyas dos cabezas visibles son Pedro Espinosa y Agustín de Tejada Páez: «Cuanto más se centre la idea de la progresión y el triunfo del ideal manierista dentro del conjunto de ideas de la Edad Renacentista, en un grupo concreto y circunstanciado de intelectuales y artistas que evolucionaron dentro de una sociedad u hostil o indiferente, creemos que se estará más cerca de una imagen ponderada y veraz del fenómeno» (A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna* (2). *Teoría Poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980, págs. 327-328).

² Paralelamente a la praxis poética, estos principios básicos se iban codificando en las retóricas y poéticas, primero italianas y después españolas. Véase A. García Berrio, «Fundamentos retóricos-poéticos en la estética del Manierismo», en A. Sotelo Vázquez (coord.) y M. C. Carbonell (ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Universidad de Barcelona, 1989, t. I, págs. 279-295.

La poética manierista de Tejada Páez

La crítica más autorizada ha incardinado la poética de Tejada en los principios estéticos del clasicismo manierista trazando un puente de natural transición entre la doctrina poética herreriana y la formulación gongorina de la poesía cultista:

Se hace explicable ahora el tránsito natural de la poesía antequerana desde el clasicismo manierista al gongorismo. Es un desplazamiento en el que convivieron inicialmente el magisterio de Herrera y del Góngora juvenil como una experiencia de paralelaje descompensada muy pronto a favor de la nueva poesía del cordobés³.

En ese espacio de transición se enraíza la poética tejadiana la cual testimonia, cual Jano bifronte, los derroteros de la teoría poética de la segunda mitad del XVI:

sobre el conjunto tópico más articulado de sus doctrinas, el de las tres grandes dualidades causales —*ingenium-ars*, *docere-delectare* y, menos explícitamente, *res-verba*— va distanciando la tópica del integrismo didáctico-reglado, o, cuando mucho, del eclecticismo renacentista, para alcanzar en las postrimerías del siglo una situación de mal disimulado, cuando no palmario, entusiasmo por las soluciones teóricas deleitoso-inspiradas de fuerte ensamblaje formalista. Dicho cuadro se complicará evidentemente, pero, por lo general, de manera no abrupta, sino integrándose paulatinamente en

³ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 236. D. Alonso ya había señalado en su edición del *Cancionero Antequerano* los dos referentes indiscutibles del poeta antequerano, Herrera y Góngora: «Tejada es un poeta al que le gustan los temas heroicos (notemos su soneto a la muerte de Herrera, núm. 39) y las descripciones marinas. Herrera y Góngora son sus maestros. [...] En general, Tejada es un poeta con la intensificación culta de fines del siglo XVI y el acrecentamiento colorista, precisamente tan de su ciudad, y casi siempre un gran conocedor de los recursos del lenguaje y de la técnica» (D. Alonso, *Obras completas*, V, pág. XX). En la misma línea incidía el eximio gongorista en su estudio sobre el sevillano Francisco de Medrano: «entre Fray Luis y Herrera, por un lado, y el Góngora de las *Soledades*, por otro, se intercala Medrano, que escribe antes de 1607. Más exactamente: Medrano es un representante de ese período intermedio; otro es el mismo Góngora mozo [...]; otros son los antequerano-granadinos (Espinosa, Martín de la Plaza, Tejada, etc.)» (D. Alonso, *Vida y obra de Medrano*, t. I, pág. 165). O. Macrí también incidió en señalar la mediación de los poetas antequerano-granadinos entre Herrera y Góngora: «los sevillanos (Herrera a la cabeza) y los antequerano-granadinos. Éste es el punto del que parte Góngora» (O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 186). Y, recientemente, A. Rallo Gruss, editora de los *Discursos históricos de Antequera*, se hacía eco recalca esta condición de transición de la poética tejadiana: «Representa al humanista poeta del manierismo español, considerado como cabeza del grupo antequerano por Rodríguez Marín, no sólo por edad, que le sitúa especialmente después de Barahona de Soto, sino por ser el vínculo entre los poetas granadinos y antequeranos. [...] encarna ese puente entre la creación herreriana y gongorina que supuso dicho grupo» (A. Rallo Gruss, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 13).

combinatorias de rasgos muy variados en las distintas soluciones del Barroco [...]⁴.

Ciertamente, los rasgos generales con los que la crítica ha caracterizado el Manierismo literario, normalmente en contraste con el barroco, explican — aunque siempre con cierto matiz— la práctica poética de Tejada: arte reflexivo, subjetivista e intelectualizado, reflexión frente a espontaneidad, elitismo frente a popularismo, intelectualismo reflexivo, tendencia a la estilización artificiosa y refinamiento formalista, efectivismo representativo⁵, en definitiva, una artificiosidad manierista inherente a una cultura elitista — como formulaba A. Hauser⁶—, y que se expresa en la desmesura del lenguaje y en cierta elegancia mundana de la que hablaba muy atinadamente G. Weise:

Mi sembra fuor di dubbio che nelle manifestazione artistiche del Manierismo e nella genesi di tale termine sia presente fin dalle origine questo elemento, valutato positivamente, di mondana preziosità ed eleganza. Nell'arte del Parmigianino, in contrasto con la terribilità eroica ed il *dinamico atletismo* di Michelangelo e dei suoi seguaci, si può ravvisare l'espressione più tipica di questo indirizzo artistico e spirituale, teso ad un raffinamento manierato e ad una delicatezza ipersensitiva⁷.

Estos rasgos caracterizadores se acompañan de ciertas características secundarias como el desplazamiento del centro semántico del texto a un lugar secundario, procedimiento acuñado bajo el nombre de *pluritematismo manierista*, que estructura textos como la *Silva al elemento del aire* o el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo», y que revela un concepto de creación artística como arte de relaciones que desprecia la realidad objetiva concreta.

Y estas marcas estilístico-retóricas se explican desde una serie de pautas histórico-sociológicas que si bien no constituyen elementos diferenciales

⁴ A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna (2). Teoría Poética del Siglo de Oro*, págs. 304-305.

⁵ A. Hauser y E. Orozco insisten en la primacía del intelectualismo estético frente al ímpetu vital como elementos contrapositivos caracterizadores del Manierismo en oposición al Barroco. Tal como indica Hauser, «el manierismo es —y de este rasgo dependen más o menos todos sus demás caracteres— un estilo refinado, reflexivo, lleno de refacciones y saturado con vivencias culturales, mientras que el barroco es, en cambio, de naturaleza espontánea y simple» (A. Hauser, *Manierismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 18). Y sobre ello ha abundado Orozco reiteradamente: «El Manierismo se produce como un fenómeno que arranca de lo puramente artístico y literario, en una postura —diríamos con Prevsner— *ultraconsciente*, como una búsqueda de novedad y complicación que impulsa esencialmente la inteligencia [...]. El Barroco nace a impulso de necesidades vitales y anímicas, por exigencias expresivas de la realidad y de la vida, de la inquietud y lucha interior; y aunque, confundido en su arranque con los recursos expresivos del Manierismo, los utiliza y vitaliza, sustanciándolos de acuerdo con esos ímpetus de espíritu y vida» (E. Orozco, *Manierismo y barroco*, págs. 72-73).

⁶ A. Hauser, *Manierismo y literatura*, pág. 35.

⁷ G. Weise, «Storia del termine *manierismo*», en AA. VV., *Manierismo, Barroco e Rococò: Concetti e termini*, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1962, págs. 33-34.

contribuyen decisivamente a clarificar el conglomerado de circunstancias históricas que explican el Manierismo. Rasgos como la masificación social o, especialmente en la poesía de Tejada, el papel modelizador de la monarquía en la sociedad, brillantemente expuestos por A. Quondam, constituyen los supuestos sociales que caracterizan de forma efectiva el momento histórico del Manierismo y la producción literaria que de éste resulta:

L'età del Manierismo è caratterizzata da una situazione di crisi verticale, con massicci fenomeni di spostamento di forze sociali ed economiche. Una fase di transizione che soltanto nei primi decenni del saecolo diciassettesimo troverà un nuovo assetto istituzionalizzato e si realizzerà nel diverso ordine politico di consolidamento della feudalità nuova, ma che nei margini cronologici che competono al Manierismo è di proceso, *in fieri* quindi, di refeudalizzazione⁸.

En este marco conceptual genérico del Manierismo se concretan los rasgos más relevantes de la poética de Tejada que queda testimoniada ampliamente en sus *Discursos históricos de Antequera* así como en las declaraciones implícitas que vetean su producción lírica. Como ha subrayado la editora de esta obra de carácter histórico, A. Rallo, los *Discursos históricos* constituyen un documento insustituible para la indagación del *laboratorio* del poeta, revelando sus lecturas primordiales y proporcionando esenciales reflexiones y comentarios sobre éstas. Los apuntes contenidos en los *Discursos* conforman el andamiaje cultural en el que se ancla la poesía del antequerano dada su temprana fecha de composición, pues la obra fue redactada en 1587 cuando el poeta apenas contaba con 20 años, aunque posteriormente en 1608⁹, fuera nuevamente copiada y probablemente revisada por el propio poeta con vistas a su publicación que finalmente no llegó a efectuarse:

No parece casual que los pasajes más cuidados y de más resonancia clásica se prestan a ser anotaciones de los propios poemas, esencialmente el de la Peña de los enamorados. [...]. Enhebrando ambos textos podrían volcarse los argumentos surgidos en la motivación interpretativa de epitafios al comentario ilustrativo de su creación poética, como si él mismo anticipara con sus lecturas la inspiración de sus versos¹⁰.

⁸ A. Quondam, *La parola nel labirinto*, Roma, Laterza, 1975, pág. 10.

⁹ «La obra tuvo dos redacciones por parte del autor, o al menos dos copias. La primera redacción correspondería a un impulso juvenil, emprendido con veinte años, y la segunda fue una revisión ya siendo racionero de la Catedral de Granada, y pensando en su publicación. Las fechas están consignadas en la obra, 1587 y 1608: “Oy en días quando esto se escribe es a veynte y dos de Jullio, día de la gloriosa Magdalena de 1587, tiene Antequera lebandadas dos compañías de ynfantería a su costa. [...] Comencé a trasladar esta 2ª parte en 21 de noviembre deste año de 1608» (A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 29).

¹⁰ A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, págs. 57-59.

En el discurso segundo de la segunda parte de estos *Discursos históricos* se dispersan apreciables notas sobre su concepción poética con el objeto de definir y caracterizar a la poesía respecto a las demás artes y ciencias, a la vez que ofrece reflexiones de notable interés sobre la naturaleza del artista y la finalidad de la poesía. Esta teorización articulada por el poeta en fecha tan temprana —en 1587 se redactaban estos *Discursos*— servirá para dos cometidos: primero, situar sus opiniones en el marco de la teoría poética manierista y, segundo, refrendar esta poética en su práctica literaria.

La poética de Tejada se presenta como una encrucijada estética en la que se integran los preceptos esenciales del clasicismo manierista y la teoría poética formulada por Herrera en las *Anotaciones* con las bases doctrinales del contrarreformismo barroco que enarbola la funcionalidad moral de la poesía como guía de costumbres y síntesis de arquetipos de la virtud con la mediación básica de Barahona de Soto, aunque otorgando especial desarrollo a un elemento diferencial respecto al vate lucentino —que se hallaba ya apuntado en las *Anotaciones* herrerianas— y que sitúa a Tejada en la senda hacia la poesía barroca y la lírica gongorina: el cultivo del ornato elocutivo como fin sustantivo del arte. De este cruce de tendencias y planteamientos entre el Manierismo y el inicio del Barroco, o lo que es lo mismo entre Herrera y Góngora —con la mediación fundamental de Barahona de Soto—, nace una producción lírica singular cuyo estudio ilumina esencialmente el desarrollo de la lírica áurea de entresiglos.

La teorización de Tejada sobre la naturaleza del artista y sobre la finalidad de la poesía desplegada en el discurso segundo de la segunda parte de los *Discursos históricos* se integra en esa línea de progresión manierista hacia una concepción poética que prioriza el ingenio del poeta y el formalismo como pilares de la avanzada doctrina del deleite que consolidará la lírica barroca, aunque en ocasiones ceda a una postura ecléctica e integradora enraizada en los principios del clasicismo renacentista sintetizado en las doctrinas horacianas. No de otra forma el exquisito *Poema de la Peña de la Peña de los Enamorados* se cierra con el lema del poeta venusino «Omne tullit (sic) punctum qui miscuit utile dulci», conciliando bajo el prisma horaciano el deleite propiciado por el *ornatus* con la utilidad de la poesía.

Las reflexiones sobre la naturaleza de la poesía se coligen a partir de la definición que de la ciencia *poética* ofrece Tejada como rama de la retórica:

También en la retórica se incluye la poesía que enseña a medir y componer los versos con elegancia y facundia, con encadenamiento y trabazón de palabras puras y castas, las más nuevas de las antiguas y de las antiguas las más modernas, hablando metafóricamente y usando de figuras que tornan la oración más agradable y venusta, lo cual quiere muchos requisitos¹¹.

¹¹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, t. II, pág. 40.

Esta afirmación viene matizada enseguida con datos fundamentales para establecer el estatus *científico* que Tejada atribuía al acto creativo.

Las afirmaciones del poeta antequerano en torno a la naturaleza de la poesía se incardinan plenamente en esa línea de progresión manierista hacia una concepción hedonista-formal que asumirá plenamente el barroco. Si la poesía de la primera mitad del Quinientos había normalizado un compromiso de expresión y contenido con el didactismo y había forjado un arte sobrio y reflexivo alejado de la tesis platónica del furor poético, desde mediados de siglo en Italia y un poco después en España tienen lugar las primeras consideraciones sobre el ingenio¹² asociadas a una defensa del *delectare* que hunde sus raíces en la conciliadora poética horaciana.

En el discurso segundo de los ya mencionados *Discursos históricos* elevaba Tejada su voz, aunque tímidamente, a favor de la primacía del ingenio¹³ sobre el arte, insertando su argumentación en esa defensa de un tipo singular de creador artístico que algunos tratados retóricos y de Poética de la segunda mitad del XVI y XVII ya habían avanzado, especialmente Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602).

Si, ciertamente, como expone ampliamente en sus *Discursos históricos* Tejada entiende la poesía como saber sintético¹⁴, a diferencia de Barahona de

¹² Tales formulaciones se habían ido apuntando en diversos tratados de Retórica y Poética como se desprende de esta apretada síntesis: «Un desarrollo precoz de la doctrina del ingenio, del rasgo de talento innato como explicación de singularidades de la creación literaria, y en general artística, recibió el impulso muy temprano de un español genial, figura señera del pensamiento europeo, Luis Vives. Tras él esa primera generación liberal de tratadistas retóricos acogía, invariablemente, quien con más entusiasmo y persuasión quien más de pasada, esta avanzada doctrina. Repárese por lo demás en lo temprano de las fechas: Miguel de Salinas en 1541, Matamoros con su *De ratione dicendi* en 1548; y por aquellos mismos años hasta la fecha crucial de 1575: Antonio Llul, Fox Morcillo, Arias Montano y fray Luis de Granada [...]. En 1575 la defensa manierista de un tipo singular de creador, no mero artesano, sino inspirado, elegido artístico por obra de un talento excepcional o ingenio nato, encontró en nuestro país páginas de sustento excepcionalmente válidas en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan [...]. Por aquellos mismos años, nuestros primeros tratados de Poética, dentro del tono general de su tímida falta de pretensiones, ofrecen una unanimidad casi continua en su adhesión al tratamiento, cuando menos respetuoso y prioritario, del ingenio como causa eficiente de la poesía. Tal línea va desde las fugaces advertencias en 1580 de Sánchez de Lima y Díaz Rengifo, al reconocimiento implícito del Pinciano y a la explícita y entusiasta defensa de la *vena* en ese gran tratado manierista de la poesía que es el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, publicado en 1602. Curiosamente, [...] la defensa del *ingenio* o del *furor* fue en cierto modo el detonante de toda una estética desenfrenada, manierista o barroca [...]» (A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna* (2). *Teoría Poética del Siglo de Oro*, págs. 311-312).

¹³ Son de obligada consulta las páginas de A. Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en G. Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, t. III, págs. 564-692. Cf. asimismo el artículo de J. Roses, «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», *Criticón*, 49 (1990), págs. 31-49.

¹⁴ J. Roses señaló, aunque sin matizar después los rasgos diferenciales, la consideración de la erudición en la concepción poética manierista de Tejada y Herrera: «El sevillano y el antequerano, enraizados en una concepción autorreflexiva del ejercicio poético son, además, devotos de una idea sustentada en una visión filosófica de lo literario que marcará la poesía de entresiglos: la necesidad de un conocimiento de las diversas disciplinas humanísticas y

Soto y de Herrera y en plena coincidencia con el desarrollo de la teoría literaria barroca el antequerano defiende la primacía del ingenio sobre el arte. Se separa en ello Tejada del cabal seguimiento que en sus *Discursos históricos* hace de las *Anotaciones* de Herrera¹⁵ quien a la altura de 1580 no se había hecho eco explícito en sus comentarios del papel del ingenio en la creación poética. Apenas siete años después del comentario herreriano, Tejada articula una poética basada en la primacía del ingenio, aunque conjugando la vertiente manierista que exigía del poeta una sólida formación con una concepción *mágica* de la poesía arraigada en la concepción neoplatónica que defiende el *furor* y la inspiración¹⁶ como cualidades inherentes a la creación poética, como el poeta explicitada en estas líneas:

el que con razón se hubiere de llamar poeta es necesario que sepa todas estas ciencias y artes liberales para dar propiedad debida a todas las cosas de que traten, y ser leído y visto en historias y oradores y poetas, y saber lenguas y tener retórica natural, porque la poesía aunque es verdad que se perficiona y pule con la lección y variedad de libros y artes y ciencias no se puede aprender con trabajo y estudio como las demás ciencias, por ser don y gracia comunicada del cielo [...]¹⁷.

Apenas siete años después de las *Anotaciones* de Herrera Tejada articula una poética basada en la primacía del ingenio sobre el arte aunque siempre en positiva integración con éste último¹⁸.

científicas como esencia de la materia poética; un adelanto, en suma, de las doctrinas de la erudición que propiciarán el ornato o dificultad por asuntos de historia o fábula» (J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica...», pág. 69).

¹⁵ A. Rallo ha recalcado las *Anotaciones de Herrera* entre las fuentes asiduamente manejadas por Tejada en sus *Discursos históricos*: «Recurrentes son otros libros que debió tener encima de la mesa o aprendido de tanto leerlos, como las *Anotaciones* a Garcilaso de Fernando de Herrera, la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, el *Orlando furioso* de Ariosto o las obras de Horacio, Ovidio y Virgilio, éste con sus comentaristas» (A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 52). La fuente de las *Anotaciones* de Herrera se revela más o menos subyacente en numerosos pasajes de los *Discursos históricos*, por ejemplo en el discurso I de la primera parte (t. I, pág. 149) al referir el origen mítico de la cordillera de los Pirineos; en el discurso II, parte I (t. I, pág. 162); o en el discurso IV, parte II (pág. 202), entre otros pasajes que puedan aducirse.

¹⁶ Tengo en cuenta, a pesar de que pueda diluirse en mi particularizada argumentación de la poética tejadiana, que «la teoría de la “locura del poeta” proviene, en última instancia de la profunda idea de la inspiración divina de la poesía, idea que surge una y otra vez y constituye algo así como una conciencia esotérica del origen divino de la poesía» (E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, t. II, pág. 668).

¹⁷ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, págs. 42-43.

¹⁸ Se aleja Tejada de la común defensa de Herrera y Barahona de Soto, incardinada plenamente en el intelectualismo manierista, de la primacía de la norma intelectualista frente a la inspiración natural: «De igual manera que Medina en el prólogo de las *Anotaciones* fijaba el ideal de perfección en la compenetración del arte y de la naturaleza con superioridad del primero, Barahona satiriza la pura inspiración: “y piense bien esotro que procura / cazar soñando y por el aire el verso / que cuanto más lo alcanza menos dura”, y recomienda “el arte”: “que puede tanto y crece tanto en parte / que a sus efectos hace naturales”. La norma

La presencia de este fermento platónico de la inspiración o del ingenio encuentra eco en otras afirmaciones del poeta en este mismo discurso que venimos citando, aunque vetado de otras consideraciones alusivas a la finalidad de la poesía que se enraízan en la teoría renacentista. Consideremos este breve pasaje:

Aristóteles llama a los poetas divinos y arrebatados de furor divino, y Píndaro los llama abejas porque no dan menos gusto sus versos que las abejas con sus panales. Ludovico Ariosto los llama cisnes conservadores de la buena fama, y les da otros célebres honores en el canto 34, y el segundo Ariosto en España, Luis Barahona de Soto, dice y encarece lo que los poetas pueden hacer si los favoreciesen aludiendo a lo que Tibulo *hace*¹⁹.

En estas líneas alude Tejada a tres ideas diferentes pero complementarias sobre el estatus del creador o poeta, cada una explicitada en una fuente clásica. Primero, la representación del poeta como arrebatado o furioso que tiene como referente básico a Aristóteles y cuya teorización se reavivó a partir de la polémica en torno al *Orlando furioso* de Ariosto. Segundo, el símil de Píndaro y de Horacio que establece una ecuación comparativa entre la laboriosa tarea de la abeja libando la miel con la del poeta, aunque incidiendo Tejada en el deleite del lector como *gustador* de ese dulce néctar. Y, tercero, bajo los ejemplos de Ariosto y, en España, Barahona de Soto, el papel del poeta como *conservador de la buena fama*, idea que, derivada de la poesía épica, desplegará el antequerano reiteradamente en los *commiati* de sus canciones.

Ciertamente respecto a la dualidad *ars-ingenium* que vengo considerando la postura de Tejada se incardina plenamente en el eclecticismo horaciano que impregna las consideraciones estéticas sobre este binomio en la teoría y práctica poéticas de finales del XVI y principios del XVII. Tejada armoniza en su concepción poética la idea mítico-platónica del furor divino con su reducción racionalista al plano del *ars* que exige del poeta una sólida formación humanística así como una amplia erudición.

El concepto de cultura y erudición que enarbola Tejada en sus *Discursos históricos* se corresponde, aunque considerando los matices señalados, con la opción herreriana²⁰ que aconsejaba la *contaminatio* de antiguos y modernos —

docta basada en la identificación de ciencia y poesía: “hay tanto que saber en la poesía, / y más para el que sabe poco della, / que el que supiese bien no escribiría”, exige del poeta singular erudición: “Gastar debe sus horas y reales / en comprar excelentes historiógrafos / y de poetas mil los principales. / Ni deje de pasar por los geógrafos / el tiempo que le sobra, y deje aquellos / que no supieron ser jamás ortógrafos”». (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, págs. 106-107).

¹⁹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, t. II, págs. 40-41.

²⁰ La teoría de la *imitatio* se adecua, pues, en la poesía de Tejada a la conjunción de las teorías de la erudición y de la imitación que propugnaba Herrera desde sus *Anotaciones*: «Para Herrera la imitación es compatible con la originalidad mientras se base en el modelo de los grandes poetas de la antigüedad clásica y en el ejemplo simultáneo de los poetas italianos, y no como una sumisa repetición de ideas y conceptos, sino como punto de partida para encontrar nuevos modos y formas de belleza» (A. Vilanova, «Introducción» a *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992, pág. 17).

de los clásicos grecolatinos y de los italianos—, que también compartía, entre otras, con la poética de Barahona. Paralelamente, la adquisición de la erudición radica no sólo en la lectura directa de los clásicos sino también en los comentarios humanistas de éstos, especialmente de Virgilio, que Tejada maneja con gran profusión en sus *Discursos*²¹. Con esta mixtura de fuentes²² y modelos en plena conjunción con los dictados de la poética manierista aspira Tejada a la innovación personal a partir de la compleja combinación de esa pluralidad de modelos²³. Esta *imitatio* manierista²⁴ orientada a la consecución de la innovación original —y que concretizaré más adelante en textos como

²¹ Al definir el espacio que ocupa la poesía entre las artes se refería el poeta a distintos comentarios que debió manejar asiduamente: «Tratan de esto Georgia Sabino en su tratado *De carminibus componendis*, y que Horacio en la *Arte poética*, y Juan Rabisio en los *Epíctetos*, y Aristóteles en su *Arte poética* y Fernando de Herrera en los muy curiosos y doctos *Comentarios de Garcilaso*» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, t. II, pág. 40). Como indicaba certeramente a este respecto A. Rallo: «Su definición poética pretende mostrar una vertiente activa y no teórica al remitir, tanto a Aristóteles y Horacio, como a “Georgia Sabino en su tratado de *carminibus componendis*” y a “Fernando de Herrera en los muy curiosos y doctos *Comentarios a Garcilaso*”. Se descubre así al propio poeta, que ha aprendido esta arte [de la poesía] en la lectura y en los comentarios a los grandes poetas, vertebrando una tradición que se retroalimenta» (A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, págs. 65-66).

²² «De acuerdo con la teoría de la imitación artística expuesta en las *Anotaciones* de F. de Herrera, la búsqueda de “nuevos modos y formas de hermosura” presupone un compleja integración de modelos (“enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos”), una asimilación efectiva de los mismos (“hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos”) y una instrumentalización creadora (“por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas”)» (J. Lara Garrido, «La práctica de la *imitatio*: modos y funciones en la integración creadora de modelos», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejo XXIII de *Analecta Malacitana*, 1999, pág. 169).

²³ Herrera formuló con admirable claridad en sus *Anotaciones* esa postura activa y *creativa* del poeta ante los modelos imitados: «I no supieron inventar nuestros precessores todos los modos i osservaciones de la habla; ni los que aora piensan aver conseguido todos sus misterios i pressumen poseer toda su noticia vieron todos los secretos i toda la naturaleza d'ella. I aunque engrandescan su oración con maravillosa eloquencia i iguallen a l'abundancia i crecimiento no sólo de grandísimos ríos pero del mesmo inmenso océano, no por esso se persuadirán a entender que la lengua se cierra i estrecha en los fines de su ingenio. I pudiendo assí aver cosas i voces, ¿quién es tan descuidado i perezoso que sólo se entregue a una simple imitación?» (F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 274).

²⁴ Los principios que rigen la práctica de la *imitatio* en el Manierismo han sido certeramente sintetizados por J. Lara Garrido en estos términos: «No solo por la esencial tendencia del Manierismo a “actuar sobre el intelecto, a recrear racionalmente”, sino también porque conforma esa actuación como un virtuoso ejercicio anamórfico, donde el lenguaje se pliega además a diseños formalísticos y formulísticos, se produce la hegemonía de una nueva manera de *imitatio*. Sin que se abandonen los modos heredados de la poética renacentista, al perseguirse ahora la mostración sorpresiva de un nuevo efecto estético que apela a la capacidad de extrañamiento, la reescritura de modelos y la combinatoria de los mismos con sus “varias tipologías de contacto”, dominantes en el Renacimiento, pasan a un segundo término» (J. Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la rosa de los vientos», en *Relieves poéticos del siglo de oro. De los textos al contexto*, Málaga, Anejo XXVII de *Analecta Malacitana*, 199, pág. 155).

la *Silva al elemento del aire* o en traducciones como la de los tercetos «Qué pide, qué desea, qué apetece?»— ha sido atinadamente estudiada por J. Lara Garrido bajo la denominación de *imitatio* amplificativa manierista, modo de emulación que recorre la médula de la poética tejadiana:

A la complicación formularia de la técnica, al recurso a lenguajes y materias muy especializadas, con propósito además de nominar agotando el catálogo de realidades (como ocurre con el sobrecargamiento “científico” en los poemas cosmogónicos) se une el ejercicio de la desproporción respecto al modelo o modelos. De esta forma la imitación no sigue ahora una línea de remarcamiento expresivo o remodelado en organización y sentido de aquello que se imita sino una auténtica «curva caprichosa», procediendo «por una serie de variaciones que son al mismo tiempo manifestaciones de distancia». En un universo cultural que categoriza como preferente el arte del detalle, su enajenación nominalista y su explotación técnica, resulta connaturalizada la práctica de lo que denomino, a grandes rasgos, imitación amplificativa. El imitador establece principios de variación más o menos pronunciados en la serie formal o la cadena temática, pero siempre bajo un prisma de lectura que persigue el sobredimensionamiento en lo que ha de ser reescrito. El tratamiento manierista, según ha observado C. G. Dubois, «aparece con frecuencia como resultado de una lectura bajo la lupa: el imitador no toma más que un detalle de la obra magistral, pero lo agranda desmesuradamente y lo coloca en el centro de una creación nueva»²⁵.

En distintos lugares subraya el poeta antequerano la relevancia de la formación y erudición para el escritor y poeta. En el pasaje en que erige al monarca Felipe II en receptor y mecenas de sus *Discursos históricos* subraya Tejada:

Vuestra merced acepte el pobre don de la más rica voluntad que a su servicio se dirige, primicias de mal labrada heredad de mi ynjenio cuyas obras (si de algún mérito fueren) siempre serán encaminadas al puerto donde desde agora endereço la proa quando acabados mis estudios pueda escribir otras cosas más graves e importantes²⁶.

Ahora bien, junto a este dominio elocutivo que deriva de la formación retórica y del estudio tanto de los maestros clásicos como de los comentarios de éstos, a diferencia de los retóricos e historiadores, a los poetas no sólo se les exige una sólida formación culta sino que «están arrebatados de furor divino». En otros pasajes tejadianos se aprecia idéntica connivencia de una semántica lógico-racional —como propiciadora de una artificiosa belleza que deslice mecanismos de actuación moral o religiosa, forjada en ocasiones desde el tópico del poeta sabio—, con otra imagen del poeta como prodigioso creador de belleza dotado por una innata virtud para vehicular el

²⁵ J. Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la rosa de los vientos», en *Relieves poéticos del siglo de oro. De los textos al contexto*, págs. 155-156.

²⁶ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. XIV, parte II, t. II, pág. 339.

deleite mediante la artificiosidad formal y el regalo de la fantasía, como ilustra este pasaje:

que los encantos se escriben en verso para que tengan más fuerza y vigor, y así dice Vergilio que con sus versos mágicos pueden traer la luna del cielo, y hacer cuales quiera efectos milagrosos; y con versos mudó Cirses a los compañeros de Ulises en puercos, y con ellos se encantan las culebras, y Horacio dice que se aplacan los dioses infernales con el estilo poético²⁷.

La índole de las fuentes que maneja Tejada inciden en el carácter extraordinario, *cuasi* divino, del poeta, especialmente Ovidio con cuya traducción —que contiene «todo lo que en esta materia se puede escribir»²⁸— cierra su excurso reflexivo sobre la naturaleza de la poesía, y que por el carácter conclusivo que posee puede valorarse como una recapitulación o declaración de principios. Se entrelazan a lo largo de estos tercetos que traducen libremente el *Ars amandi* del sulmonense esa perfecta combinación de ingenio y saber que constituyen la esencia última del oficio del poeta:

De dioses el poeta es un modelo,
y así en la antigua edad fueron tenidos
por una alta deidad de allá del cielo.
Están llenos de un dios nuestros sentidos
y por aqueste Dios de nuestro pecho,
somos al hacer versos compelidos.
No nos mueve cudicia del provecho,
antes de allá del celestial asiento
nos viene aqueste espíritu de hecho.
(vv. 25-33)

Tejada funde en otros versos de esta misma composición la dicotomía aristotélica del poeta furioso con la horaciana del poeta sabio:

Todo cuanto hay en nos la muerte atierra,
solo escapan los bienes y las cosas
que el buen ingenio y sabio pecho encierra. (vv. 73-75)
[...]
Mientras con fuego y flechas lastimare
el Amor, ¡oh Tibulo, sabio y culto!,
¿quién habrá que tus versos no loare? (vv. 85-87)
[...]
Y ceñirá mi docta y sabia frente
con hojas santas de su yedra y lauro
que teme el frío rígido inclemente. (vv. 109-111)

haciendo radicar la causa eficiente del hecho poético en la complementariedad de *ingenium* y *ars*, si bien el equilibrio de la dualidad se

²⁷ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, págs. 41-42.

²⁸ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, t. II, pág. 43.

quiebra palmariamente a favor de la excepcional o divina condición natural del poeta.

Si bien Tejada se separaba de Herrera —acercándose a la teoría poética barroca— en la sobrevaloración del ingenio del poeta sobre el arte, este alejamiento se torna en decidida afinidad respecto a la teoría del decoro poético. El antequerano mantiene estrictamente en su obra poética la rígida adecuación entre estilo y materia, en concordancia con la clasificación neoaristotélica de bajo o ínfimo, medio y alto o sublime, respetando cuidadosamente la adecuación del carácter propio de cada género al estilo que le corresponde frente a la consciente quiebra introducida por Góngora en la rígida normativa manierista del estilo y los géneros²⁹.

Tejada asienta su defensa del decoro poético en dos pilares esenciales. Primero, la diferenciación entre historia y poesía³⁰. Si bien se incluyen ambas en la retórica, presentan notables divergencias las cuales quedan ampliamente expuestas en el discurso segundo de la segunda parte de su obra histórica. El carácter diferencial entre ambas radica en la índole verídica de los hechos de la primera que se vierten en prosa y que se apoyan con un denso bagaje erudito y documental, en oposición a la poesía que se identifica con la fábula y que apela a la imaginación:

la historia trata de cosas pasadas remotas de nuestra memoria, y en esto difiere de la ficción de las fábulas y argumentos. La historia es luz de los tiempos, testigo de la verdad, vida de la memoria, mensajera de la antigüedad. Polibio en el libro 12 dice que de la manera que si a un cuerpo le quitan los huesos todo él se arruina y perece, y así a la historia le quitan la verdad, que es lo mejor que tiene, no sirve de nada y será vano el trabajo que en ella se hubiere puesto, y la historia misma ha de ser escrita de un propio modo de muchos³¹.

El segundo aspecto que sustenta la teoría del decoro en la poesía tejadiana radica en el escrupuloso respeto de la correlación entre materia y género poético y entre temática y tono. Respecto a ambas la poesía de Tejada se caracteriza por mantener una tendencia monocorde hacia el estilo

²⁹ E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, págs. 163-164.

³⁰ Para las relaciones entre historia y poesía véanse las páginas fundamentales de J. Lara Garrido, «Variaciones de historia y poesía en la evolución del canon épico: la épica culta española del Siglo de Oro, entre la teoría y la práctica», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejo XXIII de *Analecta Malacitana*, 1997, págs. 27-95.

³¹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, pág. 35. Vuelve a insistir en la misma idea de veracidad unos párrafos después: «Tres cosas ha de guardar el historiador: la primera escribir la historia ni más ni menos como los casos sucedieron. La segunda que diga la descripción del lugar donde pasaron, la tercera que diga verdaderamente los tiempos. Y para contar la verdad no ha de mover a los oyentes con afectos, porque esto es de trágicos, sino contar los hechos y los dichos aunque sean medianos, no fingiendo alguna cosa, ni callando ninguna verdad, no escribir alguna cosa guiado por amor u odio» (disc. II, parte II, pág. 37).

sublime como paradigma referencial único frente al cultivo de un «vario estilo» o alternancia de estilos diferentes que busque agradar al lector con la amenidad de la variación no ya en una misma composición —transgresión genialmente gongorina— sino en el conjunto de una obra poética. Subordina así Tejada, al igual que Herrera, la variedad por el dominio —en el caso del poeta antequerano— casi exclusivo del estilo sublime o elevado y de la tonalidad heroica. El estilo del antequerano se caracteriza, excepto en atípicas variaciones —como la sátira «Vaya el río por do suele»—, por la gravedad y solemnidad a la que se adscribe el género sublime, dominando en su poesía la tonalidad impuesta por la *grave trompa*. La diferenciación entre tema y tono poético se explicita en la tópica categorización de elementos musicales como metáfora de la escritura, asentada básicamente en la oposición *trompa* / *lira*. De ahí que el tono heroico de la *trompa* frente a la suavidad de la *lira* domina hegemonícamente la poesía tejadiana:

a) Deja ya de hollar la Cintia Cirra
y este bicornio y célebre Parnaso,
deja la algalia, encienso, concha y mirra,
despojos de las aguas del Pegaso,
deja a Pandonio, Delfos, Delo, Esmirna,
y escucha el amoroso y triste caso,
porque mi pluma, ya tornada **trompa**,
tal confusión con claro aliento rompa.

(Poema de la Peña de los
Enamorados, canto I, vv. 17-24,)

1) Caro Constancio, a cuya sacra frente
las hojas de Peneo
promete en galardón el dios timbreo
por ser la clara espuma de su fuente,
préstale oído atento
al son confuso de mi sordo acento,
que, aunque suene mi **voz baja y confusa**,
no es de tan poca estima
que no humillase la soberbia cima
del sacro Pindo a cercenar mi Musa,
con sus tiernas querellas,
del aire y cielo las regiones bellas.
(vv. 1-12, «Caro Constancio,
a cuya sacra frente»)

2) Dime tú, musa, el orden por entero,
porque tal orden en mi canto guarde,
que, entre nobleza tanta,
mi **lira** está confusa cuando canta.

(canción *A Santiago*, «De los
héroes invictos, ya sagrados», vv. 9-12)

La poética de Tejada se desenvuelve, pues, dentro de las convenciones épicas. La intención del poeta y la finalidad de la poesía se equiparan a la del cantor épico que ensalza con patente actitud laudatoria las hazañas de los héroes antiguos (los sonetos *A Héctor*, *A Viriato*), coetáneos o del período histórico cercano al autor, desde el monarca (la canción *A los Reyes Católicos*, y las canciones *Al Rey Don Felipe, II en la Jornada de Inglaterra* y la dedicada a la muerte del mismo monarca) a héroes militares (los sonetos *Al marqués de Santa Cruz*, *A la embarcación del Condestable* y al *título del Gran Capitán*, la canción también dedicada *A la embarcación del Condestable*). En otros casos la alabanza se dirige a figuras religiosas (las canciones *A la Asunción*, *A la desembarcación de los Santos de Granada*, etc.) o a dignidades aristocráticas (*Al título de la duquesa de Lerma*, *A la muerte de don Luis de Narváez*) en el mismo registro de alabanza.

Son las heroicas hazañas marciales o proezas de signo religioso y la dignidad de grandes personalidades las que mueven la pluma del poeta, como queda explicitado en distintos lugares de la producción tejadiana, por ejemplo en la canción *a Santiago* («De los héroes invictos, ya sagrados»):

De los héroes invictos, ya sagrados,
que, roto el vital lazo,
llegaron de la gloria al dulce plazo
y reinan ya en el cielo laureados,
el uno y otro hecho
gran deseo de cantar me inflama el pecho.
(vv. 1-6)

o en la dedicada a la Virgen de Monteagudo («El ánimo me inflama ardiente celo»):

El ánimo me inflama ardiente celo
de celebrar la translación gloriosa
de la alta Emperatriz de tierra y cielo,
traída a nuestra patria venturosa.
Tú, excelsa Virgen, da a mi pluma vuelo,
que aspira a empresa tan dificultosa
que tú serás mi musa, lauro y palma,
mientras rigiere aqueste cuerpo el alma.
Tú, intacta Virgen, musa sacra y bella,
cuya nevada frente Dios corona
con una y otra rutilante estrella,
no con caducos lauros de Elicona,
dame el licor de aquella fuente, aquella
que de los tiempos el rigor perdona,
que con tal norte cumplirá su voto,
libre de los naufragios, el piloto.
(vv. 1-16)

En consonancia con ese impulso épico que alienta la poesía del antequerano, Tejada cifra el sentido y funcionalidad de la poesía en un objetivo definido: el de dotar de gloria y fama tanto los hechos como los sujetos responsables de las hazañas memorables que canta, en estrecha conexión con la doctrina poética de las *Anotaciones*:

I esta apetencia de la inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria i a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama i en los escritos de los hombres sabios, mayormente de los poetas, porque éstos son los que más an aguardado con sus divinos versos las gloriosas hazañas de los varones esclarecidos desde la primera memoria de las cosas³².

Incide la poesía de Tejada en el propósito de salvar lo glorioso del olvido en una doble dirección que se resuelve en la dignificación del objeto de la

³² F. de Herrera, *Anotaciones...*, pág. 619.

escritura y, por ende, en el ennoblecimiento del sujeto-cantor que articula la alabanza. Para ello acude al tópico de la *humilitas* en que el escritor expresa su escasa valía frente a la alteza de la materia cantada así como otro lugar común que alude a la dificultad de la tarea a que se encomienda el poeta y el superior ingenio de otros que han tratado con anterioridad materias similares:

Canción, que queréis de la gran Eufemia
decir las merecidas alabanzas,
viendo la gran alteza del sujeto,
ya verás como aspiras poco afeto,
pues por lo menos es lo más que alcanzas,
que tal materia a enmudecerte apremia,
porque para escribir tan grande suma
es menester más elegante pluma
y lenguaje más alto y más facundo,
aprendido en el cielo y no en el mundo.

(himnos *A la Ilustrísima Virgen mártir Santa Eufemia*,
vv. 120-129)

La escritura posee, entonces, valor inmortalizador y el poeta se presenta como el elemento agente de ese proceso de glorificación:

Canción, que tras la Aurora vas subiendo
a las empíreas salas
con su luz ilustrándote las alas,
no temas del olvido el golfo horrendo,
que pues te argentan rayos de tal luna,
de olvido triunfarás, tiempo y fortuna.

(canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las
salas», vv. 181-186)

En el mismo paradigma conceptual incide, de forma paralela, en el inicio del *Poema de la Peña de los enamorados* (vv. 1-8):

Y pues alcanzas hoy la grave cumbre
a quien aspiran pensamientos varios,
muestra los rayos de tu viva lumbré
en medio de temores tan contrarios
porque excediendo a la mortal costumbre
venza los hados duros y adversarios,
dando a cuantos tantos amantes tanta fama
cuanta fue rara su amorosa llama.

y en el envío de la canción *A la desembarcación de los santos de Granada* (vv. 166-173):

Para, canción altiva,
que si la luz de Castro te recibe,
vivo será tu bien, tu fama viva,
mientras del cielo el firmamento vive;
y pues tienes por timbre y mejoría

fortuna compañera y virtud guía,
bien podrás en el templo de la fama
tener luz, enviar rayos y alzar llama.

De ahí que, en la línea de lo señalado por Herrera en las *Anotaciones*, reivindicque Tejada el papel social del poeta en los mencionados tercetos que recrean los versos ovidianos del *Ars amandi*:

«Mas ¿para qué me alargo con tanta demasía en estos exemplos, pues sabemos que no faltaron a España en algún tiempo varones heroicos? ¡Faltaron escritores cuerdos i sabios que los dedicassen con inmortal estilo a la eternidad de la memoria! I tuvieron mayor culpa d'esto los príncipes i los reyes de España, que no atendieron a la gloria d'esta generosa nación y no buscaron ombres graves y suficientes para la dificultad y grandeza de la historia»

(F. de Herrera, *Anotaciones...*,
pág. 904)

Fueron antiguamente tan preciados
de príncipes y reyes y señores,
de tanta estimación y tan premiados,
que a ellos se les daban los honores,
su majestad y nombre venerable,
de los más principales y menores.

Ennio fue a Escipión tan agradable
que le dio en su sepulcro sepultura,
para que fuese siempre memorable.

Y tuvo Escipión a gran cordura
estar con hombre en letras tan famoso,
como él lo fue en las armas y ventura.

Mas el coro de musas tan glorioso,
de Apolo el sacro lauro y verde yedra
no están ya en aquel trono tan honroso.

(tercetos «¿Qué pide, qué desea, qué
apetece», vv. 7- 21)

Por tanto, en intrínseca alianza con su faceta de historiador, la poesía adquiere para Tejada análogo sentido y funcionalidad:

Los Discursos cumplían su finalidad con las esperadas consecuencias de gloria y fama para la ciudad y para su autor; éste, si embargo, imaginaba sus intenciones, no sólo en el acopio erudito que fundamenta sus pretensiones de rescate y ennoblecimiento de su patria, sino en el acoplamiento literario que desliza los acontecimientos históricos hacia las convenciones épicas [...] ³³.

De ahí nace el aliento épico que subyace a su poesía. La épica se instituye en la poética de Tejada en el nexo de unión entre la historia y la poesía propiciando un deslizamiento desde el que crear un espacio común entre ambas donde lo maravilloso inunda la veracidad de la historia y lo narrativo impregna el discurso lírico. Aunque la escritura poética, a tenor de lo ya señalado, posee unas características marcadamente divergentes de la historia, ambas apuntan a los mismos fines. Ahora bien difieren en la forma de alcanzarlos³⁴, divergencia asentada en el concepto de fábula:

³³ A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 63.

³⁴ Como señalaba A. Rallo: «Aunque no bien deslindados, épica e historia, cumpliendo los mismos fines, conllevan para Tejada escrituras variables, según la “verdad” perseguida. Una historia sostenible y un rescate verídico tienen que basarse en una andadura erudita, anclada en las autoridades y en las noticias documentadas, mientras que la fábula apela a la

A Tejada le tienta la escritura poemática, pero cree que ésta debe reservarse a las fábulas y leyendas, incluidas historias de santos, mientras que el rescate histórico de Antequera ha de ser sostenido por la contundente prosa, camino que los historiadores antiguos utilizaron para hacer perdurar la gloria particular de Roma, mientras los poetas immortalizaban su universalidad³⁵.

Ya desde la *Ilíada* de Homero, los héroes se mostraban conscientes de que la poesía confiere a los hombres la gloria eterna³⁶. Y a immortalizar la *buena fama* siguiendo los dictados de Ariosto en Italia y de Barahona en España consagra Tejada su quehacer poético, exigiendo en el poeta la libre combinación de inspiración (*furor divino*), *imitatio* compuesta (recuérdese el símil de la abeja) y canto celebrativo (*cisnes conservadores de la buena fama*):

Aristóteles llama a los poetas divinos y arrebatados de furor divino, y Píndaro los llama abejas porque no dan menos gusto sus versos que las abejas con sus panales. Ludovico Ariosto los llama cisnes conservadores de la buena fama, y les da otros célebres honores en el canto 34, y el segundo Ariosto en España, Luis Barahona de Soto, dice y encarece lo que los poetas pueden hacer si los favoreciesen aludiendo a lo que Tibulo *hace*³⁷.

Y es que no ofrece duda alguna que la línea poética en la que se inserta Tejada es en la de esos *cisnes conservadores de la buena fama*, poética en la que sigue de cerca el ejemplo de Barahona a quien se refería en la cita arriba recogida recordando este pasaje del canto segundo de *Las lágrimas de Angélica*:

imaginación» («Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 65).

³⁵ A. Rallo, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 65.

³⁶ Cf. E. R. Curtius, «La poesía como immortalización», en *Literatura europea y Edad Media Latina*, t. II, págs. 669-671.

³⁷ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, págs. 40-41.

Un pecho generoso, agradecido,
a cuánto noble intento ha satisfecho,
y cuánto pensamiento habrá crecido
por esta paga, y cuánto heroico hecho
y cuánta gran hazaña habrá ascondido
el brazo valeroso, el docto pecho,
por no ser su grandeza (aunque loada
del mundo) agradecida ni premiada.
Un triunfo insigne de la fuerte Roma,
o una corona de la sabia Atenas,
¡oh cuántos reinos poderosos doma,
y cuántas ciencias hace ser más llenas!
que si los premios faltan, con que toma
aliento el seso y vivo humor las venas,
también les falta espíritu contento,
con que el esfuerzo crece y pensamiento.

No fuera Pompeyo, no, quien ha sido
sin triunfos, y mejor su suegro fuera
con ellos, y Escipión agradecido
mejor mayores cosas emprendiera,
y Homero más hubiera florecido
si su Alejandro o Tolomeo le viera,
y en vano el gran Virgilio le imitara,
si un César y un Mecenas no hallara.
Y sin su duque, el ferrarés divino
Luis (digo) Ariosto (cuya gloria
al vuestro para más le abrió camino)
no diera fin glorioso a su alta historia;
haced, pues, vos, señor, mi aliento dino
de que él os muestre digno de memoria,
pues veis que sube, cuando más, la [fuente
al peso de do abaja su corriente³⁸.

que recrea las estrofas 14 y 22 del canto XXXV del *Orlando furioso* de Ariosto:

Come vogliono alzar per l'aria i voli
non ha poi forza che 'l peso sostegna;
si che convien che Lete pur involi
de' ricchi nomi la memoria degna.
Fra tanti augelli son duo cigni soli,
bianchi Signor, come è la vostra insegna,
che vengon Rieti reportando in bocca
sicuramente il Nome che lor tocca.

Ma come i cigni che cantando lieti
rendeno salve le medaglie al tempio,
così gli uomini degni da' poeti
son tolti da l'oblio, più che morte empio.
Oh bene accorti principi e discreti,
che seguite di Cesare l'esempio,
e gli escritor vi fatte amici, donde
non avete a temer di Lete l'onde!³⁹.

Con evidente rotundidad insiste Tejada en la fama como aspiración última del ejercicio creador en los tercetos que traducen a Ovidio:

¿Qué pide o qué desea o qué apetece
por premio a sus trabajos el poeta,
que en sus heroicas obras más florece?
A solo adquirir fama se sujeta;
la fama es dulce premio a sus cuidados
y que ésta eterno nombre le prometa.
(vv. 1-6)

y en la octava final de la *Silva al elemento del aire*:

Sujeta el viento al mar, la tierra y fuego
y sólo alcanza triunfo Amor del viento.
Yo, que con fuego y viento y Amor brego,
rindo la fuerza y canso el sufrimiento;
mas si oídos le prestas a mi ruego
y oyes propicio mi sonoro acento,
¡oh nuevo Apolo, gloria del Ocaso!,

³⁸ L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 144-146.

³⁹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe, trad. y notas de J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 2005, págs. 1462 y 1466, respectivamente.

yo eclipsaré las luces del Parnaso.
(vv. 473-480)

Para cerrar estas notas sobre la naturaleza de la poesía, nos referiremos a una metáfora especialmente grata al poeta para aludir a la actividad creadora. Un pasaje de los ya citados *Discursos históricos de Antequera* condensa la concepción del ejercicio creador en un encadenamiento metafórico de símbolos que adquieren reiterado desarrollo en la poesía del antequerano:

En ciertos loores quisiera ocupar mi pluma si conforme al objeto fuera el talento de poder hacello. Mas pues la Retórica más elegante y facunda que escribió Tulio ni usó Demostenes, ni quantos en ella han sido más aventajados no es suficiente para acometer empresa tan difícil, yo, cuyo buelo dexando de ymitar a la Real Águila o Boladora Garça que, encumbrándose en las nubes, quasi açota con sus alas la región del fuego, teniendo constante la vista contra los ofuscadores rayos del sol, imito y contrahago el rasero vuelo de la perseguida perdiz, y qual nocturna lechuza al sol, que por su claridad es más visible, por el defecto de su vista no puede resistillo, y cubriéndose de tinieblas con su claridad se entorpeçe, ofusca y deslumbra, cómo podré encumbrar la pluma, enseñada a no alçarse con buelo de la tierra en la alta región y soberano throno que oy Vuestra Magestad en todas particularidades alcanza, para que derretidas las alas, y ciega la vista con el esplendor de sus haçañas, dexé qual atrevido Ýcaro de tocar con molesta caída la tierra, de la cual con vana presumpción pretendo alçarme, no siendo menor en querer tractar del heroico valor del famosso infante y digníssimo y valentíssimo Rey de Aragón don Fernando⁴⁰.

Desde la ecuación comparativa establecida en torno a la isotopía del *vuelo* se desarrolla un sistema encadenado de símiles entre la escritura y el vuelo de determinadas aves, que encuentra expresivo correlato en los textos poéticos del antequerano. De entre estos símiles el más reiterado en la poesía tejadiana es la idea de la escritura como canto que se eleva, a semejanza de la trayectoria que siguen en el aire las mencionadas aves, pongamos por caso, el águila o la garza. Así, por ejemplo, en el comienzo de los himnos *A la Ilustrísima Virgen mártir Santa Eufemia*:

Pensar subir a tan excelso nombre
el tardo vuelo de mi tosca pluma
conozco que es deseo temerario;
mas alumbrado de tu viva lumbré
haré del ancho piélago una suma,
aunque un extremo a otro es tan contrario.
Si del sagrado aerario
que tu pecho atesora,
con tan copiosa vena
se ayudare mi estilo en esta hora,
ya tus loores cielo los ordena,
mas copia tan inmensa
no tiene recompensa.

⁴⁰ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte I, disc. IV, t. I, págs. 200-201.

Sólo Eufemia diré en vuestra alabanza
de tan gran mar el río que se alcanza.
(vv. 10-15)

o en los *commiati* de las canciones *A los Reyes Católicos* y *A Nuestra Señora*:

Canción, detén el vuelo
y, en viendo el alabastro que hoy encierra
al fuerte Marte y célebre Belona,
de flores cubre la dichosa tierra
y, pues que tal sujeto te corona,
tu voz esparce y la remonta al cielo,
pues al cielo se esparce y se remonta
el ubio y lazos de su «tanto monta».

(canción *A los Reyes Católicos*,
«Al túmulo dichoso que os encierra»,
vv. 239-246)

Intacta Virgen, mi canción hoy sube
ante vos; recibida alegremente,
pues sois del cielo puerta refulgente,
aurora, norte, mar, monte, ave, nube,
que tendrá, si es de vos favorecida,
buen suceso, alta fama, eterna vida.

(canción *A nuestra Señora*,
«Divina Virgen y del cielo norte»,
vv. 91-96)

Enlazando con lo anterior y avanzando en los puntos principales de la normativa manierista, la reflexión sobre la naturaleza del poeta cede en los *Discursos históricos* a unos apuntes sobre la finalidad de la poesía, otra cuestión capital en el debate estético del manierismo y barroco hacia la consolidación de una línea formal-hedonista en oposición al didactismo utilitario de la estética clasicista. Ciertamente es largo todavía el camino que conduce a la proclamación verbalista del gongorismo pero se hace necesario trazar los puntos de inflexión en su desarrollo.

En esta evolución hacia la lírica barroca, como se deduce tanto desde los tratados de Retórica y Poética como desde la práctica literaria de finales del XVI, el deleite se presenta más como finalidad mediata que como fin último, mostrándose la intrínseca solidaridad entre los dos términos de la dualidad horaciana *docere et delectare*. No obstante, se van a ir introduciendo discretos quiebros en esta postura integradora en la obra —o en algunos aspectos de ella— de ciertos poetas manieristas entre los que se encuentra Tejada, los cuales defienden una postura de precedencia jerarquizada del factor elocutivo y artificio verbalista sobre el contenido, elevando la dimensión formal y elocutiva a especificidad de lo poético y el deleite como fin principal de la poesía, aunque no exclusivo. Para tal exclusividad habrá que esperar a Góngora.

Tejada cifra la funcionalidad de la poesía en este apretado párrafo de los *Discursos históricos*:

[la poesía] guía a los hombres desde su infancia a que sigan la razón, y con la dulzura de su estilo los enseña a que tengan buenas costumbres y que hagan buenos efectos, cubriendo el provecho que de ella participamos con la aplacibilidad de sus fábulas, y del gusto convidado de la dulzura de sus consonancias y medidas *nace* la medicina del alma que en sí contienen, y que sin tal fuera cosa dificultosa; e incluye en sí otros muchos misterios mostrándonos con su divina elegancia lo que nos conviene y dándonos reprensiones ingeniosas con las comparaciones y fábulas de que los poetas usan, por lo cual los antiguos los llamaron sólo sabios y las ciudades griegas enseñaban a toda la gente ilustre la lección de los poetas, leyéndolos en sus aulas, no sólo para que se deleitasen con la melifluidad de su estilo sino para

que aprendiesen de la castidad de su elegancia con que exhortan a la virtud, y así en ellos se halla erudición y utilidad con el desenfado de sus versos, los cuales tienen tanto espíritu y fuerza, que los encantos se escriben en verso para que tengan más fuerza y vigor, y así dice Vergilio que con sus versos mágicos pueden traer la luna del cielo, y hacer cuales quiera efectos milagrosos; y con versos mudó Cirses a los compañeros de Ulises en puercos, y con ellos se encantan las culebras, y Horacio dice que se aplacan los dioses infernales con el estilo poético⁴¹.

Se desprende de estas consideraciones, nuevamente, un planteamiento ecléctico que justifica el deleite diluido en el didactismo desde una ponderada valoración de los dos principios horacianos. Ahora bien, se plantea un contrabalanceo continuo entre ambas categorías que apuntan a la sobrevaloración de determinados artificios elocutivos frente a una concepción poética meramente contenidista. Algunos de los sintagmas del párrafo arriba citado como *dulzura de su estilo*, *dulzura de sus consonancias y medidas*, *divina elegancia*, *melifluidad de su estilo*, o en definitiva, esos *versos mágicos pueden traer la luna del cielo, y hacer cuales quiera efectos milagrosos*, ponen el acento en el formalismo, concepto sobre el que se sustentará la teoría poética barroca del deleite.

El punto de partida de esta incipiente convicción formal-hedonista se retrotrae a las *Anotaciones* herrerianas en las que el poeta sevillano defendía el ornato elocutivo como fundamento de la esencia de lo poético. En diversos comentarios diseminados a lo largo de las *Anotaciones* insiste Herrera en la preeminencia del plano elocutivo a través de la selección de los vocablos y su disposición en el verso. Tienen que ser las palabras «escogidas i dispuestas con buen juicio»⁴², así como «ilustres, significantes i escogidas con tanto concierto que la belleza de las palabras da luz al orden i la hermosura del orden da resplandor a las palabras»⁴³, con lo que —en palabras de Lara Garrido— Herrera

privilegia el significante como vehículo de gracia y «venustidad», contemplando en Virgilio la ideal suavidad melódica que se consigue «con un sonido no corriente y suelto sino constante a sí mismo»⁴⁴.

Este sostenido afán formalista cristaliza en la poesía de Tejada en el profuso empleo de artificios verbales⁴⁵ como la plurimembración, las

⁴¹ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. II, págs. 41-42.

⁴² F. de Herrera, *Anotaciones...*, págs. 209 y 210.

⁴³ Este principio creativo subyace en diversos comentarios de las *Anotaciones*, por ejemplo al argumentar Herrera las razones que llevaron a Garcilaso a la elección del término culto *ondas* frente a *aguas*: «Escogió *ondas* por *aguas* porque es dicción más sonora i llena i más grave [...] Gravedad es de peso; sublimidad de dinidad; i assi, la voz grave significa más vehemencia, i la sublime más manificencia y resplandor i añade magestad a la dicción grave» (F. de Herrera, *Anotaciones...*, pág. 508.).

⁴⁴ J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pág. 138.

estructuras diseminativo-recolectivas, el pluritematismo manierista, el cultismo léxico y semántico y, especialmente, en la intensificación de ese privilegio que Herrera ya había otorgado a la materialidad fónica en una incesante búsqueda de artificiosos recursos sonoros y rítmicos que potencien un *sonus* áspero y en los que radica la contribución más sólida de Tejada al desarrollo de ese efectivismo verbalista:

En su práctica, el antequerano llegó más lejos que Herrera. Queriendo mostrar que el castellano tenía similar capacidad que el latín para alcanzar lo sublime sonoro, hizo del poema un espacio para los artificios fónicos [...] ⁴⁶.

En el extremado cultivo de estas pautas estilístico-verbalistas se revela la incorporación de Tejada a la línea de cultivo del deleite que el barroco elevará a principio indiscutible de la actividad poética.

Ahora bien, téngase en cuenta que la finalidad a la que apunta el empleo sistemático de estos procedimientos formales no apunta exclusivamente el deleite sino más bien, en consonancia con las directrices señaladas, a la consecución de una *admiratio* ⁴⁷ que eleve al poeta a la cima del concepto de *gloria* poética, como dejan entrever muchos de los versos tejadianos de los que recogemos, simplemente, una muestra representativa de la canción *Al rey don Felipe, Nuestro Señor* recogida en las *Flores de poetas ilustres*:

Canción, detén el vuelo,
que mayor lauro te promete el cielo
cuando, alcanzada la britana gloria,
oídos preste el mundo al verso culto;
que yo he de ser Virgilio de tal Marte,
que esparza el nombre suyo y mi memoria
desde Pirene hasta aquella parte
que inflama el fuego del Canopo oculto
y desde el Océano
hasta el mar que con hielos está cano.

(vv. 171-180)

Sin embargo, a la par no puede soslayarse que esa activación en ocasiones desmesurada de los artificios verbales muestra la preeminencia indiscutible de una preceptiva formalista, si bien tamizada en ese dualismo de fines que asocia siempre el deleite a la enseñanza, acudiendo al argumento aristotélico de la *admiratio* como razón apologética para la licitud del deleite. La temática

⁴⁵ Las claves del «dezir admirablemente» herreriano reclaman la atención a la teoría de la elocución retórica en dos de sus aspectos principales: la *electio verborum* (elección de palabras cultas) y la *collocatio verborum* (la disposición rítmica o sintáctica y las junturas entre los términos). Véase capítulo IV.

⁴⁶ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 238.

⁴⁷ Acerca de este concepto véase E. C. Riley, «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, CSIC, 1963, t. III, págs. 173-183 y A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco» (1987), reimpr. en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 19-28.

encomiástica, laudatoria y épico-religiosa de la poesía de Tejada halla su correlato expresivo en ese cultivo de la forma poética como vehículo de la inmortalización, a través de la ejercitación en un tipo de arte que proporcione al poeta la admiración y la fama⁴⁸.

En resumidas cuentas, la vía poética explorada por Tejada se inserta plenamente en los principios manieristas de la defensa de los mecanismos de actuación formales como fin sustantivo del arte. Ello conlleva, implícitamente, el ensalzamiento del *ingenio* como carácter diferencial del creador así como la defensa del deleite a través de la consecución de la *admiratio*.

Conclusión

La teoría poética de Tejada, inferida de las declaraciones explícitas en sus *Discursos históricos de Antequera* y refrendada en su práctica literaria, queda plenamente incardinada, bajo el cetro indiscutible de la poética horaciana, en los principios manieristas, que en ocasiones avanzan formulaciones plenamente barrocas en dirección a la lírica gongorina y en otras aspira a un eclecticismo que se retrotrae a la teoría poética renacentista.

Entre la omisión de la defensa del ingenio en las *Anotaciones* de Herrera (1580) y la libre invocación del deleite formal del gongorismo, el eclecticismo de finalidades que aúna ingenio y erudición, deleite y didactismo en los poetas emplazados en la estética manierista, allanó, indudablemente, el camino hacia la *nueva poesía*.

En la poética de Tejada, el manierismo se caracteriza por la armónica coexistencia de presupuestos estéticos, a veces antitéticos, que conforman un conglomerado de planteamientos que en ocasiones recuperan las pautas renacentistas y en otros impulsan planteamientos incipientemente barrocos. Desde ésta valorativa hemos calibrado la contribución de la teoría poética de Tejada en el tránsito hacia la estética barroca.

⁴⁸ A pesar de que la exaltación de la religiosidad que vehiculan algunas de las canciones del antequerano así como el ejemplo de virtudes que tipifican los protagonistas de la mayoría de sus composiciones poéticas pueden funcionar como instrumento de adoctrinamiento, la pretendida *guía de costumbres* cede a favor de la vehiculación del deleite a través del cultivo de una poesía que aspira a la sublimidad expresiva. Se separa en ello de formulaciones moralistas como las de Barahona que elevó la enseñanza moral a propósito primordial de su actividad poética: «En una cuestión se aparta Barahona de la normativa manierista: frente a Herrera que, con excepción de breves alusiones a frases “lascivas”, nunca insiste en un propósito moral para la poesía, aquél lo considera un rasgo primordial, afirmando que “la poesía es filosofía moral y pretende enseñar el modo de vida que se debe tener” (*Diálogos*, pág. 13)» (J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, pág. 111).

II. FORMAS DE UNA OBRA LITERARIA MANIERISTA

La obra y los versos de Agustín de Tejada. Poética para un poeta

La breve obra de Agustín de Tejada abarca dos géneros íntimamente cohesionados como son la historia y la poesía. Su faceta de historiador quedó plasmada en los *Discursos históricos de Antequera*, primera historia de la ciudad y eje de la historiografía local de la que se muestran deudores todos los historiadores posteriores (A. García de Yegros, F. de Tejada y Nava, F. de Cabrera y L. de la Cuesta). A esta obra de carácter histórico se suman sus versos reunidos en cincuenta y ocho poemas conocidos además de seis traducciones de clásicos —que más que traducciones son originales recreaciones— y cinco latinas, además de dos poemas escritos en latín.

La obra lírica de Tejada se erige sobre dos sólidos cimientos: el localismo y la ideología nobiliar en que se asienta su ideal poético.

El arraigo de la poesía de Tejada en la vida antequerana queda aquilatado en una parte sustancial de su producción poética: el *Poema de la Peña de los Enamorados*, la canción *A la Ilustrísima Virgen santa Eufemia*, patrona de la ciudad de Antequera, la canción *A la Virgen de Monteagudo*, el soneto *A la muerte de don Luis de Narváez*, aristócrata antequerano, el también soneto *A las ruinas de Singilia*, además de algunos preliminares que presentan idéntica dimensión antequerana, como las décimas *a Juan de Aguilar sobre el Panegírico* o el soneto *Al P. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín*. A este foco antequerano hay que sumar el arraigo de otro corpus sustancial de textos en la vida granadina a la que el poeta se halló ligado en sus años de estudios y de ración en la Catedral de Granada: la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, el soneto *Al túmulo del Gran Capitán*, la canción *A los Reyes Católicos*, el soneto *A la Alhambra de Granada*, el soneto *A Lope de Vega en Granada*, y los poemas en alabanza de obras ajenas como el soneto *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad, Presidente de su Real Chancillería de Granada* o las quintillas «Por esta historia, ¡oh Granada!» para los preliminares de la *Antigüedad y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza.

Junto a esta proyección localista de su poesía, un segundo determinante queda evidenciado en la confluencia en la obra poética tejadiana de las ideas de aristocracia e imperio. Desde el patriotismo orgulloso y militante de la elevada clase social a que pertenecía los motivos originadores de su poesía se enraízan en este ideal nobiliario.

Tejada no opta en su poesía por la recreación de virtudes abstractas sino que las contempla encarnadas en personas concretas, en un grupo social muy determinado, la nobleza, y en hazañas particulares en las que estas virtudes resplandecen ejemplarmente. De ahí que, en sentido lato —como sucede, por otra parte, con la poesía de F. de Herrera—, el conjunto de la producción lírica tejadiana pueda considerarse esencialmente laudatorio. Apenas si reviste su poesía el tono satírico con excepción de la *Sátira*, no muy afortunada, «Vaya el río por do suele» (XVI) en la que revisan distintos

tipos sociales cuya crítica se vertebra con manidos tópicos de la tradición satírico-burlesca encarnados en estas figuras prototípicas del clérigo enamorado, la casa infiel, la vieja y los afeites, la viuda, los catarriberas o el bravucón.

La producción tejadiana se convierte, entonces, en documento poético de la visión contrarreformista de la España de Felipe II a Felipe III, principalmente a través del crisol que le ofrece el género de la canción heroica.

Tejada sólo canta la belleza y la excelencia, y de ahí que su poesía sea fundamentalmente himnica, pura exaltación del valor, la virtud o la fe, motivos todos ellos que se tejen en torno a dos grandes temas: la patria y la religión. Siguiendo la línea de Escalígero y Herrera la *laudatio* es el mejor tributo que puede ofrendar la palabra poética a lo bello y virtuoso, y de ahí que el antequerano hiciera de su poesía una continua *laus*, matizada por un tono siempre enfático y sublime erigido desde la fidelidad a la preceptiva y tamizado siempre la imitación de los clásicos antiguos y modernos.

El concepto de gloria íntimamente apegado a la ideología renacentista es asumido plenamente por Tejada a través de la poesía herreriana. La exaltación de este mensaje es reiterada en la poesía del antequerano y recorre todos sus ejes temáticos: canción heroica y religiosa, temática funeral, mítica o circunstancial. La noción renacentista de perduración de lo humano a través de la fama queda proyectada desde un paradigma doble, las armas y las letras, de acuerdo a la clásica concatenación de nociones en torno a la idea de que las más altas y dignas acciones humanas deben perdurar, por lo que los acciones de los héroes (mitológicos, históricos y contemporáneos) deben ser poetizadas (e historiadas) por los hombres de letras que les otorgan, así, memoria y fama.

La *lectio* que se extrae es clara: exaltar el valor en la lucha desde la mitología y la historia hasta el pasado cercano y de ahí al presente imperial del autor (las canciones a los Reyes Católicos, a Felipe II, al Condestable de Castilla o el soneto al marqués de Santa Cruz, entre otro), en definitiva, una suerte de continuidad heroica que enlaza la contemporaneidad del autor a los ejemplos más conspicuos del mundo antiguo. Tejada suele ofrecer siempre en su poesía ejemplos positivos que con el elogio y encomio de su heroicidad asumen su valor ejemplarizante.

Cualquier otro impulso humano, como el amor, el dolor o el sentido de la muerte palidecen ante el paradigma de la virtud heroica y la gloria que forjan un universo poético presidido por la idea de la poesía y la historia como conservadoras de las grandes gestas y actitudes virtuosas del espíritu humano.

La poética de Tejada se define, en consonancia con estos presupuestos, desde la hibridación genérica de cuatro modalidades básicas: la heroica, religiosa, ditirámbica y, finalmente, la elegíaca en su vertiente fúnebre. Las composiciones heroicas del antequerano ensalzan desde una doble vertiente, patriótica y religiosa, los conceptos de monarquía y aristocracia. Los

elementos fundamentales para la celebración y glorificación de los personajes cantados son el carácter épico-militar y el católico-religioso.

Ahora bien este tono épico generalizado de la poesía tejadiana no está reñido con la capacidad lírica del poeta que se revela con indudable fuerza y sólida entidad en los numerosos pasajes de recreación ecfrástica del mundo natural o de una naturaleza mitológica creando cuadros de gran plasticidad y cromatismo, que se van intercalando en sus composiciones, fundamentalmente en las de mayor extensión como las canciones.

Por otra parte, las claves constructivas y procedimientos retórico-formales y métrico estilísticos, especialmente en el plano de la *elocutio*, revelan el carácter manierista esencial de la poesía tejadiana. Su continua preocupación compositiva (pluritemática manierista) y los rasgos estilísticos (especialmente la exploración de las posibilidades expresivas de los sonidos para transmitir la sensación de *asprezza* que imprime la tonalidad heroica) convierten cada uno de sus textos en una cuidada obra de orfebrería preciosista. La preocupación estilística se sostiene con incansable aliento en todos los textos tejadianos, haciendo de su poesía un enclave esencial para el estudio de la lírica de entresiglos en su evolución desde presupuestos manieristas hasta otros ya plenamente barrocos.

Aunque con la desmesura que caracterizaban algunas de sus apreciaciones, L. Pfandl enjuiciaba certeramente este tipo de poesía panegírica como

cultivada con verdadero fanatismo [y caracterizada por] elevar a la categoría de héroes a contemporáneos vivos o muertos, y las alabanzas académico-convencionales en las cuales ninguna imagen era bastante brillante, ninguna palabra de suficiente fuerza, y ninguna comparación lo bastante extravagante para probar que el festejado había hallado por fin un mensajero de su fama tan genial como él¹.

No obstante más allá de la normativización y el formulismo, esta poética asumida por Tejada se presta a notables codificaciones a las que atenderemos una vez apartados los prejuicios críticos con que se ha enjuiciado este tipo de lírica, por otra parte fundamental en el sistema de la poesía áurea.

Todos los procedimientos expresivos de la poesía tejadiana, más allá del ideal poético o sustento ideológico que les sirve de sustrato, insisten en que el verdadero mensaje no es otro que la *forma*, la disposición y la formalización de contenidos si bien siempre monocordes, también siempre diversos en su concreción poética, cuyas variadas modulaciones convierte la producción tejadiana en emblema de experimentaciones en el camino hacia la lírica barroca y, especialmente, gongorina.

¹ L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952² ed., pág. 508.

El texto lírico de Tejada. El acompañamiento de verso y obra

La producción lírica de Tejada Páez plantea dos problemas principales en su abordamiento crítico: primero, el fragmentarismo que dificulta la reconstrucción de la lógica interna de su actividad creativa, y en segundo lugar, y derivado de ésta parcialidad, el contraste entre la OBRA y el FRAGMENTO conservado, que acarrea la dificultad de establecer una secuenciación cronológica mínima que de cuenta del proceso creativo a que se sujeta la actividad poética del antequerano.

Tejada conforma su obra lírica de acuerdo a una raíz unitaria que conjuga y da coherencia a sus dos facetas creadoras: la de historiador y la de poeta².

Ahora bien, externamente, este *texto lírico* se manifiesta como obra plural, recorrida por diversos códigos literarios que, de acuerdo a la variedad manierista, compendian diversos géneros y registros que se superponen desde tal aparente diversidad a una sólida unidad de fondo³, que impone la necesidad de entender

cómo un género atrae a otro, es decir: por qué una sola norma o un modelo único —sacados del conjunto, de la poética, a que pertenecen— no pueden divorciarse por completo de las demás normas o modelos que componen el ámbito de una misma poética; de qué modo ciertos géneros o subgéneros se articulan mediante oposiciones y polaridades [...]⁴.

La práctica poética de Tejada se caracteriza por el contrapunteo continuo sobre un fondo uniforme de una serie de *formas* o registros menores: la temática amorosa de raíz petrarquista, la poesía descriptiva, la fábula o fabulación mitológica y la sátira (y una égloga hoy perdida)⁵ se contraponen a

² Ya analizábamos la identidad de fines bajo las que el antequerano concebía historia y poesía en el primer epígrafe de capítulo I.

³ Establecemos la pautas metodológicas para el análisis y estudio de la poesía de Tejada Páez a partir del modelo aplicado por J. Lara Garrido a la lírica de Barahona de Soto dada la operatividad de este modélico paradigma explicativo en autores manieristas. Cfr. J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, especialmente «Los géneros del texto lírico. Una precisión metodológica previa», págs. 113-114.

⁴ C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 209-233, cita pág. 213.

⁵ Las noticias que conservamos sobre textos perdidos de Tejada apuntan en esta línea de diversidad de registros de la poesía de juventud del poeta. Las menciones a estos textos hoy perdidos las consignó el mismo poeta en los *Discursos históricos de Antequera*. En ellos se refería a una égloga de la que sólo se conserva una sextina y un verso suelto: «Séle liviana, pues, pesada tierra, / sus huesos toca levemente arena, / no mostréis contra el cielo pesadumbre, / básteos volver la paz en cruda guerra, / y en esterilidad la copia amena / y en tinieblas la clara y viva lumbré.» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. XI, parte II, pág. 222). Informaba también el poeta sobre una *Fábula de Vertumno y Pomona* que según noticias de Rodríguez Marín (*Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, págs. 175-176) se hallaba en la pág. 644 del original ms. autógrafa. A esta misma fábula volvía a aludir el poeta en dos ocasiones más a lo largo de sus *Discursos históricos de Antequera*. En la primera de ellas hace mención explícita «a la diosa de los güertos a quien llamaban Pomona, cuya historia escrita en octavas *recojo* en este libro» (A. de Tejada Páez,

la vez que complementan un paradigma generico dominante, el de la poesía heroica, con dos subramificaciones temáticas básicas: la religiosa y la fúnebre. La relación que se establece entre ellos nos llevará a abordar desde textos concretos o desde un conjunto de ellos el siempre latente problema «de la relación entre género literario y poesía, o, más exactamente, entre un conjunto de géneros (parte de lo que suele llamarse la poética de un momento histórico) y un poema determinado»:

El poema A o B no es, ni deja de ser, un ejemplo del género X o Y porque, entre otras razones, Y y X constituyen una oposición, un conjunto, un sistema. La poesía —A o B o C., etc.— es individual pero la poética no. Toda poética es una teoría, es decir, un conjunto de ideas aplicables a la realidad, en esta ocasión a la realidad de la poesía escrita o por escribir. Toda poética es un *orden mental* —o la inminencia de un orden mental. El poema mismo es un *acto* (de “formación” o creación de formas) o el resultado de un acto verbal o estético, de la iniciativa tomada por un escritor más o menos consciente de que ciertos órdenes mentales forman parte del mundo en que escribe, trabaja y vive⁶.

Ahora bien, la pluralidad del texto lírico de Tejada parece ir cediendo en el punto climático de su madurez creativa que emblematizan las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa a favor del repliegue hacia una lírica de circunstancias, en su vertiente heroica y religiosa, especialmente marcada por ese rito mecánico de escritura de poemas para preliminares de libros ajenos. La etapa creativa más intensa del poeta antequerano atendiendo a la versatilidad de una obra poética breve se concentra, en el período que va de 1580 a 1610, cediendo en la madurez a la restricción de una lírica básicamente circunstancial⁷. Recordemos, pues, que si bien Góngora murió ocho años antes que Tejada, el cordobés escribió sus obras mayores en la segunda década del Setecientos, mientras que en la trayectoria lírica de Tejada se observa un descenso significativo en su actividad creativa desde la segunda década del siglo XVII. Y es que quizá la enfermedad de la gota que aquejaba al poeta unido al confinamiento a Antequera, ciudad que no

Discursos históricos de Antequera, disc. V, parte II, pág. 91); y de forma un poco más leve envuelta en el tópico de la *humilitas* la menciona nuevamente más adelante al hacer una retrospectiva valorativa del género de la fábula mitológica: «Y esta fábula la tenía compuesta en verso como Boscán la de *Ero y Leandro*, y Silvestre la de *Narçiso [y Eco]*, y Montemayor y Castillejo la de *Píramo y Tisbe*, y don Diego de Mendoça la de *Venus y Adonis*, y el licenciado Soto la de *Anteón*, y esta propia de Beturno con estilo tan elegante que lo tengo por insuperable, que fue atrevimiento entrar yo donde el ingenio ha puesto la mano [...]. Lo cual todos hicieron por aventajarse en ellas a Ovidio, y pareciéndoles algunas personas de grande autoridad y amigos míos que la sacase a la luz y la pusiese en esta obra, lo hice por servir con ella como con lo demás a mi patria» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. XIV, parte II, pág. 322.).

⁶ C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», págs. 232-233.

⁷ Entiéndase que estas afirmaciones se encuentran supeditadas a la provisionalidad del *fragmento* que conservamos de lo que pudiera ser su obra poética completa.

abandonó desde 1605 hasta su muerte en 1635, contribuyeron decisivamente al agotamiento y encasillamiento del impulso creativo del poeta.

Los textos incluidos por el poeta en los *Discursos históricos de Antequera*, los recogidos en la *Poética silva* y, finalmente, los antologados por P. Espinosa en las *Flores de poetas ilustres* despliegan una versátil variedad de códigos literarios:

a) poesía amorosa: el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» (XXVIII, *F*) y un grupo de sonetos compilados en *FII* y en el *Cancionero antequerano* que vinculamos a la poesía juvenil: «Mientras que brama el mar y gime el vien[to]» (XLI, *FII*), «De azucenas, violas, lirio, acanto» (XLV, *CA*), «Si ya mi vista en lágrimas gastada» (XLIX, *CA*), «Sin tener en la mano el hierro fiero» (L, *CA*) y «Sueño, domador fuerte del cuidado» (LI, *CA*)

b) poesía religiosa: la canción *A la Ilustrísima Virgen Santa Eufemia. Himnos*, «Pensar subir a tan excelso nombre» (II, *DHA*), las redondillas *Al ilustrísimo mártir español, san Laurencio*, «El que padece martirio» (III, *DHA*), la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del Oriente» (XIV, *PS* y *F*), la canción *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras» (XVIII, *PS*), la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» (XIX, *PS*), y la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (XXVI, *PS* y *F*)

c) poesía funeral: el soneto *A la muerte de Soto* «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» (VII, c.1597), el soneto *A la muerte de Hernando Herrera*, «“Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara”» (VIII, c. 1597), las liras *A la muerte del rey don Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega» (IX, p.q 1598, *PS*), la canción *A la muerte del rey Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso» (X, p.q 1598, *PS*), el soneto a la muerte de Felipe II, «Diote, ¡oh monarca!, en el pecho el indio el grano» (XI, p.q 1598, *PS*), el soneto *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas» (XX, *CA*), y, por último, el soneto *Al túmulo de la duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!» (XXXI, p.q. junio 1603, *CA*)

d) poesía heroica: la canción *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho» (XII, *PS* y *F*) y la canción *A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, «Al túmulo dichoso que os encierra» (XVII, *PS*)

e) poesía circunstancial: el soneto *A Lope de Vega*, en Gra[na]da, «Revuelta en perlas y oro, la alta frente» (XXIII, c. 1602), el soneto *A la embarcación del Condestable* «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» (XXXIV, *CA*, c. 1604), y la

canción *A la embarcación del Condestable* «Nave que encrespas con herrada proa» (XXXV, CA, c. 1604)

f) la sátira «Vaya el río por do suele» (XVI, PS)

g) poesía descriptiva: el soneto *A la Alhambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales» (XX, [CA])

h) la *Silva al elemento del aire*, «Antes de haber tierra, aire, mar, fuego» (XV, PS)

i) la oda horaciana «Caro Constancio a cuya sacra frente», (XXVII, PS y F)

j) el subgénero de alabanza de libros ajenos: el soneto «Mientras el cristal líquido a la fuente» (IV, a.q.1596), los sonetos «Las máquinas soberbias y reales» (V) y «Con alta trompa sonora y clara (VI, a.q. 1597), el soneto *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad, Presidente de su Real Cancillería de Granada*, «Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama» (XIII, a. q. 1599), las quintillas «Por esta historia, ¡oh Granada!» (XXII, a.q. 1602), el soneto preliminar a la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V* de F. Prudencio Sandoval, «A la gloriosa espada fulminante», (XXV, a.q. 1603), el soneto «Camina el avariento y el salado» (XXIX, a.q. 1603), el soneto «Con ojos como estrellas de luz pura (XXX, a.q. 1604), el soneto *A don Juan de Persia*, «Cudicia de saber al hombre incita» (XXXII, a.q. 1604), y, por último, el también soneto «Si cuando Roma, templos, capiteles» (XXXIII, a.q. 1604)

El registro amoroso, horaciano, el desarrollo de una incipiente poesía descriptiva ensayada en el soneto a la Alhambra, en la *Silva al elemento del aire* o en las quintillas preliminares a la obra de Bermúdez de Pedraza, o la leve muestra del cultivo de una vena satírica en la sátira «Vaya el río por do suele», a los que habría que añadir la fábula mitológica de *Vertumno y Pomona* y una égloga hoy perdidas muestran el amplio horizonte de posibilidades creativas de la obra lírica del antequerano. La inicial codificación de este *texto lírico plural* converge o tiene como polaridad el paradigma de la poesía heroica diversificada en distintas modulaciones temáticas, esencialmente la religiosa y funeral junto al intenso cultivo de una lírica circunstancial determinada significativamente por el subgénero de alabanza de libros ajenos al que se acaba circunscribiendo la limitada actividad creativa del antequerano las últimas década de su vida.

La etapa de mayor efervescencia creativa de Tejada viene impulsada por los años granadinos⁸ en los que los tanteos del joven poeta parecían ser

⁸ Recuérdese respecto a esta etapa que en la ciudad de la Alhambra transcurrieron los años centrales de su formación, que se remontan a mediados de la década de los ochenta, en torno a 1584, en que empezó sus estudios de bachiller en Artes. Tras el paréntesis de los estudios de Teología en la Universidad de Osuna, desde finales de 1586 a principios de

heraldos de una sólida obra que anunciaba las nuevas sendas por las que transitaría la poesía barroca. Estos primeros textos presagiaban, en su versatilidad, una obra poética plurifuncional que se vio constreñida desde la segunda década del XVII, cediendo a una práctica circunstancial probablemente determinada por la reclusión del poeta a su ciudad natal y por el propósito de alcanzar favores en la corte. A pesar de que el poeta no abandonó Antequera desde su regreso de Granada mantuvo relaciones fluidas con la corte y aspiraciones a cargos políticos como el de cronista de Felipe III —tal como comentaba el poeta en una epístola a Rodríguez de Narváez—, puesto para el que gozaba el poeta antequerano de la recomendación su amigo fray Prudencio Sandoval para cuya *Historia del Emperador Carlos V* había compuesto el poeta antequerano una octava heroica al emperador y un soneto al autor de la historia:

y de su muerte en Túnez diciendo aquí murió Ruy Díaz de Narváez,
famoso caballero, hace mención D. fr. Prudencio de Sandoval, Obispo de
Pamplona, coronista del rey Felipe 3 en la Historia del Emperador Carlos
V porque cuando la estaba escribiendo se lo advertí yo, que fue íntimo mi
amigo y dio memorial por mi porque me diesen sus papeles y le sucediese
en el oficio, y don Rodrigo de Calderón favorecido a fr. Atanasio de
Ribera y se los dieron⁹.

Si los inicios de Góngora y Tejada fluyen paralelos en la codificación de una lírica petrarquista imbuida en los rígidos esquemas manieristas del soneto, la diferencia cualitativa entre ambos poetas radica en el abandono por el poeta cordobés de esa disciplinada codificación manierista en la que, sin embargo, quedó prisionero Tejada. La relación directa de Góngora con ilustres personalidades de la nobleza andaluza y sus continuos viajes a la corte con estancias prolongadas en ella evitó el anquilosamiento en una Córdoba (o una Antequera) en la que también desaparecieron como poetas los más insignes seguidores de Góngora.

Las difíciles circunstancias que obligaron a Tejada a abandonar Granada tras serios problemas con el cabildo catedralicio con la promesa de no regresar debió incidir especialmente en el ánimo del poeta quien tras el regreso a Antequera en torno a 1605 no volvió a abandonar su ciudad natal. La experiencia granadina, además, debió incidir aún más en la identificación del poeta con la ideología contrarreformista animada por el episodio de los plomos del Sacromonte y el fervor inmaculista. Todos estos sucesos determinaron el carácter posterior de su obra que acabó por circunscribirse

1589, el poeta volvería a Granada donde obtuvo el grado de bachiller en esta disciplina y continuó los cursos prescriptivos para la obtención de los títulos de licenciado y doctor en 1594. Junto a los estudios universitarios, el cargo de racionero que obtuvo en la catedral de Granada a finales de 1590 ligan la vida del poeta a la ciudad granadina. Y es sin duda este contacto con la vida cultural de la ciudad el que constituyó el más sólido impulso creativo del poeta antequerano, el cual se reduciría con su vuelta y establecimiento definitivo en Antequera.

⁹ J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 421.

al cultivo de una lírica circunstancial, en ocasiones de marcado carácter local, de tono heroico y carácter religioso, destacando el amplio cultivo de preliminares a libros ajenos:

- a) poesía religiosa: la canción a la Virgen de Monteagudo «El ánimo me inflama ardiente celo» (XLVII, CA)
- b) poesía heroica: soneto *Al marqués de Santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Oceano» (LV, p.q. 1624 CA)
- c) poesía funeral: el soneto a la muerte de la reina doña Margarita de Austria, «Este que ves trofeo y esta pira» (XLIII, p.q. octubre 1611), el soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto* «Claro mecenas, aplacad el llanto» (XLIV, a.q. 1613), el soneto *A la mu[er]te de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra» (LII), el soneto a la muerte de Felipe III, «Luceros los que engasta el firmamento» (LIII, [*Apuntamientos*] c. 1621))
- d) poesía circunstancial: soneto *Al marqués de Santa Cruz* (LV) «Aplacadas las furias de Oceano» (LIV, p.q. 1624 CA)
- e) preliminares a libros ajenos: las *Décimas del Doctor Tejada a Juan de Aguilar sobre el Panegírico*, «El águila remonta el vuelo» (XXXVII, 1608-1609, CA); el soneto *Al P. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín*, «Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas» (XLII), la décima preliminar a la traducción de fray Jerónimo Pancorbo de la obra de J. de Cartagena *Dos tratados de la sagrada antigüedad...* «Hoy el Carmelo sagrado» (LIV, a.q. 1623), la décima preliminar a las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida* de R. Fernández de Ribera, «Lo útil, culto y deleitable» (LVI, a.q. 1629) y las quintillas preliminares a *El Alpheo y otros asuntos en verso* de M. de Colodrero Villalobos «De Eleo al suelo Sicano» (LVIII)

El mapa de los géneros o *formas* en la poesía tejadiana encuentra plena correspondencia en los tipos métricos. El uso mayoritario del metro italianizante concuerda con la aspiración de Tejada a la escritura de una poesía culta. Entre las formas italianizantes dominan dos: la canción¹⁰ y el

¹⁰ Hay que distinguir, por una parte, la canción petrarquista en estancias y las escritas en estrofas aliradas. En estancias escribió Tejada la canción *A la Ilustrísima Virgen Santa Eufemia. Himnos*, «Pensar subir a tan excelso nombre», *A la muerte del rey Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso», *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho», *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del Oriente», *A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, «Al túmulo dichoso que os encierra», *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras», *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte», *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas», y la dedicada a la Virgen de Monteagudo «El ánimo me inflama ardiente celo». Y en sextetos-lira: la canción *A la muerte del rey don Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega», la oda «Caro Constancio a

soneto¹¹ seguidas de la octava real¹², frente al minoritario cultivo de las formas de arte menor entre las que emplea redondillas¹³, quintillas¹⁴ y décimas¹⁵.

En la línea herreriana Tejada experimentó ampliamente —remito para ello a los epígrafes subsiguiente— con la estructura acentual del endecasílabo ahondando en su perfección con diferentes recursos técnicos que combinan la variedad de esquemas acentuales, especialmente el heroico y enfático de acuerdo al tono elevado de su poesía, con factores aliterativos y otros de naturaleza sintáctica como el hipérbaton.

La concepción tejadiana de la poesía como lenguaje formalmente bello, en la línea herreriana, establece un lugar privilegiado para la métrica en su sistema estético. De ahí el relieve y atención continua de Tejada a aspectos como el ritmo, la rima, la armonía imitativa o el encabalgamiento. La musicalidad del endecasílabo se convierte en vehículo expresivo fundamental

cuya sacra frente», la canción *A la embarcación del Condestable* «Nave que encrespas con herrada proa», la canción *A Santiago* «De los héroes invictos, ya sagrados» y la dedicada *Al rey Nuestro Señor* «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo!».

¹¹ «Mientras el cristal líquido a la fuente», «Las máquinas soberbias y reales» (V) y «Con alta trompa sonora y clara, el dedicado *A la muerte de Soto* «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata», *A la muerte de Hernando Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara» (VIII) (c. 1597), a la muerte de Felipe II, «Diote, ¡oh monarca!, en el pecho el indio el grano», *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad, Presidente de su Real Cancillería de Granada*, «Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama», *A la Alhambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales», *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», *A Lope de Vega, en Gra[na]da*, «Revuelta en perlas y oro, la alta frente», «A la gloriosa espada fulminante», «Despoja el cierzo al erizado suelo», «Camina el avariento y el salado», «Con ojos como estrellas de luz pura», *Al túmulo de la duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», *A don Juan de Persia*, «Cudicia de saber al hombre incita», «Si cuando Roma, templos, capiteles», *A la embarcación del Condestable* «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», *A Héctor* «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», *A Policena* «De oro crespo y gentil rubia melena», *A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejosas pieles», «Mientras que brama el mar y gime el vien[to]», *Al P. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín*, «Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», a la muerte de la reina doña Margarita de Austria, «Este que ves trofeo y esta pira», *Al Condestable en la muerte de su nieto* «Claro mecenas, aplacad el llanto» (XLIV), «De azucenas, violas, lirio, acanto», «Si ya mi vista en lágrimas gastada», «Sin tener en la mano el hierro fiero», «Sueño, domador fuerte del cuidado», *A la mu[er]te de don Luis de Naváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra», a la muerte de Felipe III, «Luceros los que engasta el firmamento», *Al marqués de Santa Cruz* (LIV) «Aplacadas las furias de Oceano», a las ruinas de Singilia «Collado enhiesto do su furia inclina».

¹² El *Poema de la Peña de los Enamorados*, «Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», la *Silva al elemento del aire*, «Antes de haber tierra, aire, mar, fuego» y la octava *Al emperador Carlos V Max. Fort.*, «Si hubo dos Martes, éste es primero».

¹³ *Al ilustrísimo mártir español, san Laurencio*, «El que padece martirio» y las redondillas incluidas en el *Poema de la Peña de los Enamorados*, «Y pues alcanzas hoy la grave cumbre».

¹⁴ Las quintillas «Por esta historia, ¡oh Granada!» y las quintillas preliminares a *El Alpheo y otros asuntos en verso* de M. de Colodrero Villalobos «De Eleo al suelo Sicano».

¹⁵ La *Sátira* «Vaya el río por do suele», las *Décimas del Doctor Tejada a Juan de Aguilar sobre el Panegírico*, «El águila remonta el vuelo», la décima preliminar a la traducción de fray Jerónimo Pancorbo de la obra de J. de Cartagena *Dos tratados de la sagrada antigüedad...* «Hoy el Carmelo sagrado», la décima preliminar a las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida* de R. Fernández de Ribera, «Lo útil, culto y deleitable».

de forma que, en la senda iniciada por Herrera y que culmina en Góngora, el preciosismo técnico basado en la perfección de la forma poética acabará siendo el motor último de la escritura.

III. POESÍA AMOROSA

Precisiones metodológicas previas

Los epígrafes siguientes abordan, pues, el estudio de estas *formas manieristas* de la poesía del antequerano, por lo que anoto ciertas precisiones metodológicas previas que otorgan fundamentación explicativa al enfoque desde el que emprendo el análisis de la lírica tejadiana.

La primera de ellas se refiere al recurso a la glosa explanadora y a la cita textual como pilares esenciales de un primer acercamiento a la intelección literal. Con este sólido y reiterado anclaje al texto he pretendido evitar el salto a la mera especulación a la vez que entretejer en la exégesis las aportaciones bibliográficas fundamentales sobre los textos o intertextos que comento y que sirven para guiar y articular en análisis y comentario.

Un segundo procedimiento que estimo fundamental, más aún en el caso de un poeta como Tejada, es el de la explicación formal tanto en el plano de los recursos articuladores y distributivos de la materia poética como en el de la estructura elocutiva, recursos retóricos y construcción sintáctica. Para ello han sido fundamentales tres referentes filológicos que se irán taraceando: D. Alonso, E. Orozco y J. Lara Garrido.

Con ambos métodos de asedio he profundizado, con variable fortuna, en la contextualización de la discursividad literal y la modalidad formal desde las que registrar la interacción de la poética tejadiana con su trayectoria creadora, que conduce a ubicar certeramente la contribución de la poesía de Tejada a la historia literaria áurea.

Introducción

La poesía amorosa representa una modalidad temática *menor* en la producción lírica de Tejada Páez. Apenas si se reduce a seis sonetos: «Despoja el cierzo al erizado suelo» (XXVIII), «Mientras que brama el mar y gime el vien[to]» (XLI), «De azucenas, violas, lirio, acanto» (XLV), «Si ya mi vista en lágrimas gastada (XLIX), «Sin tener en la mano el hierro fiero» (L) [CA] y «Sueño, domador fuerte del cuidado» (LI).

La iniciación poética en las lides amorosas es una pauta hartamente repetida y a la que Tejada no pudo sustraerse. En los autores que empiezan a escribir en torno a 1580 el registro amoroso tiene la marcada impronta de la moda poética del petrarquismo cuyo absoluto dominio de la expresión poética en los poetas de las generaciones inmediatamente anteriores empezaba a claudicar. La reducida representación de la temática amorosa en Tejada, su expresión en un exclusivo molde estrófico como el del soneto así como la carencia de un acento íntimo alejado del confesionalismo de este tipo de lírica convierten estos poemas de Tejada en un campo para la experimentación manierista dentro de los límites de la poética dominante en estas décadas.

Aunque he enmarcado los referidos sonetos amorosos en la etapa de juventud de Tejada —cuyas razones argumentaré seguidamente—, únicamente podemos fechar con carácter aproximativo dos de estas piezas: el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» incluido en las *Flores de poetas ilustres* y, por tanto, anterior a 1603, fecha de aprobación del florilegio de Espinosa, y el que empieza «Mientras que brama el mar y gime el viento» escrito con anterioridad a 1611 pues se halla recogido en las *Flores de poetas* de Calderón. El resto de los sonetos («De azucenas, violas, lirio, acanto», «Si ya mi vista en lágrimas gastada, «Sin tener en la mano el hierro fiero» y «Sueño, domador fuerte del cuidado») nos han llegado en la copia de I. de Toledo y Godoy en el conocido *Cancionero Antequerano* colectado en torno a 1627-1628 sin ninguna otra referencia desde la que establecer su fecha de escritura.

A pesar de la falta de datos, a partir de las pautas creadoras que rigen la trayectoria poética del antequerano estos sonetos amorosos deben vincularse a la primera etapa creativa del poeta por diversas razones: en primer lugar por las propias características de la temática, más acorde a la expresión juvenil especialmente en un tipo de obra lírica que evolucionó hacia un rígido paradigma temático de marcada impronta ideológica; segundo, por el particular tratamiento de la tradición petrarquista en cerrados códigos temáticos y formales que orienta el espacio de escritura de estos sonetos hacia las décadas de 1580-1600 como ejemplifican los sonetos amorosos de Góngora; y tercero, por una serie de caracteres de orden estructural, especialmente el pluritematismo, que conectan estos sonetos a las décadas mencionadas en que la vigencia del manierismo determinaba este tipo de paradigmas estilísticos.

Una metodología contrastiva con los sonetos amorosos gongorinos puede presentar un alto rendimiento analítico en el comentario de estas piezas amorosas tejadianas. El poeta cordobés compuso la mayoría de sus sonetos amorosos antes de 1600, y un grupo sustancial de éstos fueron escritos en 1582, frente a otras modalidades temáticas como los circunstanciales que empezó a cultivar a inicios del XVII o los fúnebres que se concentran en la etapa final de su trayectoria creativa. Tejada, a diferencia del autor de las *Soledades*, cultivó paralelamente a esta lírica juvenil amorosa esas líneas temáticas rectoras de la poesía barroca, pues ya a la altura de 1603 había escrito al menos seis composiciones religiosas, la mayor parte de ellas canciones¹, había transitado con cierta asiduidad los sonetos laudatorios para preliminares de libros ajenos²; también había ocupado su pluma en la

¹ Son éstas los himnos *A la Ilustrísima Virgen Santa Eufemia*. Himnos, «Pensar subir a tan excelso nombre» (II); las redondillas *Al ilustrísimo mártir español, san Laurencio*, «El que padece martirio» (III); la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del Oriente» (XIV); la canción *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras» (XVIII); la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» (XIX); y, finalmente, la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (XXVI).

² Por ejemplo: «Mientras el cristal líquido a la fuente» (IV) [a.q.1596]; el soneto «Las máquinas soberbias y reales» (V) y «Con alta trompa sonora y clara (VI) [a.q. 1597]; el

temática funeral, siempre pública³, y análogamente la musa heroica había inspirado su quehacer literario en las canciones *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho» (XII) y la dedicada *A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, «Al túmulo dichoso que os encierra» (XVII).

Estos sonetos de Tejada, frente a la permanente corriente de aspiraciones áulicas del poeta, presentan un encuadre conceptual claro, el del manierismo petrarquista, y revelan notables puntos de convergencia con los sonetos gongorinos —subrayo, especialmente, el soneto «Si ya mi vista, en lágrimas gastadas» respecto al gongorino «Si ya la vista de llorar cansada»—, los cuales se extienden, de forma paralela, a las canciones religiosas y heroicas (véase capítulo III), de los años finales del XVI y principios del XVII, esencialmente las contenidas en las *Flores de poetas ilustres* mostrando el estrecho seguimiento que caracteriza esta primera poesía del antequerano respecto a la producción primera de Góngora.

El punto de partida vuelve a ser, una vez más, Herrera y el punto de llegada Góngora. Así pues, en esta primera etapa, parte Tejada del petrarquismo herreriano y codifica los asuntos amorosos en una meditada arquitectura que canaliza con regularidad medida el pensamiento poético, con una voz clara y rotunda que evita las concesiones al intimismo y a las efusiones sentimentales reduciéndolas a leves notas de desengaño, dolor o melancolía. El poeta artífice se recrea en el meditado encauzamiento del fluir poético a través de dos tipos de construcciones básicas, típicas de las artificiosidad constructiva manierista, ejemplificadas por una parte en el pluritematismo del soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» y por otra en el esquema diseminativo recolectivo de la pieza soneto *A una dama que se hirió en la mano* «Sin tener en la mano el hierro fiero».

Si bien estos sonetos amorosos de Tejada se desenvuelven dentro de los límites impuestos por el manierismo frente a ese latente «impulso Barroco» que E. Orozco subraya en los sonetos gongorinos coetáneos a los del autor antequerano, varios de estos textos amorosos tejadianos muestran indelebles huellas gongorinas o, en todo caso, una comunión de planteamientos estéticos que conducen a similares concreciones poéticas. Así puede verse en los núcleos temáticos que vertebran el diseño pluritemático del soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo», deudor en su estructura y *dispositio* del soneto gongorino «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas». A ello se suma la resonancia de ecos de sintagmas gongorinos —esencialmente de la

soneto *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad, Presidente de su Real Cancillería de Granada*, «Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama» (XIII) [a. q. 1599].

³ Véase el soneto *A la muerte de Soto*, «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» (VII) [c.1597], el soneto *A la muerte de Hernando Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara» (VIII) [c. 1597], las liras *A la muerte del rey don Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega» (IX) [p.q 1598], la canción *A la muerte del rey Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso» (X) [p.q 1598], o el soneto a la muerte de Felipe II, «Díote, ¡oh monarca!, en el pecho el indio el grano» (XI) [p.q 1598].

composición «Raya, dorado sol, orna y colora»— en el soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», o la imitación libre del soneto gongorino de 1594 «Si ya la vista de llorar cansada» para el que empieza «Si ya la vista en lágrimas gastada», señalada por D. Alonso y Lara Garrido. Y, siguiendo esta estela gongorina, aunque no podamos hablar quizá de imitación directa en el soneto titulado *A una dama que se hirió en la mano* («Sin tener en la mano el hierro fiero»), sí se constata a diferencia, por ejemplo, del tratamiento de este tópico por Lope de Vega en el soneto *A una sangría de una dama* (*Rimas*, 1602-1604), una reescritura más próxima a la formulación barroca gongorina del soneto *De una dama, que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler* que al acercamiento poético de la lírica precedente a este motivo, donde Tejada ofrece, en consonancia con el cordobés, un tratamiento del tópico centrado en la detallada visión del efecto de la sangre sobre la blancura nivea de la piel de la dama y en los efectos de luminosidad y contraste.

Por tanto, la huella gongorina no se constriñe únicamente a ecos textuales o estilemas gongorinos como podemos rastrear en algunos sonetos —por ejemplo «el campo dora» en el soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto»— ni al empleo de determinadas construcciones manieristas como el pluritematismo o la plurimembración común a los sonetos manieristas de las dos décadas finales del XVI («Despoja el cierzo al erizado suelo» o «De azucenas, violas, lirio, acanto»), sino también en el surgimiento de algunos rasgos que anticipan el barroco como, por ejemplo, la atención a ese aspecto de la temática barroca que eleva la visión nimia de un detalle a centro del poema con la potenciación del efecto pictórico de luminosidad y contrastada coloración en el soneto «Sin tener en la mano el hierro fiero».

La más acentuada comunión de planteamientos estéticos y creativos de Tejada con la poesía gongorina se produce con el Góngora *manierista* desde los rasgos ya señalados, y que han sido condensados con su habitual síntesis clarificadora por E. Orozco al referirse a la ubicación de la primera poesía amorosa de Góngora *entre el manierismo y el barroco*:

El ideal manierista suponía una postura intelectualista orientada por la imitación de los clásicos y, en consecuencia, de inspiración en el arte y no en la vida. Busca lo extraño, difícil y complicado; pero complicación impuesta, de esquema previo, que canaliza la expresión en complejas estructuras sintácticas y métricas contrarias a lo lógico y natural. Así, se dará el gusto por la composición pluritemática, que muchas veces destaca, formalmente, el tema secundario como lo principal, dejando reducido o relegado el fundamental, y las construcciones correlativas, que, apoyadas en la plurimembración métrica, ofrecen sorprendentes desarrollos, diríamos verticalmente, de correspondencia, de temas u objetos que se asocian o contrastan con efecto artificioso sorprendente. Así luce en los sonetos del joven Góngora. El manierismo supone, pues, cultismo, dominio técnico, saber, intelectualismo, en suma, se busca sorprender al intelecto. Así, se dirige, sobre todo, al docto, al iniciado; mientras que el barroco arranca esencialmente de los impulsos vitales, en su variedad, y tiende siempre a actuar a través de los sentidos. Su complicación, en lo esencial, no es impuesta sino espontánea, como su gusto por la variedad, el contraste, lo extraordinario. En su consciente preocupación compositiva, el artista

manierista busca una estructura desintegradora, mientras el barroco tiende a una estructura unitiva, integradora. Claro es que lo mismo que ambos estilos parten y reelaboran materia poética —y lo mismo en otras artes— que les lega la tradición clásica renacentista, de la que son, en cierto modo, término y transformación, así en Góngora veremos que ambas actitudes se suceden y superponen, y que los recursos manieristas sobreviven en la etapa de desbordamiento de su barroquismo latente. Pero diríamos que todo lo que tenían aquéllos de impuesta complicación e intelectualismo se connaturaliza en su estilo y se emplean ya con espontánea naturalidad en una plena integración, sirviendo a unos ideales estéticos en cuyo fondo la plenitud del vivir cuenta decisivamente⁴.

En esta estética manierista que mira al clasicismo renacentista y que se anticipa al barroco es donde se enraíza plenamente la poesía de Tejada y de donde la gongorina tomará el impulso que la encamine, definitivamente, a la estética barroca. Éste es nuestro punto de partida.

Desde sus primeros textos Tejada se muestra imitador de Góngora, seguidor y ávido lector de su poesía⁵ para forjar una obra poética dominada por el sabio cultivo de una técnica en que prima el exquisito cuidado de la forma sonora y rítmica. Desde los primeros textos se simultanean en la poesía del antequerano lo manierista y los atisbos barrocos, en un íntimo enlace y fusión de elementos en que lo clasicista y lo renovador se funden en una senda que camina hacia el gongorismo.

El análisis pormenorizado de estas sendas en los sonetos referidos permitirá la caracterización de esta sección de la lírica tejadiana.

«Despoja el cierzo al erizado suelo» (XXVIII)

El soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» representa una contextualización amorosa del tópico estoico recreado por Horacio (libro II, oda 9) de la sucesión estacional como correlato de la esperanza del sujeto poético en un cambio de fortuna de la situación amorosa. Tejada toma de Horacio los ejemplos negativos extraídos del mundo natural:

⁴ E. Orozco, *Introducción al Barroco*, ed. de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1988, t. II, págs. 79-80.

⁵ A propósito del uso de la trimembración en la canción religiosa gongorina dedicada a san Hermegildo ya apuntó D. Alonso que «esta imitación del poeta cordobés por Tejada contradice la creencia general en la nula influencia del Góngora juvenil sobre los poetas de las *Flores* de Espinosa. Por lo visto, no era así, y en los cenáculos granadinos se seguían con curiosidad los avances de la musa que años más tarde habría de revolucionar el Parnaso de España (D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», Madrid, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XIII (1944), págs. 1- 191, cita pág. 18).

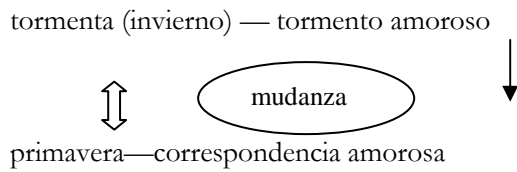
Non semper imbres nubibus hispido
manant in agros aut mare Caspium
vexant inaequales procellae
usque, nec Armeniis in oris,

*No siempre manan lluvias de las nubes
sobre los campos hispido ni el Caspio
la voluble tormenta azota
ni el hielo inmóvil meses enteros*

amice Valgi, stat glacies iners
mensis per omnis aut Aquilonibus
querqueta Gargani laborant
et foliis viduantur orni⁶.

*queda en su orilla Armenia, amigo Valgio,
ni ataca el Aquilón perpetuamente
los encinares del Gargano
dejando viudos de hojas los fresnos.*

como premisa de la esperanza de un cambio en la situación amorosa que plantea estableciendo una ecuación entre



El soneto presenta, pues, una articulación bimembre en la que los cuartetos muestran un cuadro estacional invernal:

Despoja el cierzo al erizado suelo
del verde y hermosísimo atavío,
detiene el curso el presuroso río
porque a sus sueltas aguas prende el hielo.
(vv. 1-4)

seguido de una escenificación de tormenta —muy del gusto de Tejada (véase, por ejemplo, el *Poema de la Peña de los Enamorados*, vv. 137-168 o la *Silva al elemento del aire*, vv. 273-344)—:

El cielo, vuelto en nubes, muestra el velo,
el viento sopla proceloso y frío,
el mar bramando con hinchado brío,
corrientes montes de agua sube al cielo.
(vv. 5-8)

Este escenario se contraponen, en una estructura correlativa antitética (vv. 9-10 / vv. 1-2; v. 11 / vv. 3-4 y v. 6; y v.12 / vv. 5 y 7-8), a la sucesión natural del ciclo estacional que impone la llegada de la primavera en los tercetos⁷:

⁶ Horacio, *Odas y épodas*, págs. 194-195.

⁷ Similar recorrido y estructura inspirados en Horacio, aunque reduciendo el cuadro al contraste tormenta-calma en el espacio de un día, presenta este soneto de Juan de Arguijo:

Yo vi del rojo sol la luz serena
turbarse y que en un punto desaparece
su alegre faz, y en torno se oscurece

Asoma la florida primavera
y el campo, antes desnudo, adorna y viste,
suelta las aguas, da templaza al viento,
aclara el cielo, aplaca la mar fiera;
(vv. 9-12)

El centro semántico, de acuerdo a la estructura de la pluritemática manierista que empleará el poeta en otras composiciones, ha sido desplazado a los dos versos finales del soneto, pasando a ocupar el tema secundario (la sucesión estacional) la práctica totalidad del soneto:

que al fin tiene mudanza el tiempo triste
y, espero, la tendrá mi gran tormento.
(vv. 13-14)

Ahora bien, ese cuadro de sucesión estacional se detiene, en el segundo cuarteto, en la descripción de una tormenta, demorándose el poeta antequerano en la pintura del efecto de los vientos en los vv. 6-8, tópico que ampliará en otros textos, como en el ya señalado pasaje de la *Silva al elemento del aire*.

Esta estructura manierista caracterizada por la preterición del tema principal a los dos últimos versos así como el demorado deslize descriptivo organizado en torno a las estaciones y al tópico de la tormenta relaciona esta pieza tejadiana con otros sonetos pluritemáticos centrados en la descripción del efecto devastador de los elementos naturales equiparados en el plano amoroso al poder de la dama. Otros autores del círculo antequerano, como Luis Martín de la Plaza, cultivaron este tema petrarquista que compara los efectos del amor con el poder devastador de los elementos de la naturaleza en este soneto:

Cubierto estaba el sol de un pardo velo,
luchaba el viento con el mar hinchado,
y él, en huecos peñascos quebrantado,
con blanca espuma salpicaba al cielo:
el ronco trueno amenazaba al suelo,

el cielo, con tiniebla de horror llena.
El Austro proceloso airado suena,
crece su furia y la tormenta crece
y en los hombros de Atlante se estremece
el alto Olimpo y con espanto truena.
Mas luego vi romperse el negro velo
deshecho en agua, y a su luz primera
restituirse alegre el claro día.
Y de nuevo esplendor ornado el cielo
miré y dije: «¿Quién sabe si le espera
igual mudanza a la fortuna mía?»

(J. de Arguijo, *Poesía*, pág. 85).

tocaba el rayo al monte levantado,
 y negras nubes de granizo helado
 cobijaban el campo con su hielo.
 Mas luego que su clara luz mostraron
 los bellos ojos que contento adoro
 y a quien envidia el alba los colores:
 calmó el mar, calló el viento y se ausentaron
 los truenos, pintó el sol las nubes de oro,
 vistió el cielo carmín, el campo flores⁸.

A este respecto centra nuestra atención el soneto gongorino que empieza «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas»⁹ (1596), articulado por la descripción de una catástrofe natural —el desbordamiento del Guadalquivir— mediante la que se ofrece una visión dinámica de la naturaleza la cual acaba equiparándose mediante la hipérbole con el sentimiento amoroso del sujeto lírico¹⁰:

Cosas, Celalba mía, he visto extrañas:
 cascarse nubes, desbocarse vientos,
 altas torres besar sus fundamentos,
 y vomitar la tierra sus entrañas;
 duras puentes romper tal tiernas cañas;
 arroyos prodigiosos, ríos violentos,
 mal vadeados de los pensamientos
 y enfrenados peor de las montañas;
 los días de Noé, gentes subidas
 en los más altos pinos levantados,
 en las robustas hayas más crecidas.
 Pastores, perros, chozas y ganados
 sobre las aguas ví, sin forma y vidas,
 y nada temí más que mis cuidados.

Este soneto gongorino plantea, temática y estructuralmente, una serie de similitudes con el patrón pluritemático que venimos estudiando, pues:

como en otros sonetos amorosos de años anteriores, Góngora busca como motivo o elemento de referencia para expresar tal sentimiento una circunstancia de la vida de la naturaleza que, al igual que en otros casos, se desarrolla ampliamente hasta prolongarse a través de casi todos sus versos¹¹.

⁸ L. Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. de J. M. Morata Pérez, Diputación Provincial de Málaga, 1995, pág. 97. Véase A. Carreira, «Luis Martín de la Plaza o el manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana XX*, 1 (1997), págs. 291-306 (cita, pág. 292).

⁹ Sigo la edición de E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 151.

¹⁰ Otros textos áureos ostentan semejante equiparación de los desastres naturales con los efectos adversos del amor, como los dos sonetos de Lope de Vega que empiezan «Sufre la tempestad el que navega» y «Cadenas desherradas, eslabones» y el de Quevedo «Ostentas de prodigios coronado».

¹¹ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, edición e introducción de José Lara Garrido, Diputación de Córdoba, 2002, pág. 151.

Y es que Tejada debía acudir a la lectura del soneto gongorino en otras ocasiones, como revelan algunos ecos evidentes de este soneto en el resto de su producción lírica, por ejemplo, marcadamente en estos endecasílabos de la canción a la Virgen de Monteagudo:

No de otra suerte *que* de un alto monte
embravecido río se despeña
a quien las recias pluvias dieron aguas,
y con sus avenidas mil arroyos
desbocándose, al dallas gruesas nubes,
baja con tanto estruendo *que* ensordece
los vagos vientos y mojados campos;
las aves espantadas del rüido
y ensordecidas a la tierra caen;
está el pastor mirando temeroso,
subido en altos riscos o algún árbol,
hecho de sus ganados atalaya,
envuelto por el frío en varias pieles,
y ve que el río, sueltas ya las riendas,
las márgenes rompiendo, se dilata
por las vecinas hazas y sembrados
y por los sotos de arboleda espesa,
con tanta furia *que* impetuoso arranca
los gruesos troncos de valientes robles
y arraigadas encinas *que* ha mil años
al Noto resistieron en las selvas,
y las revuelve entre sus aguas turbias,
y con alto rumor vase y desquicia
recios peñascos que sonando bajan,
y con estrago de indignadas furias
arranca, lleva, precipita y hunde
sembrados, mieses, hazas, campos, plantas,
chozas, perros, ganados y pastores,
y con estos despojos al mar llega
y como vencedor se los entriega.

(vv. 300-330)

El paralelismo entre el v. 327 «chozas, perros, ganados y pastores» y el gongorino «Pastores, perros, chozas y ganados» avalan las continuas reminiscencias gongorinas en la poesía tejadiana.

No obstante, el desplazamiento del tema amoroso tiene como contrapunto, de forma análoga al soneto de Tejada, a la naturaleza en una sus manifestaciones más vehementes: en el soneto gongorino se trata de una inundación y en el soneto del antequerano de una tempestad. La diferencia fundamental radica en que Góngora toma la catástrofe de un suceso real y cercano, el desbordamiento del Guadalquivir, mientras que la narración de la tormenta en el soneto de Tejada responde a la recreación de un *topos* de amplia andadura literaria. Late en el fondo de esta diferencia las dos posturas que definen el manierismo y el barroco: la elaboración intelectual frente al componente «real» y «vital» incipiente ya en las primeras composiciones del cordobés.

«*Mientras que brama el mar y gime el vien[to]*» (XLI)

Este soneto se integra plenamente en la órbita petrarquista con el tópico desdén de la dama, aunque acudiendo al motivo eglógico del encantamiento amoroso vertido por Tejada al molde del soneto. La práctica del encantamiento es planteada en el soneto por el sujeto poético como modo de restaurar el amor perdido de la dama petrarquista («aquella ingrata que olvidarme pudo» (v. 6)).

El soneto va registrando gradualmente el proceso de ejecución de tal ritual mágico¹². El primer elemento, que ya desde Teócrito¹³, exige el encantamiento es la necesidad de una atmósfera oscura y siniestra, pues tales prácticas deben ejecutarse al amparo de la noche, tal como establecen los dos primeros versos del soneto tejadiano:

Mientras que brama el mar y gime el vien[to]
de la alta noche en el silencio mudo,
(vv. 1-2)

Este escenario acoge la elaboración del hechizo cuyos detalles se recogen con cierto pormenor en los cuartetos y en el primer terceto:

cuatro y tres veces esta venda añudo,
número que a los dioses da contento;
otras tantas enlaza el pensamiento
de aquella ingrata que olvidarme pudo,
¡oh santa Venus!, con tan firme nudo
que no mudé jamás de mí su intento.
Ya su imagen de cera doy al fuego,
que la verbena, encienso y lauro inflama,
y tres veces su nombre invoco y canto.
(vv. 3-11)

El valor numérico («cuatro y tres») de los nudos de la «venda» así como la imagen de cera moldeada con la forma de la amada y que se entrega al fuego se erigen en constituyentes básicos del encantamiento con el que el sujeto lírico se propone recuperar la atención de su amada. Al programa de ejecución del encantamiento acompañan, finalmente, otros ingredientes añadidos al fuego como «la verbena, encienso y lauro» y, por último, la

¹² Para la práctica de tales rituales mágicos en el mundo griego véase J. L. Calvo Martínez y M. D. Sánchez Romero, *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1987.

¹³ El Idilio II de Teócrito titulado «La hechicera» inaugura la cadena de recreación literaria de asuntos de magia (A. S. F. Gow (ed.), *Theocritus*, Cambridge University Press, 1950, págs.16-29). Cf. además A. Fernández Fernández, «Dos prácticas de encantamiento amoroso: el PGM IV (296-404) y el Idilio II de Teócrito», en J. Peláez, *El dios que encanta y hechiza. Magia y Astrología en el Mundo Clásico y Helenístico*, Córdoba, Ediciones el Almendro, 2002, págs.91-102.

plegaria o invocación para el conjuro referido («tres veces su nombre invoco y canto»):

Este soneto de Tejada fue publicado en las *Flores de poetas* de Calderón de 1611, antología en la que coincide felizmente con la silva quevediana llamada *Pharmacentria* o medicamentos enamorados¹⁴, cuya lectura comparativa puede iluminar la pieza que nos ocupa. De forma análoga al soneto tejadiano, el sujeto poético de la silva quevediana encamina su ritual a conseguir el amor de Aminta, ayudado por Galafrón¹⁵. El soneto de Tejada coincide con la silva quevediana en la enumeración de dos de las especies florales (*verbena* e *incienso*) así como en la recreación de otros elementos tópicos de estos encantamiento amorosos como el escenario nocturno, la invocación a Venus y el fuego:

Así como en el fuego esta verbena,
y esta raíz, donde escupió la luna,
por resistirse al duro fuego suena,
rendido á su calor sin fuerza alguna,
así se queje ardiendo mi señora,
hasta que adore al triste que la adora.
[...]
¿Ves que de incienso y árabes olores
la niebla esconde al rostro su figura?¹⁶

Ahora bien, frente a la silva de Quevedo que deja en suspenso la efectividad o no del encanto sobre la dama, el soneto de Tejada se cierra con la constatación de la imposibilidad de actuar sobre la voluntad de la dama ni aún valiéndose del mágico artificio:

Así su corazón le inflama luego;
mas, ¡ay triste!, que siento que a otro ama
y contra un firme amor no vale encanto.
(vv.12-14)

Similar cierre a éste del soneto tejadiano presenta el soneto perteneciente al ciclo de Damón y Galatea y de dudosa atribución a Figueroa¹⁷ que recrea también un conjuro o filtro amoroso:

Soneto 21 de Figueroa

Vuelto Damón el rostro al Occidente,
de mirto coronado y con helecho,

¹⁴ *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, Sevilla, E. Rasco, 1893, págs. 214-218.

¹⁵ Véase S. Pérez-Abadín, «El *Iynx* o *Rhombus* en la *Farmacentria* de Quevedo», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VIII (2005), pág. 104-105 (págs. 103-116).

¹⁶ *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, pág. 215

¹⁷ M. López Suárez no lo recoge entre los poemas de dudosa atribución en su edición de F. de Figueroa, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 249-339.

derrama en un altar que tiene hecho
la sangre de un galápago caliente.
Revuelto un negro velo por la frente,
toma en la mano el corazón deshecho
de un bermejo cabrón y el pie derecho
cubierto con las aguas de una fuente.
—«Cual tengo el corazón en esta mano,
de este viejo cabrón, así yo vea
deshecho el corazón de Galatea».
Dice Damón y se lamenta en vano,
pues poco servirá, por más que diga,
que es más que tigre fiera su enemiga¹⁸.

«De azucenas, violas, lirio, acanto» (XLV)

Los cuartetos del soneto amoroso de Tejada que empieza «De azucenas, violas, lirio, acanto»¹⁹ se centran en la *descriptio* del amanecer mitológico «que descubre el universo de las correspondencias amorosas, simbolizado en el canto de las aves y el cortejo floral»²⁰:

De azucenas, violas, lirio, acanto,
la frente ornada, la purpúrea Aurora
las rojas puertas del Oriente dora
y abre camino al sol su alegre manto²¹.

¹⁸ Manuscrito 3968 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 100r-v. Agradezco a Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid) la noticia sobre este soneto así como la transcripción del mismo.

¹⁹ Desde el punto de vista de la recepción, y a pesar de que la temática amorosa no es la más representativa de la poesía tejadiana, hay que anotar su inclusión en el *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, sel. de J. M. Micó y J. Siles, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 447.

²⁰ J. Lara Garrido, nota al soneto en la edición del *Cancionero Antequerano*, pág. 291.

²¹ Nótese la similitud con el inicio de la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*: «Por las rosadas puertas del Oriente / ya asomaba la purpúrea Aurora, / derramando mil rosas de su falda; / de perlas y cristal y de oro luciente / las flores aljofara, el campo dora». Se aprecian, además, evidentes ecos de los cuartetos y del último terceto del soneto gongorino:

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;
suelta las riendas a **Favonio y Flora**,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, **las campañas dora**,
[...]
ni el monte rayes, ornes, ni colores
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni **los campos dores**.

(E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 53)

Levántanse las aves a su canto
y el fresco aliento **de** Favonio y Flora
sacude los aljófares que llora
en el clavel, narciso y amaranto.

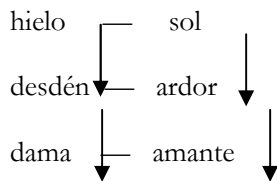
que tendrá su correlato en la situación amorosa planteada los tercetos a partir de la tópica oposición petrarquista de contrarios **sol-hielo**, reforzada por el contraste cromático de **rojo o dorado-blanco** que se insinúa ya en las dos estrofas iniciales.

El soneto se abre con un verso cuatrimembre («De azucenas, violas, lirio, acanto») que enumera cuatro tipos de flores sin aparente criterio distributivo y la descripción del amanecer se cierra en el verso 8, trimembre conformado, igualmente, con motivos florales: «en el clavel, narciso y amaranto». En este micro-catálogo floral los elementos se agrupan en torno a dos gamas cromáticas: el blanco que comparten las *azucenas*, *lirios* y las flores del *acanto* frente a las variedades de color de la *viola*, del *amaranto*, que puede tener las flores ‘carmesíes, amarillas, blancas o jaspeadas’ (DRAE), o el *clavel* y el *narciso* cuyo color es diverso. A este cuadro floral se suma el tópico de la *nox umida* virgiliana con la mención a la frialdad de la noche condensada en las gotas de rocío («aljófares», v. 7), que serán absorbidas por los rayos del sol al que «la purpúrea Aurora» abre paso.

En los tercetos irrumpe en este apacible marco mitológico Anterano:

Y Anterano, a este tiempo, el amarillo
rostro levanta al resplandor del cielo,
y al Amor dice que su pecho inflama:
(vv. 9-11)

quien, desde la actitud humillada inherente al amante petrarquista, invoca al Amor para que concilie, igual que el amanecer armoniza el frescor de la mañana con los primeros rayos del sol, la contradicción en que se resuelve el sentimiento amoroso desde la triple correspondencia:



El soneto se articula, pues, sobre la isotopía petrarquista de contrarios *hielo (dama)-llama (enamorado)*, explícitamente consignada en la *resolutio* del soneto y que en los cuartetos había sido sugerida a través de la isotopía del color correspondiente a ambas categorías (hielo = blanco / llama = rojo o dorado), como se desprende de la meditada conjugación de las distintas categorías léxicas, que van contrapunteando esos dos semas de color señalados, ‘blanco’ y ‘rojo’, éste último en una gradación que va del *rojo* o *púrpura* al *amarillo* y dorado:

SUSTANTIVOS	ADJETIVOS	VERBOS
Azucena (v. 1)	Purpúrea (v. 2)	Dora (v. 3)
Viola (v. 1)	Rojas (v. 3)	Inflama (v. 11)
Lirio (v. 1)	Amarillo (v. 8)	Enciende (v. 13)
Acanto (v. 1)		
Aljófares (v. 7)		
Clavel (v. 8)		
Narciso (v. 8)		
Amaranto (v. 8)		
Sol (v. 4, 13)		
Hielo (v. 13, 14)		
Llama (v. 14)		
Resplandor (v. 10)		

La *petitio* de Anterano enderezada al dios Amor se resuelve desde la solicitud de conciliación de la antítesis *hielo / llama*, contrapuesta a la armonía de correspondencia del espacio mitológico glosado en los cuartetos:

«Amor, pues a tu yugo el cuello humillo,
o de mi helado sol enciende el hielo
o con su hielo apágame la llama».

(vv. 12-14)

Desde la identificación petrarquista *sol-dama* implícita en el oxímoron «mi helado sol» (v. 13), Tejada subvierte en la conmutación o antimetábole de los versos 13 y 14 «las convenciones mediante un mecanismo de nivelación conceptual» semejante al que Góngora desplegó en el último terceto de este soneto atribuido²²:

No de la sangre de la Diosa bella
fragrante ostentación haga la rosa,
y pues tu luz la perdonó piadosa,
acometa segura a ser estrella.
Cuando destruye con nevada huella
el invierno las flores, victoriosa,
menos distinta, pero más hermosa,
los helados rigores atropella.
Florida mariposa, a dos imperios
igual se libra, y a juzgalla llego
más advertida, cuando más se atreve.
Sólo el Amor entiende estos misterios:
en el mayor incendio burla al fuego,
y en la nieve se libra de la nieve²³.

²² J. Lara Garrido, nota al soneto en la edición del *Cancionero antequerano*, pág. 291.

²³ L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992, pág. 307. Vease D. Mc. Grady «Sobre un soneto atribuido a Góngora («No de la sangre de la Diosa

Por último, nótese respecto a la rima el final vocálico —que en los anteriores se había combinado con los consonánticos— acorde con la *dolcezza* exigida por la temática amorosa frente a otros sonetos de temática heroica o funeral del antequerano que refuerzan con sus finales consonánticos la *asprezza* requerida en la expresividad de tales asuntos graves.

«*Si ya mi vista en lágrimas gastada*» (XLIX)

Como se aprecia desde el primer verso del soneto «Si ya mi vista en lágrimas gastada», J. Lara Garrido ha señalado, en la línea ya apuntada por D. Alonso, que este texto imita libremente el soneto gongorino de 1594 «Si ya la vista de llorar cansada»:

Góngora

Si ya la vista, de llorar cansada,
de cosa puede prometer certeza,
bellísima es aquella fortaleza
y generosamente edificada.
Palacio es de mi bella celebrada,
templo de Amor, alcázar de nobleza,
nido del Fénix de mayor belleza
que bate en nuestra edad pluma dorada.
Muro que sojuzgáis el verde llano,
torres que defendéis el noble muro,
almenas que a las torres sois corona,
cuando de vuestro dueño soberano
merezcáis ver la celestial persona,
representadle mi destierro duro.

Tejada Páez

Si ya mi vista, en lágrimas gastada²⁴,
puede ver cosas *que* le den contento,
aquella torre de alto fundamento
es el albergue de mi bella amada.
Torre, soberbia estás y descollada,
desafiando al alto firmamento,
a las nubes te elevas y del viento
te burlas, de segura y confiada.
No te burles del tiempo ni te eleves,
ni estés contenta por el bien *que* alcanzas,
de encerrar dentro en ti mi amada bella;
que aunque nunca el rigor del viento
[pruebes,
viento son sus palabras y esperanzas,
sus promesas son viento y viento es ella.

El seguimiento del soneto gongorino por Tejada se marca especialmente en los cuartetos, sobre todo en el primero y en el inicio del segundo, donde el antequerano conserva la construcción sintáctica gongorina sobre la que opera por sustitución de términos sinónimos. Mantiene la construcción condicional de los vv. 1-2 y la sencilla copulativa en los vv. 3-4 —aunque el antequerano traslada el verso «es» al verso 4—, mientras que sustituye el

bella”», en AA. VV., *The Two Hesperias. Literary Studies in honor of J. G. Fucilla*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1977, págs. 217-224.

²⁴ Ecos, o al menos sutiles resonancias, de otro bello soneto gongorino de perfecta factura y emocionado acento, datado en fecha temprana (1582), parecen apreciarse en estos versos de Tejada. Nos referimos a los dos versos iniciales de la pieza gongorina «Suspiros tristes, lágrimas cansadas, / que lanza el corazón, los ojos llueven» así como a los dos últimos tercetos que esencializan el desengañado y *dolorido sentir* garcilasiano que alimentan el sufrimiento amoroso del sujeto poético en el texto de Tejada: «Hasta en mi tierno rostro aquel tributo / que dan mis ojos, invisible mano / de sombra o de aire me lo deja enjuto, / porque aquel ángel fieramente humano / no crea mi dolor, y así es mi fruto / llorar sin premio y suspirar en vano» (L. de Góngora, *Sonetos completos*, pág. 124).

artículo «la» por el posesivo «mi», el verbo «llorar» por el sustantivo «lágrimas», el adjetivo «cansada» por «gastada» y el superlativo «bellísima» por el sintagma «de alto fundamento»:

v. 1: Si ya la vista, de llorar cansada,
Si ya mi vista, en lágrimas gastada,

v. 2 de cosa puede prometer certeza,
puede ver cosas *que* le den contento,

v.3 *bellísima* es aquella **fortaleza**
aquella **torre** *de alto fundamento*

La alternancia de dos esquemas acentuales orchestra el diseño sintáctico del soneto: v. 1 = sujeto + v. 2 = predicado y v. 3 = sujeto + v. 4 = predicado. Los versos uno y tres siguen el esquema acentual 2-4-6 frente a los versos dos y cuatro que presentan la distribución acentual: 1- 4- 8, siendo la primera palabra del verso un verbo en ambos casos:

Si yá mi vista, en lágrimas gastáda,
puéde vér cósas q[ue] le dén conténto,
aquélla tór[r]e de álto fundaménto
és el albérgue de mi bélla amáda.

Se reclama desde el primer verso la relevancia del plano visual, pues la apelación a la torre exige esa *visio in praesentia*, subrayada en el poliptoton del sustantivo e infinitivo «vista» (v. 1) y «ver» (v. 2).

El plano macroscópico o de lejanía con que se iniciaba el soneto, sugerido por el deíctico «aquella» —que se halla, además, en el soneto gongorino—, cede en el primer cuarteto a la contemplación ya próxima del edificio, inducida desde la vehemente increpación a la *torre* en el v. 5. El cambio del tipo de enunciación, del tono confesional del yo en primera persona al apóstrofe, se marca asimismo con un endecasílabo enfático y la colocación del sustantivo «torre» en posición inicial de verso seguido de pausa elocutiva:

Tórre, soberbia estás y descollada,

La aliteración de *r*, la sobreabundancia de consonantes y el acento sobre sílaba oxítone en sexta otorgan ímpetu al inicio del apóstrofe que se remansa en la parte final en la suavidad eufónica del vocablo cuatrísílabo «descollada»:

Tórre, sobérbia estás y descollada

Al mismo procedimiento rítmico acude el poeta para cambiar a la modalidad exhortativa y consejo en la siguiente estrofa:

Nó te burles del tiempo ni te elevés

El segundo cuarteto y el primer terceto se adecuan a una estructura enumerativa correlativa de tres sintagmas, si bien se alterna el orden de los miembros de la siguiente manera: *a, b, y c / c ni b ni a*:

Torre, **soberbia estás** y descollada,
desafiando al alto firmamento,
a las nubes **te elevas**, y del viento
te burlas, de segura y confiada.
No te burles del tiempo ni te eleves,
ni **estés contenta** por el bien q[ue] alcanzas,
de encerrar dentro en ti mi amada bella;

Nótese, asimismo, en este marco de estructuras correlativas el paralelismo tanto sintáctico como léxico del v. 4 y 11:

es el albergue de **mi bella amada**.
(v. 4)
de encerrar dentro en ti **mi amada bella**;
(v. 11)

Como indicó Lara Garrido, Tejada calcó de Góngora «el núcleo imaginativo de la torre alegórica de la amada», aunque

Góngora encauza la descripción a manifestar el destierro del amante, que el palacio debe comunicar al “dueño soberano”, mientras Tejada expresa la impropia presunción de la torre, pues la ligereza de la amada la convierte en torre de viento²⁵.

De ahí el tono exhortativo del primer terceto y la duplicación del término «viento» en el último para oponer la firmeza de la torre a la mudanza de la condición femenina.

«*Sin tener en la mano el hierro fiero*» (L)

Tejada cultiva en este soneto el motivo, de relativa recurrencia en la poesía del XVII, de la sangría de una dama. A través de este tópico²⁶ despliega el poeta una esmerada concatenación metafórica basada en el

²⁵ J. Lara Garrido, nota al soneto, *Cancionero Antequerano*, pág. 290.

²⁶ Entre los sonetos áureos que recrean este motivo se hallan el de Lope de Vega en las *Rimas A una sangría de una dama*, «Mano amorosa a quien amor solía» (F. Lope de Vega, *Rimas*, edición crítica y anotada de F. B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. I, pág. 459), el de Góngora *De una dama, que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler*, «Prisión del nácar era articulado» (L. de Góngora, *Sonetos completos*, pág. 160) y los de G. Bocángel, *A Lisis desmayada por una sangría*, «En vivas ondas de ofendida grana» y *A una dama que con una aguja que labraba se hizo mal en el dedo* (G. Bocángel, *Rimas* (1627), ed. de T. J. Dadson, Iberoamericana-Vernet, 2000, pág. 123).

contraste cromático sobre la oposición tópica —desde Bión— de *nivens-sanguineus*, que cifra el cuerpo de la dama desde la sinécdoque de la mano.

Las designaciones metafóricas, de carácter nominal, se adecuan a la codificación petrarquista más tópica y se articulan por contraste opositivo basado en la ya señalada antítesis entre *nivens / sanguineus*:

«cristal» y «campo de leche» (vv. 5 y 7) / «minero de la púrpura ardiente» (v. 6)
«rojo clavel» / «azucena» (v. 9)
«blanco marfil» (v. 10) / «coral» (v. 11)
«coral y marfil, púrpura y nieve» (v. 14)

Para la *dispositio* de tal secuenciación metafórica Tejada ha dispuesto una correlación reiterativa cuatrimembre²⁷ que se disemina a lo largo del soneto para recogerse en el último verso en orden invertido:

Abrió el **cristal** (A1) y descubrió el minero
de la **púrpura** ardiente (A2), y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.
Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco **marfil** (A3) bruñido y liso
puesto el **coral** (A4) por el cuchillo aleve;
viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de **coral** (A4) y **marfil** (A3), **púrpura**(A2) y **nieve** (A1).

A diferencia del soneto de Lope *A una sangría de una dama* (*Rimas*, 1602-1604) y más en consonancia con el gongorino *De una dama, que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler* Tejada ofrece en este soneto la detallada visión del efecto de la sangre sobre la blancura nívea de la piel de la dama. Como comentaba E. Orozco respecto al soneto gongorino,

el poeta se deleita, morosamente, en esa visión detallada que le da el motivo para reiterar los efectos de luminosa y contrastada coloración. Porque el efecto pictórico de la roja sangre destacando sobre la blancura de la mano es el esencial motivo que poetiza ya que el fondo del sentimiento amoroso aparece sólo como plano secundario²⁸.

²⁷ D. Alonso subrayó la inclinación de los poetas antequerano-granadinos por este tipo de poemas correlativos: «Si leemos las dos partes de las *Flores de poetas ilustres*, saltan en seguida a la vista una serie de artificios que debieron ilusionar especialmente a los poetas antequerano granadinos, pues forman buena parte de la colección. No creo que se haya dicho (y es inconcebible que nadie haya reparado en ello): las *Flores de poetas ilustres* son en una no pequeña parte una antología de versos correlativos. Representan la culminación de una moda». La culminación, por tanto, de una moda practicada esencialmente en las dos últimas décadas del XVI y que impregna la poesía escrita en ese período en el que se sitúa gran parte de la producción lírica de nuestro poeta (D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», pág. 78).

²⁸ E. Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 263-264.

La referencia a la belleza de la dama ante la que «se rinde todo» queda sólo como breve anécdota en el soneto tejadiano, mientras que es la descripción del detalle mínimo de la mano herida de la dama la que ocupa el núcleo central del texto²⁹, de forma semejante a la pieza gongorina:

De una dama, que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler

Prisión del nácar era articulado
de mi firmeza un émulo luciente,
un diámante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
lo redimió del vínculo dorado.

Mas, ¡ay!, que insidioso latón breve
en los cristales de su bella mano,
sacrilego, divina sangre bebe:
púrpura ilustró menos indiano
marfil; invidiosa sobre nieve,
claveles deshojó la Aurora en vano.

El soneto de Tejada, como indicó Lara Garrido, presenta una variación de «los términos empleados por Góngora en los tercetos»³⁰. Los gongorinos «púrpura», «marfil», «nieve» y «claveles» se transmutan en la ideación tejadiana en coral y marfil, púrpura y nieve.

Además del soneto *De una dama, que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler* en otro creó el poeta cordobés una atmósfera coincidente en algunos matices con el soneto tejadiano. Nos referimos a los cuartetos del soneto datado en 1595 «Herido el blanco pie del hierro breve», si bien no es la mano sino en pie el que es herido por una lanceta:

Herido el blanco pie del hierro breve,
saludable si agudo, amiga mía,
mi rostro tiñes de melancolía,
mientras de rosicler tiñes la nieve.

Temo (que quien bien ama, temor debe)
el triste fin de la que perdió el día,
en roja sangre y en ponzoña fría
bañado el pie que descuidado mueve³¹.

²⁹ Este elemento de orden organizativo fue señalado por Orozco como característico, primero, del manierismo y, después, «de la temática barroca que convierte una circunstancia nimia, la visión de un detalle, en tema central del poema. Diríamos que de acuerdo con la aproximación en el punto de vista que ofrece la pintura de la época, el poeta nos da una visión próxima de la realidad: la de una blanca mano en cuyos dedos corre una gota de sangre» (E. Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 263).

³⁰ J. Lara Garrido, nota al soneto, *Cancionero Antequerano*, pág. 292.

³¹ L. de Góngora, *Sonetos completos*, pág. 146.

Respecto a otros intertextos, el inicio de este soneto tejadiano evoca el de Lope recogido en las *Rimas* (1602-1604) al incidir ambos en la rendición amorosa a la *mano* de la dama:

Sin tener en la mano el hierro fiero
se rinde todo a vuestra ilustre mano,
solo el filo crüel, duro, inhumano,
se rebeló, rigor al fin de acero.
(vv. 1-4)

Mano amorosa, a quien Amor solía
dar el arco y las flechas de su fuego,
porque como era niño y, al fin, ciego,
matases tú mejor lo que él no vía.
(vv. 1-4)

Ahora bien, el desarrollo de ambos ofrece soluciones diversas. El del dramaturgo madrileño discurre hacia una línea conceptuosa vertebrada por la idea de la sangría como venganza del amante ante la crueldad de la dama, mientras que el de Tejada se recrea con demorado deleite, más en la línea gongorina, en la visión detallada de la herida para registrar con minucioso pormenor los efectos del contraste cromático que culminan en ese «paraíso / de coral y marfil, púrpura y nieve». No obstante, ambos sonetos comparten metáforas tópicas, si bien algunas del soneto lopesco presentan mayor grado de elaboración que las del antequerano, como, por ejemplo, «fuente de rubíes puros» frente a «campo de leche blanco y soberano»³²:

Abrió el **crystal** y descubrió el minero
de la púrpura ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.
Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo alevé;
viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de coral y marfil, púrpura y nieve.

El cielo ha sido autor de tu sangría
para poner a tu crueldad sossiego;
haziendo su milagro con mi ruego
nacer **corales** entre **nieve** fría.

Vierte esa fuente de rubíes puros,
¡o peña de **crystal**!, con blanda herida;
¿pero, cómo podrán al yerro impío
mis tiernos ojos asistir tan duros,
pues vengándome a costa de mi vida,
la sangre es tuya y el dolor es mío?

(vv. 5-14)

En oposición al soneto de Lope, Tejada abandona el marco amoroso petrarquista para ofrecer una visión próxima y detallada de la blanca mano inundada por la sangre. Si el primer cuarteto plantea la situación de la herida, en las tres estrofas restantes del soneto se recrea el poeta en los efectos de contrastada coloración de la herida y la sangre sobre la piel de la dama. De ahí el quiebro enunciativo entre el primer cuarteto formulado desde el presente y apostrofando a la amada:

Sin tener en la mano el hierro fiero
se rinde todo a vuestra ilustre mano,

³² Dada la relación establecida entre ambos poetas en los años en que Lope escribía las *Rimas* a raíz de la visita del dramaturgo y poeta madrileño a Antequera y los sonetos elogiosos que ambos poetas intercambiaron (véase capítulo I) sería factible que Tejada conociese el soneto de Lope.

frente al resto del soneto en que opta por el pretérito perfecto simple y la referencia en tercera persona: «se rebeló», «abrió», «descubrió», «tiñó», «viose», «mi gentil lucero» y «aquella faz serena».

El efecto pictórico de contraste entre el rojo de la sangre y la nívea blancura de la piel de la dama se convierte en motivo central del poema. De ahí la ralentización sugerida en el segundo cuarteto en el que la pausada descripción de la herida se articula a través de tres pretéritos perfectos ayudados por el efecto de retardamiento del polisíndeton:

Abrió el cristal y descubrió el minero
de la púrpura ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.

Los tercetos inciden en semejante afán colorista desde la transmutación metafórica del cuerpo femenino en las materias diversas que contienen los colores blanco y rojo en mayor intensidad. El *crystal*, *marfil*, *nieve*, *azucena* se convierten en el fondo de blancura prístina sobre el que resalta la *púrpura*, el *clavel* y el *coral*³³. El descriptivismo abunda en el uso de adjetivos y sustantivos, y en el estatismo de la contemplación ayudado por la anáfora de «viose» (con el zeugma del v. 10), único verbo de los tercetos:

Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo aleve;

viose turbada aquella faz serena³⁴,
y viose en una mano un paraíso
de coral y marfil, púrpura y nieve.

Nótese respecto a la métrica tejadiana la profusa cantidad de palabras oxítonas que se hallan en este soneto:

Sin tener en la mano el hierro fiero
se rinde todo a vuestra ilustre mano,
solo el filo crüel, duro, inhumano,
se rebeló, rigor al fin de acero.
Abrió el cristal y descubrió el minero
de la púrpura ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.
Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo aleve;
viose turbada aquella faz serena,

³³ Similares términos empleó Góngora en su soneto: cristal, marfil, nieve, púrpura y claveles.

³⁴ Análoga expresión contiene el v. 9 del soneto de Bocángel *A Lisi desmayada por una sangría* «En vivas ondas de ofendida grana»: «Pálido ofreces, Lisis, el semblante» (G. Bocángel, *Rimas*, pág. 123).

y viose en una mano un paraíso
de **coral** y **marfil**, púrpura y nieve.

En gran parte de los versos la sílaba aguda coincide con la sílaba métrica sexta en el endecasílabo de tipo A (vv. 3, 4, 9, 10, 12). Si el endecasílabo es de tipo B², bien la sílaba cuarta (vv. 5, 11), bien la octava (v. 8) son oxítonas.

A ello hay que sumar que los tres materias transmutadas en elementos metafóricos presenten esta acentuación oxítona, además de ocupar los acentos marcados del endecasílabo: los dos primeros en sexta en endecasílabos del tipo A y el último en 4 en endecasílabo del tipo B²:

Viose el rojo **clavel** en la azucena,
y en el blanco **marfil** bruñido y liso
puesto el **coral** por el cuchillo aleve;

viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de **coral** y **marfil**, púrpura y nieve.

Hay que anotar el empleo de otro recurso muy grato al *usus scribendi* de Tejada: el de las aliteraciones de determinados sonidos como refuerzo expresivo de del desarrollo temático. La violencia del cuchillo ejercida sobre la dama se hace especialmente patente en el primer cuarteto en la aliteración de la vibrante múltiple, cuyo sonido rasgado pretende remedar el del surco abierto por ese «filo cruel» en la piel de la amada:

Sin tener en la mano el **hierro fiero**
se **r**inde todo a vuest**r**a ilustre mano,
solo el filo **cr**üel, duro, inhumano,
se **r**ebeló, **r**igor al fin de acero.

La presencia de este sonido va decreciendo a lo largo del soneto al ceder a esa visión detallada que se recrea en los efectos de luminosidad y contraste. Así pues, el número de repeticiones del fonema /r/ se distribuye de la siguiente manera: el primer cuarteto presenta 12 recurrencias, el segundo 9, el primer terceto 5 y el segundo 7 (aunque cuatro de ellas intervocálicas):

Abrió el **cr**ystal y descubrió el **cr**istalero
de la **púrpura** ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.

Viose el rojo **clavel** en la azucena,
y en el blanco **marfil** bruñido y liso
puesto el **coral** por el cuchillo aleve;
viose **turbada** aquella faz serena,
y viose en una mano un **paraíso**
de coral y **marfil**, **púrpura** y nieve.

En definitiva, a pesar de la ausencia de datos concluyentes sobre la fechación del soneto, pues solo disponemos para su datación de la fecha de

compilación del *Cancionero Antequerano* (1627-1628), el tratamiento otorgado al tema que eleva a centro temático un detalle tan concreto como la mano de la dama herida así como la aproximación en el punto de vista³⁵ y el efecto pictórico del color anuncia desarrollos barrocos, en una línea que media entre el soneto de Lope escrito a inicios del Seiscientos y el gongorino sobre este asunto que data de 1620, fecha bastante tardía.

«**Sueño, domador fuerte del cuidado**» (LI)

El soneto se configura bajo la fórmula retórica de la deprecación. La invocación al sueño se marca con la repetición anafórica a principio de cada estrofa del referente personificado al que se apostrofa («sueño», v. 1), que una vez identificado es sustituido por la marca gramatical de segunda persona «tú» (vv. 5, 9, 12).

La *definitio* o descripción etopéyica que ocupa los vv. 1-12 se resuelve en una *petitio* final que acude al tópico del espacio del sueño como liberador del dolor del amante. La definición se modula de dos formas: mediante estructuras apositivas nominales en el primer cuarteto:

Sueño, **domador** fuerte del cuidado,
hijo ligero de la madre Astrea,
dulce **alivio** q[ue] al ánimo recrea,
reposo alegre al pecho fatigado;

y en el primer terceto y en el v. 12:

tú, **que** en sombra huidora representas
en confusas imágenes las cosas,
a una verdad engaños mil juntando;

tú **q[ue]** en húmedas nubes te aposentas [...]

mientras que en el segundo cuarteto la definición es verbal:

tú al alto rey, al mísero criado
vistes de una color y una librea,
y **siendo** de la helada muerte Idea
del trabajo **eres** puerto deseado;

El primer cuarteto sigue una estructura apositiva paralelística (sustantivo+ adjetivo + complemento nominal), a veces invertido el orden sustantivo-adjetivo, con el zeugma «sueño» en los v. 2-4. E igualmente paralelísticos, aunque sometidos a la variación de orden sintáctico de la anástrofe, son los vv. 7 y 8, que siguen la secuencia verbo copulativo +

³⁵ Ambos han sido señalados por E. Orozco para el soneto gongorino «Prisión del nácar era articulado» y ambos son igualmente activados por Tejada en el texto que estudiamos (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 263).

adjetivo atributivo + complemento nominal introducido por la preposición «de».

El ámbito del sueño posibilita, desde los clásicos, la transmutación del desdén de la dama en correspondencia amorosa, y amparado en ese tópico el sujeto poético del texto tejadiano apela al sueño para que la actitud de la amada, nominada como *Elisa*, se torne en «alegre el rostro, el pecho blando». El soneto tejadiano parece sugerir ecos ovidianos del pasaje de las *Metamorfosis* en que Ovidio había dado cuenta de los beneficios que el Sueño otorga a los mortales en boca de Iris quien acudió al palacio del Sueño esperando la concesión de un ruego (*Metamorfosis*, libro XI, 623-626):

«Sueño, reposo del mundo, Sueño, el más dulce de los dioses, sosiego del alma, tú, de quien huyen las cuitas, tú que reconfortas los cuerpos por las tareas duras y los restableces para el trabajo [...]»

Tanto el diseño apelativo como la cualidad paliativa del dolor amoroso de *Somnus* fue recreado, entre otros, por Herrera en la canción «Suave Sueño, tú qu'en tardo buelo»:

Divino Sueño, gloria de mortales,
regalo dulce al mísero afligido,
Sueño amoroso, ven a quien espera
cessar d'el ejercicio de sus males,
i al descanso bolver todo el sentido.
[...]
Ven, Sueño alegre; Sueño, ven, dichoso;
buelve a mi alma ya, buelve'l reposo³⁶.

El diseño del soneto bajo la figura del apóstrofe determina el hegemónico empleo del endecasílabo enfático (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 9, 12, 13), aunque también hay representación numérica y significativamente muy inferior de los otros tres tipos (heroico, vv. 4, 7, 14; melódico, vv. 8, 10; sáfico, v. 11). El enfático es el patrón rítmico que mejor se adecua e intensifica el efecto de la apelación, a la vez que se adecua al tono heroico y sublimidad expresiva de la poesía tejadiana. El poeta antequerano distribuye con diestro dominio este patrón rítmico de acuerdo a la estructura enunciativa del soneto en un orden descendente en el que el ritmo marcado del enfático va cediendo a la suavidad gradual del heroico, melódico y sáfico:

Sueño, domador fuerte del cuidado, (**enfático**)
hijo ligero de la madre Astrea, (**enfático**)
dulce alivio q[ue] al ánimo recrea, (**enfático**)
reposo alegre al pecho fatigado; (**heroico**)
tú al alto rey, al mísero criado (**enfático**)
vistes de una color y una librea, (**enfático**)
y siendo de la helada muerte Idea (**heroico**)
del trabajo eres puerto deseado; (**melódico**)

³⁶ F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, págs. 514-515.

tú, que en sombra huidora representas (**enfático**)
en confusas imágenes las cosas, (**melódico**)
a una verdad engaños mil juntando; (**sáfico**)
tú q[ue] en húmedas nubes te aposentas, (**enfático**)
muéstrame en tus pinturas tenebrosas (**enfático**)
de Elisa alegre el rostro, el pecho blando. (**heroico**)

El tránsito desde el marcado acento del endecasílabo primero de tipo enfático —recurso al que se alía la secuencia antirrítmica en 5-6 y la aliteración de *r* múltiple³⁷— a la equilibrada medida del ritmo trocaico —y la aliteración de *l* y *s*— en el v. 14 cifra el desarrollo temático del soneto. Este clímax rítmico inicial al que coadyuva el efecto fónico aliterativo va decreciendo a medida que avanza la estrofa. En el v. 2 la aspereza continúa en el plano fónico con fonemas del tipo /x/ y la aliteración de /r/, aunque ya no múltiple ni implosiva sino que alterna con la modulación sueva de la colocación en posición explosiva:

hijo ligero de la madre Astrea

En los versos finales del primer cuarteto, los fonemas empleados ceden a favor de la *lenitas*, sobre todo la lateral alveolar, suavidad paralela a esa enumeración de los efectos del sueño que va de lo más violento —«domador fuerte del cuidado», «hijo ligero de la madre Astrea» (vv. 1-2)— a los efectos benéficos que el yo textual aspira:

dulce alivio q[ue] al ánimo recrea,
reposeo alegre al pecho fatigado;
(vv. 3-4)

Esta dinámica alternante *aspereza-lenitas* se proyecta de forma paralela en las siguientes estrofas: inicio marcado por la aspereza tanto en el ritmo (enfático inicial de estrofa) como en el fenómeno aliterativo, con la repetición de fonemas ásperos en los primeros versos que se va reduciendo paulatinamente. Así se ejemplifica en el segundo cuarteto y primer terceto:

tú al alto rey, al mísero criado
vistes de una color y una librea,
y siendo de la helada muerte Idea
del trabajo eres puerto deseado;

³⁷ El verso inicial en tanto que posición marcada del soneto busca el efectivismo ya señalado en otros inicios de composición:

Suñño, domador fuerte del cuidado

Este efectividad expresiva viene propiciada por la combinatoria de cuatro recursos: el énfasis de la acentuación en primera sílaba, la secuencia antirrítmica en 5-6, el refuerzo de la aliteración de vibrante implosiva y el contrabalanceo propiciado por la alternancia en el número de sílabas de los términos que componen el endecasílabo: 2 / 3 / 2/ 3.

(vv. 5-8)

En el caso de este cuarteto la aliteración de /r/ es bastante uniforme a lo largo de todo él combinada con la repetición de la lateral alveolar, las nasales /n/ y /m/ y la sibilante /s/. También en el primer verso hay una secuencia antirrítmica, en las dos primeras sílabas métricas y, por ende, menos marcada que la del verso primero. No obstante, la serenidad que al ritmo proporcionan las palabras de mayor número de sílabas en el v. 8 contrasta con la rapidez de los monosílabos encadenados en la primera parte del verso 5.

En el primer terceto es más evidente ese patrón rítmico alternante. Si en el primer verso domina la presencia del sonido /r/ ya sea simple, ya sea vibrante, en los dos siguientes se impone la aliteración de nasales:

tú, que en sombra huidora reprentas
en confugas imágenes las cosas,
a una verdad engaños mil juntando;

(vv. 9-11)

En el último terceto opta Tejada por la aliteración de nasal, alveolar o bilabial y de la fricativa alveolar /s/ para enlazar el motivo del «sueño» a la suave expresividad de la temática amorosa:

tú q[ue] en húmedas nubes te aposentas,
muéstrame en tus pinturas tenebrosas
de Elisa alegre el rostro, el pecho blando.

(vv. 12-14)

A este mismo efecto eufónico contribuye la repetición de vocales oscuras (*u* y *o*) en posición tónica, alternadas con la *e*, asociada ésta última en la poética tejadiana a la suavidad en el tratamiento de determinados temas como es ahora el sueño vinculado a lo amoroso:

ú-ú-ú-é
u-é-ú-ó
í-é-ó-é-á.

Conclusión

Retomando la extensa cita de E. Orozco al inicio de esta sección, e detenido análisis del microcorpus de sonetos amorosos ha constado, en primer lugar, la proximidad de Tejada a la poesía gongorina primera, la más cercana al Manierismo, a la vez que ha dado cuenta de los principales rasgos de la poética tejadiana y de los procedimientos estilísticos que caracterizan la depurada técnica poética del antequerano, los cuales desarrollará, en diverso grado, a lo largo de su trayectoria poética.

La poesía de Tejada se entiende, pues, desde esa postura intelectualista que señalaba el profesor granadino en la que el sentimiento amoroso y el

impulso vital del sujeto poético se diluyen en la arquitectura de estos sonetos sabiamente diseñados en complejas estructuras sintácticas (pluritematismo), métricas (plurimembraciones y correlaciones) y estilísticas (armonía imitativa).

Frente al acento íntimo de una expresión amorosa genuina, Tejada ofrece en estos sonetos la recreación de algunos de los tópicos más transitados de la poesía petrarquista renacentista —el tormento amoroso, el desdén, el amanecer mitológico, la función simbólica del sueño y la sangría de la dama— o de la tradición clásica —el tópico estoico de la sucesión estacional o el encantamiento amoroso— desde una «postura intelectualista» en la que la expresión íntima cede al dominio técnico de artificios constructivos y rítmicos sabiamente orquestados. Las aliteraciones de determinados fonemas vocálicos o consonánticos adecuados a la expresividad de la *dolcezza* del tema amoroso, las secuencias antirrítmicas que acompañan en su quiebro métrico los contrastes temáticos o el cuidado ritmo del endecasílabo acomodado a las modulaciones temáticas dan la medida de un ideal estético que descansa en la búsqueda de efectos artificiosos encaminados a conmover por la vía del intelecto. No obstante, en ocasiones, se deslizan ciertos destellos que anuncian con su impetuosa irrupción una sensibilidad prebarroca, especialmente en la sugestión visual, el plasticismo y el sentido de la armonía pictórica derivado, por ejemplo, del bello cuadro del soneto «Sin tener en la mano el hierro fiero».

III. CANTO ÉPICO-LÍRICO: EL «POEMA DE LA PEÑA DE LOS ENAMORADOS»

Introducción

La Antequera fronteriza entre el reino musulmán y la reconquista cristiana forjó una de las leyendas más hermosas y apenas atendida por la crítica, pues

carece todavía de una adecuada monografía, pese a que en su tragedia pasional se conjugan la rara presencia en el romancero fronterizo del amor entre sujetos de distinta religión, con esa dialéctica del desdoblamiento (muerte y triunfo en la fama) en la que se conforma «un acto de justicia histórica y poética», contemplando los acontecimientos «con ojo desapasionado, como pericias o vicisitudes de la vida humana en general». El hecho es explicable tanto por la dificultad en establecer una génesis histórica y legendaria con base textual anterior al *Historiarum Ferdinandi Regis Aragoniae Libri tres* (1445-1457) de Lorenzo Valla, como por las intrincadas relaciones posibles en un material disperso, y en parte desconocido, que hace difícil establecer las líneas esenciales de una leyenda de enorme variabilidad¹.

A la recreación literaria de esta trágica historia de amor se sumaron algunos de los nombres poéticos más relevantes de la poesía andaluza áurea, como A. de Tejada Páez, Pedro de Padilla o Carvajal y Robles. Tejada recreó esta leyenda en un extenso canto épico que incluyó como apéndice a sus ya citados *Discursos históricos de Antequera*. En el discurso tercero de la primera parte refería el poeta antequerano tres textos dedicados a la leyenda de la Peña los cuales —junto a otros que no menciona— tuvo como referentes para su reescritura en octavas del *Poema de la Peña de los Enamorados* (I):

[la Peña de los Enamorados] tomó el nombre de dos que en ella murieron, cuya historia trae Juan de Vilches en su *Silva*, y Aelio Antonio de Nebrija en un libro de *Fábulas* que compuso en versos latinos, y fray Pedro de Padilla en su *Romancero*; la cual yo con la más cierta información que de ellos y de otros he podido colegir escribí por guardarle decoro en verso, que por pertenecer a Antequera incorporé a esta obra².

A pesar de hallarse incluido entre las páginas de los *Discursos* este *Poema de la Peña de los Enamorados* de Tejada no se enmarca en la actividad del antequerano como historiador sino que su génesis es independiente del proyecto historiográfico, pues como el poeta declara en la cita arriba recogida no lo escribió para insertarlo en su *Historia* sino que por tenerlo ya escrito y dada su temática decidió incluirlo en los *Discursos*, obviando la

¹ J. Lara Garrido, «En torno a un nuevo romance inédito sobre la leyenda fronteriza de la Peña de los Enamorados», *Analecta Malacitana*, VII, 1 (1984), págs. 142-148, cita págs. 142-143.

² A. de Tejada Páez, *Discursos Históricos de Antequera*, parte I, disc. III, págs. 168-169.

narración de la leyenda en el discurso historiográfico para remitir a la fábula que ofrecía en verso.

Nuevamente se trata de un texto de exaltación localista que desde su temática antequerana impulsa el aliento creador del poeta, aunque el resultado final acabe ampliando los estrechos límites iniciales que determinaron de su génesis.

Transmisión de la leyenda. Versiones

En las fuentes de esta leyenda se imbrican el discurso historiográfico y el literario³. Ya J. Lara Garrido observó que

en la transmisión de la leyenda y en la conservación de varios textos que la tematizan han cumplido un papel primordial estas historias manuscritas⁴.

Junto a la transmisión oral y popular, estas *historias manuscritas* albergan las primeras noticias escritas sobre la leyenda⁵. La primera documentación escrita se debe a Lorenzo Valla quien en su *Historia de Fernando de Aragón* relataba

las razones del nombre [de la Peña de los Enamorados], puesto que es grato oírlas, es preferible relatarlas, aunque sólo sea superficialmente, antes que pasarlas por alto⁶.

La glosa que hace Valla de la leyenda posee cierto carácter impresionista y esquemático al omitir el nombre de los amantes, obviar una caracterización de los mismos y delinear sintéticamente unas líneas argumentales de la historia de los dos amantes. A la versión de L. Valla siguió la del padre Mariana de 1601, que según el mismo autor declara parte de la glosa contenida en la *Historia de don Fernando*:

De cuyo suceso, y de la ocasión será bien decir alguna cosa, tomado de la historia elegante que Laurencio Valla escribió de los hechos y vida de este infante don Fernando [...]⁷.

³ Me ceñiré únicamente a las versiones de mayor trascendencia posterior y preferentemente a la notable tradición de versiones literarias áureas —que continuarían un fértil camino por los linderos del Romanticismo—. El primer intento de sistematización bibliográfica fue llevado a cabo por J. Quirós de los Ríos en sus *Apuntamientos para un catálogo biográfico de escritores antequeranos* (ms. 67, Fondo Rodríguez Marín, Biblioteca Central del CSIC), cuyas notas fueron vertidas por Rodríguez Marín en sus dos estudios sobre *Pedro Espinosa...* (pág. 39) y *Luis Barabona de Soto...* (págs. 188-191).

⁴ J. Lara Garrido, «Tres poemas inéditos del XVII en manuscritos antequeranos», *Analecta Malacitana*, V, 1 (1982), págs. 173-188, cita pág. 174.

⁵ Véase M. E. Acedo Tapia, «Motivos literarios en las historias de Antequera», *Por su amor. Las leyendas de la conquista de Antequera en las Historias locales del siglo XVII*, Antequera (Málaga), Hotel Antequera Golf, 2006, págs. 47-71.

⁶ L. Valla, *Historia de Fernando de Aragón*, ed. y trad de S. López Moreda, Madrid, Akal, 2002, pág. 120.

El siguiente eslabón en esta cadena de historiógrafos que se hicieron eco de la leyenda de la Peña de los Enamorados es el italiano A. Navagero quien en su viaje a España como embajador de la república veneciana recogió en su diario esta referencia:

Aproximadamente a mitad del camino entre Antequera y Archidona se pasa junto a un monte muy áspero, llamado Peña de los Enamorados. Le viene el nombre de lo ocurrido a dos enamorados, un cristiano de Antequera y una mora de Archidona, los cuales, habiendo estado muchos días escondidos en aquel monte sin ser encontrados, lo fueron al fin, y viendo que no podían escapar sin ser capturados, ni pudiendo soportar que les separasen y vivir el uno sin el otro, decidieron morir juntos, y acorralados en la Peña más alta del monte, tras muchas lágrimas y lamentaciones por su adversa fortuna, viéndose ya muy próximos los perseguidores, se abrazaron estrechamente, y uniendo sus rostros, se precipitaron desde aquella altísima peña, dando con ello nombre al monte⁸.

Aunque tanto Mariana como Navagero siguen la versión de Valla, van introduciendo elementos diferenciales o añadidos que iban enriqueciendo y modificando el relato original.

A esta rama de la leyenda que partía de Valla se había sumado otra versión inaugurada por J. de Vilches con su poema latino «De Rvpe Dvorvm Amantivm Apvd Antiqvariam Sita, Ad Litteris Praestatem Virvm Dominvm Fabianvm Nebrissensem» («Sobre la Peña de los Enamorados que se halla junto a Antequera. Al destacado escritor don Fabián de Nebrija»), publicado en 1544 e incluido en *De Variis Lvsibus Sylva*, que será la que siga Tejada en su *Poema de la Peña de los Enamorados*:

Hic agitur de rupe illa, cui nomen amantes,
dum se praecipitant, morte dedere sua.
Haec quoniam nostra longe non distat ab urbe
et multi causam nominis inde rogant,
saepius optauit de re quam praedicat omnis
incola, quam celebrat quicquid in orbe patet,
nosse sit historia haec fueritne haec fabula uulgi,
quis modus et tantae quae sit origo rei.
Sed quia tempus edax rerum haec aboleuit,
[amantum
nomina, causa, locus, tempus et ordo latent.
Narrat ubique modo quo tu rem carmine gestam
uulgus, et id uerum quod reor esse magis.
Inde mihi placuit mire tua Musa, duorum
historiam quae uisa est explicuisse satis.
(vv. 17-30)

Trátase aquí de aquella peña, a la que dieron nombre con su muerte unos enamorados que de ella se precipitaron. Y ya que ésta no se halla muy distante de nuestra ciudad, y muchos se interesan por la razón de su nombre, quise no pocas veces saber sobre este tema —que todos los naturales pregonan y que por todo el mundo celebran—, si es historia verdadera o fuera acaso fábula del vulgo: cuál es su desarrollo y cuál el origen de asunto tan grande. Mas como el tiempo que corroe las cosas borró estas noticias, queda en lo oculto los nombres de los amantes, y la causa, época y proceso de

⁷ J. de Mariana, *Historia general de España la compuesta, enmendada y añadida por el padre Mariana con la continuación de Miniada; completada con todos los sucesos que comprenden el escrito clásico sobre el reinado de Carlos III...*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig Editores, 1848, t. II, pág. 46.

⁸ A. Navagero, *Viaje por España (1524-1526)*, trad. de J. M. Alonso Gamo, Valencia, Castalia, 1951, pág. 61.

su suerte.

El vulgo narra por doquier el suceso en la versión que tú reproduces en verso; y ésta pienso que es la más verdadera. Así pues, me deleitó y admiró tu musa⁹.

La versión de Tejada se incorpora a la línea de Vilches, quien había vinculado su poema a la transmisión oral y popular de la leyenda. Resulta llamativo que frente a la codificación historiográfica de la leyenda Tejada se decantara por la tradición oral y popular de la historia de los dos amantes priorizando con ello el espíritu creativo popular frente a la inspiración libresca.

Las diferencias fundamentales entre ambas versiones¹⁰ radican, principalmente, en cuatro puntos. Primero, en el origen de los amantes, pues

⁹ F. J. Talavera Estesos, *El humanista Juan de Vilches y su «De variis Lusibus Sylva»*, Málaga Anejo VII de *Analecta Malacitana*, 1995, págs. 268-271.

¹⁰ Las diferencias entre ambas ramas de la leyenda fueron glosadas y contrastadas por A. García de Yegros en su *Historia de la antigüedad y de la nobleza de la ciudad de Antequera en la provincia de Andalucía*, cap. IV, págs. 19-21:

a/ versión de L. Valla

b/ versión recogida por J. de Vilches (seguida por Tejada)

en la primera tradición (Valla) ambos son de Granada mientras que en la segunda (Vilches) Hamet es oriundo de Granada y Tagazona de Archidona. También diverge el modo de encuentro de los dos amantes: en la primera versión los dos amantes huyen juntos de casa del padre de la joven mora en la que trabaja el valiente cristiano mientras que en la segunda lectura el primer encuentro de los amantes tiene lugar en una fuente en las inmediaciones de Antequera. El tercer punto de discrepancia se halla en el comportamiento del padre de Tagazona que en el caso de Valla y la línea de tradición de la leyenda por éste inaugurada hostiga a los amantes hasta el trágico desenlace, frente a la versión adoptada por Tejada en que el padre de Tagazona abandona la persecución al constatar que su hija no ha sido secuestrada sino que había huido por propia voluntad. Y, finalmente, la discordancia más evidente radica en la forma de muerte de los amantes: en la primera rama de la leyenda ambos se despeñan desde la cumbre de la Peña y en la segunda Hamet muere a manos de unos pastores que pretendían atentar contra el honor de Tagazona, y la joven mora al ver a su amado muerto se clava una espada en el pecho.

«En la parte del Oriente una legua de la ciudad está la peña que dicen de los enamorados, de un caso memorable, y fue que un cautivo cristiano en Granada con amor particular amaba a una hija de su amo y ella a él. Tomaron resolución de huirse de casa de su amo y padre a tierras de Cristianos, y siguiendo su camino llegaron a aquella peña, que está entre Antequera y Archidona, y por descansar quisieron reposar allí, tomando un lugar secreto, desde donde descubrieron que venía el Moro con otros de a caballo siguiéndolos, y para su remedio subieron a lo alto de la peña: los moros los descubrieron, y dijeron se rindiesen y bajasen al llano, amenazándoles de muerte sino lo hacían, los enamorados resistieron, peleando el Cristiano valerosamente con palos y piedras, impidiendo a los moros la subida. Por esta resistencia mandó el padre traer ballestas para matarlos en el lugar donde se habían fortalecido: y los enamorados viendo que de allí no podían escapar con la vida, tuvieron por mejor morir despeñados que a manos de aquellos infieles, y abrazándose el uno con el otro se arrojaron al peñón abajo, a la parte donde estaba el padre, donde se hicieron pedazos, y los Moros que allí habían venido, los enterraron haciendo duelo de tal caso, del cual aquella peña tomó el nombre de los enamorados».

«Dicen pues, que Hamet Alhatar, moro valiente de Granada, Tagarona, mora noble y hermosa de Archidona, se amaban entrañablemente, el moro pasando hacia Antequera en la fuente de Archidona halló a su querida con otras moras, y representándole su amor le pidió se fuese con él: ella otorgó, y poniéndola a las ancas de su caballo, continuó su camino. El Padre de la mora salió en su seguimiento la vega debajo de aquella villa: los enamorados encumbraron la cuesta que hace allí la peña de los enamorados pasando a la Vega de Antequera, y como llegase el Padre a lo alto de aquella cuesta, y viese de allí que la mora no iba forzada, sino de su voluntad, que seguía al amante mandó que se volviesen pues su hija quería por marido aquel moro: el cual se fue aquella noche a la cabaña de unos pastores, los cuales aficionados a la dama tomaron armas contra el amante, él se defendió matando a cuatro de ellos, y al fin fue muerto, y la mora porque no gozasen de ella se arrojó sobre la punta de una espada, y quedó allí muerta, y de aquí tomó aquella peña el nombre»

Aunque Tejada se refiriese, además de al poema latino de Vilches, al romance de Pedro de Padilla y al texto latino de Nebrija como fuentes — junto a otras que no menciona— para su reescritura poética de la leyenda, el antequerano se ciñe casi exclusivamente a la versión ofrecida por el insigne humanista.

En cuanto al poema que Tejada menciona como de Antonio de Nebrija, la crítica reciente ha demostrado el error de tal atribución al adscribir su verdadera autoría al hijo del insigne humanista, Fabián de Nebrija¹¹. Este poema en hexámetros se ciñe en su diseño argumental, con las variaciones propias de toda recreación encaminadas en este caso a una finalidad moralizante, a la versión ofrecida por Lorenzo Valla¹².

Las reescrituras poéticas de la leyenda se constriñen, esencialmente, a dos géneros y a dos metros: el romance (P. de Padilla o J. Bautista de Mesa) y el poema heroico en octavas (Tejada, Carvajal y Robles, Montefrío). Frente a la tradición seguida por Tejada y «frente a la versión que domina en el XVI, a partir de la “*Sylva de rupe deorum amantium*” de Juan de Vilches y hasta el romance de Juan Bautista de Mesa» se termina imponiendo la que «recoge la narración de Valla, a través de la *Historia de España* del P. Mariana, y se plasma en una serie de romances y en las obras de Carvajal y Robles y Matías de los Reyes»¹³.

El romance de Pedro de Padilla que empieza «Un lunes por la mañana»¹⁴ mixtura la línea de desarrollo de la leyenda forjada a partir de Valla, la versión adoptada por Vilches y la vincula al nombre de Ben Zulema¹⁵. Otro

¹¹ La confusión en la autoría vino motivada por la inclusión de esta poesía latina de Fabián de Nebrija en la obra del insigne humanista *In uate dicta philosophia...* publicada póstumamente en Granada en 1534, y en la que figuraba bajo el título de «Fabianus Nebrisensis in fabulam quae de crepidine duorum amantium dicitur». Véase J. M. Maestre, «Un supuesto poema de Nebrija sobre la Peña de los Enamorados de Antequera: su correcta atribución a Fabián de Nebrija», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 491-504.

¹² Véase el análisis ofrecido por J. M. Maestre, «Un supuesto poema de Nebrija sobre la Peña de los Enamorados de Antequera: su correcta atribución a Fabián de Nebrija», págs. 496 y ss.

¹³ J. Lara Garrido, «En torno a un nuevo romance inédito sobre la leyenda fronteriza de la Peña de los Enamorados», pág. 147.

¹⁴ P. de Padilla, *Romancero de Pedro de Padilla* [1583], ed. de Ramírez Arellano, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880, t. XIX, pág. 165.

¹⁵ Éste fue alcalde de Antequera en tiempos anteriores a la conquista. Padilla vincula a la leyenda este nombre a través del nexo que el ofrecía la hija de Ben Zulema, Fátima, que huyó con un caballero cristiano del que se había enamorado. En la persecución de los amantes fugitivos el joven cristiano muere en la lucha y ella se suicida arrojándose desde la Peña. La forma de muerte de él luchando contra los moros sigue la línea de Vilches — aunque en el poema del humanista se tratara de un altercado con pastores—, mientras que el suicidio desde la peña de la joven mora se adecua a la versión de Valla, aunque con la variación de que es ella únicamente la que se arroja desde la peña y no ambos.

romance¹⁶ que tematiza esta leyenda es el debido a J. Bautista de Mesa y que empieza «En una yegua andaluza»¹⁷, que si bien sigue la misma versión que Padilla, pues los amantes mueren arrojándose por la Peña, presenta alguna sugerente conexión con el *Poema* de Tejada, especialmente en el relevancia descriptiva otorgada a la «yegua» en la que huyen Hamet y Tagazona ya evidenciada en el primer verso del romance «En una yegua andaluza»¹⁸ así

¹⁶ A estos hay que añadir el romance barroco anónimo *Caso de la Peña de los Enamorados y dos más fieles amantes*, «Entre las cortezas pardas», del ms. 3985 BNE (fols. 31v-35v) editado por J. Lara Garrido («En torno a un nuevo romance inédito sobre la leyenda fronteriza de la Peña de los Enamorados», págs. 143-147).

¹⁷ Éste fue recogido por F. de Cabrera en su *Descripción de la Fundación, Antigüedad, Lustre y Grandezas de la Muy Noble Ciudad de Antequera. Obra póstuma del M. R. P. M^o F. Francisco de Cabrera... Sacada a la luz Don Luis de la Cuesta, Canónigo en la Santa Iglesia Colegial de esta ciudad con algunas adiciones y enmiendas de su tiempo hasta el presente. Año de 1679* (ms. 1679, Archivo Histórico Municipal de Antequera (Málaga), fol. 284v-2855r). Esta obra finalmente no vio la luz, pero el romance de Mesa ha sido editado por J. Lara Garrido, «Tres poemas inéditos del XVII en manuscritos antequeranos», págs. 176-178.

¹⁸ El animal en que los amantes emprendieron la huida cobra especial protagonista en los versos del romance de Bautista de Mesa que, a pesar de su brevedad (apenas unos 76 versos), cede 16 de ellos al protagonismo de la yegua en la historia de los dos amantes. Paralelamente Tejada se había recreado en la morosa descripción de la fisonomía del animal equino en tres octavas:

Romance de BAUTISTA DE MESA	<i>Poema</i> de TEJADA
--	-------------------------------

como en las comparaciones míticas que se apuntaban ya en el poema de Vilches.

Frente a las versiones en romance, Tejada inició otra fértil línea de reescritura de la leyenda en el registro heroico. A este respecto hay que mencionar que R. Carvajal y Robles trata la leyenda de los dos desgraciados amantes en su *Poema del asalto y conquista de Antequera*, publicado en 1627. Aunque desde el punto de vista argumental Carvajal y Robles sigue, con ciertas variaciones¹⁹, la historia relatada por Valla, desde el punto de vista poético la leyenda se inserta en el registro heroico, entre otras marcas, ya

En una yegua andaluza
que a la nieve y viento afrenta,
a la nieve en la blancura
y al viento en la ligereza,
[...]
Habláronse y concertaron
lo que el Troyano a la Griega,
que el moro pone a su dama
a las ancas de la yegua.
La cual tan ligera parte
que dudan si corre o vuela,
no menos que el dueño ufana
en llevar la dulce prenda,
que el toro que llevó a Europa
por el mar nadando a Grecia
a la yegua, aunque era dios,
la envidiara si la viera.

No aguarda más y pónelo por obra,
y en la yegua cabalga prestamente
ya la mora en las ancas de ella cobra
que en semejante fuerza ya consiente;
[...]

Era la yegua baya fuerte y bella,
que con facilidad su furia rige,
con brío y contoneos mil se huella,
los pies y cola de color de acige;
era la tanta furia al revolvella
que a media vuelta por correr se aflige,
las quijadas abiertas y delgadas
y las narices anchas y hinchadas;
ancho pecho, las **crines** no muy gruesas,
cortas, anchas y llenas las ijadas,
la cabeza pequeña y muy espesas
las cejas, sobre cuencas bien saltadas,
fuertes los brazos con canillas tiesas,
y las piernas derechas bien formadas,
los vasos lisos, negros y acopados,
con pelosas coronas rodeados.

Era manchada de unas negras ronchas
y con estrellas blancas se salpica,
colgando de fino oro algunas bronchas
del áureo freno y de la silla rica;
las guarniciones de indianas conchas
a cuyo son el huello y paso aplica,
los muslos largos, con las ancas anchas,
remendadas de negras y albas manchas.
(vv. 427-430 y 435-458)

¹⁹ El nombre de los protagonistas responde a Tello y Ardama. El joven Tello es oriundo de Écija e hijo de la familia Aguilar mientras que Ardama es hija del noble granadino Abenabo. Cuando Tello se enamora de la joven acepta ser vendido como esclavo de la familia de ésta con el fin de poder estar cerca de Ardama y alcanzar así su amor. La imposibilidad de hacer practicable su idilio lleva a ambos amantes a huir a Antequera, donde inmediatamente son perseguidos por el padre de Ardama con un ejército de moros. Al constatar Tello y Ardama la imposibilidad de llevar a cabo la huida con éxito huida se suicidan arrojándose al vacío desde lo alto de la Peña (R. de Carvajal y Robles, *Poema heroico al asalto y conquista de Antequera* [Lima, 1627], ed. de B. Martínez Iniesta, Universidad de Málaga, 2000, canto V-VI, pág. 166).

evidenciado en el empleo de la forma métrica de la octava²⁰. Al poema de Carvajal hay que sumar la traducción en octavas —que si bien figura como anónima, es más que probable su atribución a Luis de la Cuesta²¹— del poema latino de Francisco de Montefrío que —al igual que el romance de Bautista de Mesa— se recoge en la historia de F. de Cabrera²².

La recreación amplificativa de Tejada. El modelo de Vilches y su «De rupe duorum amantium...»

²⁰ Los dos últimos testimonios —ya avanzado el siglo XVII— de la andadura áurea de la leyenda son historiográficos. El Padre F. de Cabrera dio cuenta de las líneas de desarrollo del relato legendario en su historia titulada *Descripción de la Fundación, Antigüedad, Lustre y Grandezas de la Muy Noble Ciudad de Antequera...* (ms. 1679, Archivo Histórico Municipal de Antequera (Málaga)). En los capítulos XVIII y XIX da cuenta de las dos versiones de la leyenda tanto en su vertiente historiográfica como poética. E, igualmente, Francisco de Tejada y Nava en su *Historia de la ciudad de Antequera* (cap. X, s.f) presta atención a la leyenda en las dos ramas principales de su tradición y, especialmente, consigna noticias de interés sobre el *Poema* de su tío Agustín de Tejada, las cuales he referido unas líneas atrás.

²¹ Así lo ha indicado J. Lara Garrido, «Tres poemas inéditos del XVII en manuscritos antequeranos», pág. 174, nota 6.

²² F. de Cabrera, *Descripción de la Fundación, Antigüedad, Lustre y Grandezas de la Muy Noble Ciudad de Antequera...*, fols. 289r-293v. Esta traducción ha sido editada por J. Lara Garrido, «Tres poemas inéditos del XVII en manuscritos antequeranos», págs. 178-185. Al igual que el *Poema* de Tejada, la traducción se cierra, de forma paralela al poema tejadiano, con un *Epitafio* en tres octavas dedicado a los amantes:

*«Aquí yace la unión. Pero detente
que si es vínculo unión, éste supone
no mucho de fineza, pues consiente
la distinción que al fino amor se opone,
y así no es del amor lo escrito, o miente
cuando de transformar almas blasone,
leáse pues en título oportuno
Nacieron dos, amaron, murió uno.*

¡O fuerza de los astros peregrina
que afectando dominio en los mortales
a tantos hados nuestro ser destina!
Cuantos el tiempo vio casos fatales,
o cuantos fomentaron su ruina
si a el imperio de Amor fueron leales,
más consiguió el error de un vano intento,
persuasiva ocasión a el escarmiento.

Almas que un tiempo afectos amorosos
en caudas consagrasteis al engaño,
atender con desvelos lastimosos
en estas muertes vivo el desengaño,
no confiéis en Amor, que en perniciosos
halagos os destina al mayor daño,
y el incendio que amantes os despeña
ha de ser la facundia de una peña».

Una lectura detenida y contrastada del poema latino de J. de Vilches y del *Poema* de Tejada²³ revelan que el antequerano siguió fielmente el poema de Vilches²⁴ aunque sometiéndolo a una *amplificatio* constante. Del poema del humanista tomó como esquema el hilo argumental para ir hilvanando en él episodios de modelación clasicista junto a otros de renovada fabulación imaginativa en modulada combinación del registro épico y lírico.

Me detendré, en primer lugar, en el seguimiento que lleva a cabo Tejada de ese leve esquema argumental que le ofrecía el poema de Vilches «De rupe duorum amantium...» para establecer los pormenores de la correspondencia con ese referente modélico que puede sintetizarse en los siguientes puntos:

- 1) Presentación de los amantes
- 2) Proceso de enamoramiento
- 3) Encuentro de los amantes en la fuente
- 4) La decisión de la huida y la persecución
- 5) El trágico desenlace. La muerte de los amantes
- 6) Cierre

Seguidamente nos centraremos en los episodios incrustados por Tejada en ese tejido esquemático hilvanado por Vilches por medio de dos procedimientos básicos: la *amplificatio* argumentativa y descriptiva.

- 1) Presentación de los amantes:

Vilches, «De rupe duorum

Tejada Páez, *Poema de la Peña de*

²³ El sobrino de Agustín de Tejada Páez, Francisco de Tejada y Nava, en su *Historia de la ciudad de Antequera* (cap. X, s. f.) elogiaba el poema de su tío escrito «en tres cantos de elegantísimas octavas en que parece que su espíritu docto [esforzó] el gesto de la elocuencia, de la invención y de todos los primores de la poesía». Consignaba además en esta misma *historia* una curiosa noticia sobre unas correcciones posteriores que Tejada Páez llevó a cabo en su *Poema de la Peña de los Enamorados* en la que sustituía los nombres de Hamet y Tagzona por los de Beloro y Haxidona, manuscrito enmendado que Tejada Nava tenía en su poder tal como se extrae de sus propias afirmaciones: «el doctor Agustín de Tejada Páez convino en estos nombres [Hamet y Tagzona], mas después los enmendó, diciendo que él se llamaba Beloro y ella Haxidona, como se ve en su original, que está en mi poder, y es la tercera parte del Libro de la Historia de Antequera; y no pudo obligarle a mudar el nombre la fuerza del confinante porque en ambos nombres de la mora tenía el mismo, y no se sirve del de Beloro en todo el Poema: poco va en los nombres». La copia que ha llegado hasta nosotros no conserva estos cambios de nominación de los amantes por lo que quizá responde a una primera redacción del texto en la que no se habían operado las modificaciones que consigna Tejada y Nava.

²⁴ La dependencia que el relato de Tejada Páez mantiene con el de Vilches ha sido anotada por J. Lara Garrido («La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera...», pág. 254, nota 52.

amantium...» (vv. 35-46)

Garnatae regi famulus fuit inclytus olim,
nomen, si famae creditur, Hameth erat.
Alhaiar cognomen ei, qui uiribus, armis,
moribus et forma gratus et officiiis.
Praefectus pecorum gregibus, quae pascua
[passim
tondentes domino uellera multa dabant.
Audiit a multis fore tunc natalibus aequis
atque parem clarae nobilitare domus
Archidonensi, quae nota est, arce puellam,
aequat quippe altis nubibus illa caput.
Huic Tagzona fuit nomen, quae nubilis annis
et sapiens multis est adamata prociis²⁵.

(vv. 35-46)

los Enamorados (canto I, vv. 25-80)

En la ciudad honor de nuestra Iberia,
con gran magnificencia edificada,
por la hija de Hispán, dicha Iliberia,
en todo el mundo ínclita y nombrada,
donde el rey Agareno dio materia
a que triunfase la valiente espada
del católico rey y adonde Dauro
promete a tantas sienes verde lauro,
resplandeció en un tiempo un caballero
de nación mora y de virtud loable,
en guerras invencible, bravo y fiero
y en la paz discretísimo y afable;
en hermosura siempre fue el primero,
y con todos modesto y conversable,
y al fin en él cifró naturaleza
valor excelso y sin igual belleza.
En este propio tiempo, en Archidona
resplandeció la rara hermosura
de la más bella mora que pregona
discreta pluma o sin igual pintura;
llamábase la bella Tagazona,
donde cifró la pródiga natura,
en toda junta y en cualquier parte,
cuanta gracia entre todas hoy reparte.

(canto I, vv 25-48)

Si el poema latino de Vilches se iniciaba con la presentación de los protagonistas tal como muestran los versos arriba recogidos, Tejada había precedido esta presentación de tres octavas (canto I, vv. 1-24) insertas en la tónica del exordio—junto a las estrofas que se han perdido—las cuales encuadran a los protagonistas de la narración que se va a contar en una cadena de amadores ilustres, bajo el ejemplo de Dafne y Apolo.

En esta presentación de los protagonistas de la leyenda, lo que sí obvia Tejada frente a Vilches es la dedicación de Hamet al pastoreo sobre la que nuestro poeta no hace ninguna indicación.

A la escueta presentación de Hamet y Tagazona en el poema de Vilches añadió nuestro poeta tres octavas en las que encarecía el efecto de la belleza de la dama sobre la naturaleza (canto I, vv. 50-72), incidiendo, seguidamente, en el encomio hiperbólico de la belleza de Tagazona (canto I, vv. 73-80).

²⁵ Tanto para el texto latino como para la traducción que iré citando en nota sigo la edición de F. J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches...*, págs. 264-287 (pág. 271).

«En otro tiempo tuvo el rey de Granada un servidor insigne. Su nombre era Hamet, si damos crédito a la fama; su apellido Alhajar. Hacíase grato al rey por su vigor, su destreza en las armas, su comportamiento, su apostura y sus servicios. Estaba al frente de sus rebaños, que consumían amplios pastizales y producían a su dueño abundante lana.

De muchas bocas había escuchado que en la afamada ciudadela de Archidona — pues ésta iguala con su cima a las altas nubes— había una joven de sus mismos años e igual por la nobleza de su casa. Tagzona era su nombre, casadera por su edad, y discreta; y amada por muchos pretendientes».

2) Los dos dísticos elegíacos en que Vilches resumía el proceso de enamoramiento de los amantes se amplifican en el *Poema* de Tejada a siete octavas:

Vilches, «De rupe duorum
amantium...»
(vv. 47-48)

Tejada Páez, *Poema de la Peña de
los Enamorados* (canto I, vv. 81-146)

Alter in alterius uel solo nomine amorem
alma Venus, flammis concaluere tuis²⁶
(vv. 47-48)

vv. 81-146

3) Encuentro de los amantes en la fuente:

Vilches, «De rupe duorum
amantium...»
(vv. 49-75)

Tejada Páez, *Poema de la Peña de
los Enamorados* (canto I, vv. 147-426)

Ille petens latos quos Antiquaria campos
haec habet atque greges, huc faciebat iter.
Venerat ad fontem qui dulce nascitur unda
Archidonensi non procul oppidulo.
Forsitan illa aliis uirgo comitata puellis
ad fontem liquidis se recreabat aquis.
Accessit uoluitque suam satiari liquore,
quam de more suo sessor agebat, equam.
Pertimuit turbam, tamen haec calcaribus acta
protinus in medias appropinquauit aquas.
Turba puellarum salientibus undique guttis
milites accessu plena pauore fuit.
At Tagzona, licet foret hic fortissimus
[Hameth
qui uincit meritis quos habet orbis, ait:
‘Non audax, aliquis sic in nos atque superbus
intraret nostras irreuerenter aquas’
Ille refert: ‘Tagzona meis quae arrisit ocellis,
quae superat quotquot Bethica terra tenet
ausa foret tantum nostris illudere factis ;
nam reliquas facio (credite) pene nihil’.
Dum sese unspiciunt, dum mutua yerba
[loquuntur,
cognita ab egregio pulcra puella uiro est.
Miles ait: si uerus amor tua uiscera fixit,
ut mea; cor unum si Venus illa facit,
non opus es uerbis. Age, cernis adesse quos
[optas.
Aude, et equae insidias insideasque comes²⁷.

Al fin Hamet[e] de Granada parte
por ir a ver la que en su alma mora,
abrasando en su pecho cualquier parte
donde repite el nombre de la mora;
llega a una clara fuente que reparte
el agua con que aquel distrito honora,
manando golpe de ella de una peña,
que por entre otras peñas se despeña.
(canto I, vv. 147-154)

Viendo el lugar Hamet fresco y ameno
la yegua en que venía a un árbol ata
para gozar del aire que sereno
por todo aquel espacio se dilata;
llega al estanque de deleite lleno,
do el agua dulce de color de plata
jugaba con guijuelas variadas,
blancas, azules, verdes y encarnadas.
(canto I, vv. 195-202)

Acaso Tagazona había salido
a cazar cual solía en la floresta,
y de cansancio por haber corrido
venía al estanque a pasar la siesta;
Belisa, que con ella había venido,
y Florista y Belania la dispuesta
iban siguiendo un ciervo en su carrera,
y así venía sola con Alvera.
(canto I, vv. 235-242)

²⁶ «Mas, oh diosa Venus, por la fuerza de tus llamas los dos ardieron en amor con sólo escuchar uno el nombre del otro» (F. J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches...*, pág. 271).

²⁷ «Él, dirigiéndose a los anchos campos que Antequera domina, y a sus rebaños, caminaba hasta aquí. Había llegado a una fuente cuyas dulces aguas brotan no lejos del pueblecito de

(vv. 49-75)

Luego en la fresca yerba el cuerpo tiende,
arrimando al aljaba la cabeza;
Hamet[e] que la vido se suspende
sin hablarle palabra en larga pieza;
Amor que está presente el fuego enciende
y los **lazos** más fuertes adereza;
Hamet que a tal beldad estaba atento
así esparce la voz al fresco viento:
(canto I, vv. 259-266)

Ella desea que Hamet se atreva
a dar a sus intentos algún corte,
y él, que no menos llama cría y ceba,
revuelve y piensa medio que algo importe;
con estos pensamientos ya se eleva,
porque con ellos halla algún **conforte**,
y entre otras trazas muchas que revuelve
roballa en todo caso se resuelve.
(canto I, vv. 419-426)

Tejada coincide con la silva de Vilches en situar el encuentro de los amantes en una fuente entre Archidona y Antequera. Ahora bien, a partir de ahí el *Poema* del antequerano discurre por sendas discordantes.

En primer lugar, a esa primera octava en que narra la partida de Hamet desde Granada hasta su llegada a la fuente sigue un amplio pasaje descriptivo (canto I, vv. 155-194) de la alberca en que se encuentran los amantes impregnado del tópico del *locus amoenus* y pródigo en símiles pastoriles (Anfriso, canto I, v. 175) y míticos (Ulises, canto I, v. 184).

Junto a la ya reiterada amplificación descriptiva, Tejada también introduce en este pasaje variaciones argumentales: prescinde del episodio poco afortunado de la irrupción de la yegua de Hamet en la fuente donde Tagazona y otras jóvenes se solazaban así como de la anagnórisis de los amantes que Vilches había recreado en su poema.

Archidona. Casualmente la doncella, acompañada de otras jóvenes, se recreaba junto a la fuente en sus aguas cristalinas. Se acercó él; y para que se saciara en el agua, hizo girar a su yegua, en la que según costumbre cabalga. Se espantó el animal ante las jóvenes, mas incitada por la espuela la yegua se precipita en medio de las aguas.

El grupo de las doncellas con la llegada del mozo fue presa del pánico entre el chapoteo del agua. Pero Tagazona, aunque éste era el esforzadísimo Hamet que en méritos vence a cuantos sostiene la faz de la tierra, a él se enfrenta: 'Nadie vino hasta nosotras con esta audacia, ni así de arrogante entrara, sin respeto, a nuestras aguas'. Él le replica: 'Tan solo podría atreverse a reprochar mi conducta Tagazona, la que llenó de alegría mis ojos, la que supera a cuantas mujeres atesora la bética tierra; pues a las demás (creedme) en casi nada yo estimo'.

Mientras se miran, mientras se cruzan sus palabras, fue reconocida la hermosa joven por el insigne caballero. Y el mozo le dice: '¿Si el amor verdadero ha atravesado tus entrañas como las mías, si la diosa Venus nos está forjando un solo corazón, no hay ya necesidad de palabras. Ea, ante tus ojos tienes lo que anhelas. Atrévete. Sube a mi yegua y acompáñame'» (F. J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches...*, págs. 273 y 275).

En su lugar idea nuestro poeta un hermoso cuadro de cacería que le permite la modelación de Tagazona como una Diana cazadora (canto I, vv. 203-290). En este cuadro se mixturán diversos elementos: primero, dibuja una escena de caza (canto I, vv. 211-234), que se amplía en el subsiguiente discurso directo de Hamet en los vv. 267-290 (canto I) y, segundo, matiza el ya aludido retrato de Tagazona cual virginal Diana (canto I, vv. 235-254).

El reconocimiento y posterior narración del sentimiento amoroso que embarga a ambos amantes es recreado por Tejada a través del diálogo ya apuntado en el relato de Vilches, aunque en el *Poema* de nuestro autor se extiende tal diálogo entre los amantes a lo largo de 14 octavas (canto I, vv. 315-426)

4) La decisión de la huida y la persecución:

Vilches, «De rupe duorum amantium...»

(vv. 76-100)

Vix ea finierat, uidit post terga sedentem.
Effugit atque suae frena remittit equae.
Conclamant comites, ululant et pectora
[plangunt
implicantque suos suppetiasque petunt.
Tagazonae raptus patrias defertur ad aures,
obstupet, insanit, clamat et arma capit.
Discurrunt ciues et quos conscendere gaudent
raptoremque ferum prona per arua sequi.
Iam tenet ille uadum, qua Guadalhorzius amnis
praeter eam rupe, quam petit ille, fluit.
Desiliens ab equa dumeta per aspera currens
sollicita comitem ducit ad alta manu.
Insequitur furibunda cohors, uestigia seruans
quae syluis tarda est, decipiturque uia.
Nam dum perueniunt ad summa cacumina
[rupis,
rimantur scopulos et quod ubique latet.
Incolumes uadunt rupis decliua amantes
et celeri properant lata per arua gradu;
quos ubi uiderunt summo de uertice Mauri,
ostendunt misero, qui uidet ista, patri.
'Quis praecedit?' ait. 'sequitur quis?' 'Eminus,
[aiunt,
raptorem sequitur, rapta puella suum'.
Sponte igitur sequitur, non ui uel fraude
[coacta ;
quando uir hic placuit, esto maritus', ait.
His dictis armata manus toto agmine rupem
deserit atque libens ad sua castra redit²⁸.

Tejada Páez, *Poema de la Peña de los Enamorados* (canto I, v. 427-canto II, v. 216)

No aguarda más y pónelo por obra,
y en la yegua cabalga prestamente
ya la mora en las ancas de ella cobra
que en semejante fuerza ya consiente;
da mil voces Alvera, con que sobra
la rabia y el furor del pecho ardiente,
Hamet la yegua pica con la espuela
con tanta furia que en el campo vuela.
(canto I, vv. 427-434)

Alvera con mil voces hiende el viento
a las cuales las moras se juntaron,
y oyendo de ella el miserable cuento
elevadas y atónitas quedaron;
éntranse en Archidona en un momento
y al padre el triste caso le contaron,
que oyendo que Hamet así lo agravia
se enciende de coraje y viva rabia.
(canto I, vv. 459-466)

Llegó Hamete al fin a donde el curso,
lleno de varios senos y revueltas,
dilatada Guadalhorca en su discurso
con las ondas diáfanas y sueltas;
la tierra está tan fértil del concurso
del agua clara, que por todas vueltas
Themis gallarda la dibuja y pinta
con el florido esmalte de su cinta.
(canto I, vv. 619-626)

²⁸ «Apenas había pronunciado estas palabras, y a la grupa la vio sentada. Inicia la fuga y da rienda a su yegua. Gritan todas las compañeras, vociferan, se golpean el pecho, hacen súplicas a los suyos y les piden auxilio.

El rapto de Tagazona llega a oídos de su padre; queda él estupefacto, enloquece, grita y toma las armas. Se dispersan los ciudadanos, ansiosos de montar sus caballos y perseguir al fiero raptor cabalgando labrantíos abajo.

Luego Hamet la bella mora apea,
que toda se congoja y amedrianta,
él con voces la anima y la recrea
subiendo por la peña alta y exenta;
libre la veloz yegua se pasea,
que con la blanca espuma el freno argenta,
y Guadalhorce en ninfa convirtiola
y entre sus claras ondas anidola.
(canto II, vv. 113-120)

El padre de la mora vio subía
a este tiempo Hamete por la peña,
Tagazona siguiéndolo se vía
detrás, que de su amor no se desdeña,
y aquesto imaginó en su fantasía:
«No da mi hija de forzada seña,
porque si así Hamete la forzara
delante por la peña la llevara».

Con esto que pensó y el tiempo viendo
entiende que a los dioses hizo ultraje
en venir tan de veras persiguiendo
a los que el cielo da tal hospedaje;
triste vuelve a Archidona no creyendo
que libre ha de hallar aquel pasaje,
bate el caballo cual si fuera el reo,
ora de repelón, ya de rodeo.

(vv. 169-184)

En esta parte no se aprecian variaciones respecto al relato ofrecido por Vilches: la huida, la recepción de tal noticia por el padre de Tagazona, la organización del ejército de moros para perseguir a los fugitivos amantes, el itinerario de la huida que conduce a Hamet y Tagazona desde orillas del Guadalhorce al pie de la Peña hasta el abandono de la persecución por parte del padre de Tagazona y del ejército organizado para tal fin al constatar que la joven no había sido secuestrada²⁹.

Pero el fugitivo ya llega al vado, por donde el río Guadalhorce fluye por delante de la peña, a la que él se dirige. Salta de su yegua, y corriendo entre ásperos matorrales, guía hacia la cima con solícita mano a su acompañante.

Furibunda le sigue la tropa, que se retrasa entre la selva observando las huellas, y equivoca su marcha. Pues mientras van subiendo a las altas cumbres de la roca exploran los peñascos y cuantos escondrijos hay por doquier. Mas los amantes superan incólumes la falda de la peña y con paso rápido avanzan por un ancho llano.

Luego que los moros los divisan desde la cumbre más alta, se los muestran al apenado padre quien viendo la escena pregunta: '¿Quién va delante? ¿Y quién le sigue?'. 'Luego le sigue de grado, y no va obligada por fuerza o engaño. Ya que este joven le gustó —dice—, sea su marido'. Con estas palabras el grupo de armados en tropel abandona la peña y gustoso a sus murallas retorna» (F. J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches...*, págs. 275, 277 y 279).

²⁹ Tejada aduce como argumento al abandono de la persecución no sólo el hecho de que el padre constase que Tagazona no había sido raptada sino que huía por propia voluntad al ir detrás y no delante de su supuesto raptor sino también la posterior intervención del río Guadalhorce que desató una tormenta para proteger a los amantes. Este argumento mítico de carácter clásico no se encontraba en la silva de Vilches.

Las diferencias operadas por Tejada radican en ese consabido principio de la *amplificatio* que practica sistemáticamente el poeta antequerano en su *Poema*. Diversos recursos se combinan en este procedimiento general amplificativo. Primero la *amplificatio* descriptiva en pasajes como las tres octavas que detallan con pormenor la descripción física de la yegua en que huyen los dos amantes (canto I, vv. 435-458), la descripción de las armas que empuñaban los soldados del ejército moro (canto I, vv. 507-522) frente al arrojador de Hamet que se enfrenta a éstos (canto I, vv. 587-594), o el recurso al símil por medio del que se establece una ecuación comparativa entre una serie de animales (grulla, hormiga y toro) y las acciones emprendidas por el ejército perseguidor (canto I, vv. 531-554) o el valeroso Hamet (canto I, vv. 555-570).

El segundo de los modos amplificativos a que hacíamos referencia se basa en la inserción en el tejido legendario de episodios de carácter mítico e invención fabulosa: la intervención de Venus en auxilio de los amantes para lo cual solicita la diosa el auxilio del río Guadalhorce quien levantando una tormenta protege a los amantes hasta que alcanzan la Peña (canto II, vv. 1-192).

Otros recursos que sirven a esta técnica de la *amplificatio* son los discursos directos de los personajes —Tagazona (canto I, vv. 571-600) y Hamet (canto II, vv. 197-216)—, los diálogos entre los personajes — que introducen analepsis— como el de Venus y Guadalhorce (canto II, vv. 57-80), o bien las digresiones del narrador, normalmente de naturaleza amorosa (canto II, vv. 1-24).

5) El trágico desenlace. La muerte de los amantes.

Es en el desenlace de la leyenda en la parte en que la narración de Tejada se separa en mayor medida del relato de Vilches:

Vilches, «*De rupe duorum amantium...*»
(vv. 101-133)

Tejada Páez, *Poema de la Peña de los Enamorados* (canto II, vv.)

Tandem perueniunt ad ouilia pascua amantes

Entráronse con esto en una cueva

³⁰ «Los amantes llegan por fin a los prados de sus rebaños y cuentan a los suyos todos estos sucesos por su orden. Luego prorrumpe Hamet, y dice: 'Tagazona, te amo más que a mi propia vida. La fortuna, el amor y la fidelidad te entregaron a mí. Aunque en mis manos tú permanecerás intacta, e incólume tu pudor adorable y virginal, hasta que la augusta mano del rey de Granada te entregue, y tu rostro venga a mis derechos'. Este comportamiento los deja atónitos, pero más todavía les impresiona y cautiva la hermosura de Tagazona.

Las tinieblas suceden a la luz. Un único lugar los congrega; y a todos ellos los enardece la misma pasión hacia la raptada. Toman entonces la decisión de dar al piadoso enamorado muerte miserable, que les permita gozar de la doncella raptada.

La luz del día funesto había despertado al valiente; los pastores le rodean en cruel pelotón. Aquel le ataca en la cabeza, aquel otro a los pies, éste dirige el hierro contra su cuerpo, y con las heridas infligidas lo dejaron casi muerto. Pero luego, vuelto en sí, desenvaina su espada y no teme enfrentarse él solo a treinta armados. Ya había abatido con su acero a cuatro o cinco, cuando el desdichado sucumbió alcanzado por el dardo que uno le arroja.

enarrantque suis ordine quaeque suo.
Tunc Hameth: 'Tagzona mihi me charior,
[Inquit,
quam fortuna dedit, quam Venus atque fides.
In manibus licet ipsa meis intacta manebis
atque cupidineus uirgineusque pudor,
te Garnatensis donec manus incluta Regis
conferat et uultus in mea iura tuos'.
Reddit id attonitos facinus, magis attamen illos
Tagzoniae species afficit atque capit.
Succedunt tenebrae luci, locus unus adunat
raptae quos omnes unus adurit amor,
decernuntque pio miserandum □ erba amanti,
quo liceat raptae uirginitate frui.
Iam funesta dies fortem excitarat, at illum
cingunt pastores undique saeua manus.
Ille caput petit, ille pedes, hic copora ferro
uulneribusque uirim paene dedere neci.
Vagina memor ipse sui tunc eripit ensem
nec triginta armis unus adire timet.
Quatuor ille aut quinque suo iam strauerat
[ense,
cum telo infoelix unius occubuit.
At Tagzona suum crudeli uulnere amantem
interiisse uidens talia □ erba refert :
Quae uobis, quae digna, uiri, pro talibus ausis
et pro tam grato munere ferre queam ?
Nam qui dilectae me traxit ab ubere matri,
qui patrem atque meos dedecorauit auos,
ulta manus uestra est : utinam mea ; sed mihi
[tantum
ut (quamis sero) gratuler ulta nefas.
Redditte mox gladium, quo accingier ille
[solebat,
raptoris feriam quo fera corda mei'.
Redditus est gladius (quis enim non crederet
[illi?]
quo rumpit medium cordis et icta cadit³⁰.

mientras las lluvias su furor mostraron,
y para dar de amor más alta prueba
dentro de ella los dos se desposaron.
No Himeneo el casamiento aprueba
ni felices agüeros lo aprobaron,
porque mientras hablaban la corneja
voló en la cueva portentosa y vieja.
(canto II, vv. 217-224)

La oscuridad y frío convidaban
a aquellos infelices amadores
a pasar en la cueva, donde estaban,
de la lóbrega noche los furores;
cuarenta hombres a este punto entraban
y todos sediciosos salteadores,
dentro en la cueva por pasar la furia
con que la horrible noche los injuria.
(canto II, vv. 273-280)

En esto ya la fuerza iba faltando
quedándole los ojos deslumbrados,
un mortal frío el cuero va ocupando,
los brazos dan en tierra de cansados,
sale el alma los aires penetrando,
los miembros de vigor quedan privados,
diciendo: «Oh Taga», nunca dijo «zona»,
porque quedó defunta su persona.
(canto II, vv. 377-384)

Dijo, y al fiero alfanje el cuerpo arroja,
pasando el corazón enamorado;
funesta amarillez luego despoja
el rostro bello del color rosado;
temblore el cuerpo con mortal congoja
dando al suelo el cabello ensangrentado,
salió de su sangre una abundante vena
que esmaltaba de púrpura el arena.
(canto, II, vv. 457-464)

Frente al relato de Vilches en el que los amantes alcanzan un prado en el que se inserta el discurso de Hamet en que hace gala del respeto de la honra de Tagazona hasta el matrimonio, narra Tejada cómo los dos amantes se refugian, ante la virulencia de la lluvia desatada por la tormenta propiciada por Gualdalthorce, en una cueva donde se desposan (canto II, vv. 217-272). Poco después, siguiendo la argumentación tejadiana, irrumpen en ella un

Mas Tagzona, viendo a su amante muerto de cruel herida, les dirige estas palabras: 'Qué digna recompensa os puedo yo ofrecer, varones, por tal iniciativa y por tan grato obsequio? Pues quien me arrancó del regazo de mi madre querida, y quien llenó de deshonra a mi padre y a mis abuelos, halló venganza en vuestra mano, y ojalá también en la mía. Pero a mí sólo me queda congratularme vengando, aunque tardíamente, su afrenta. Dadme luego la espada que él solía ceñir, para con ella herir el fiero pecho de mi raptor'. Le fue entregada la espada (pues ¿quién no le iba a creer?) y con ella se partió el corazón; y así herida se desploma» (F. J. Talavera Estesó, *El humanista Juan de Vilches...*, págs. 279, 281 y 283).

grupo de salteadores (en Vilches eran pastores) que a lo largo de la cena, cautivados por la belleza de Tagazona, deciden asesinar a Hamet (canto II, vv. 273-352). A pesar de la fiera lucha sostenida por el joven³¹ acaba muriendo a manos de los salteadores, no sin dirigir unas hermosas palabras a su amada antes de expirar el último aliento (canto II, vv. 353-384). Se recrea la narración de Tejada en la que, a juzgar por el escenario sangriento que ha resultado de ésta, debió ser una brava batalla. Como faltan dos folios, desconocemos si Tagazona usó el mismo ardid que propone Vilches para conseguir el alfanje de Hamet con el que se da muerte. No obstante, antes del suicidio registra Tejada un largo monólogo en que la joven mora apostrofa a las deidades infernales y a su propia alma antes de darse muerte (canto II, vv. 385-464).

Nuevamente, el hilo narrativo serpentea en excursos de variado signo como los agüeros en el himeneo de los amantes (canto II, vv. 225-248), las cronografías como la de la noche (canto II, vv. 257-272) y los discursos en estilo directo de los salteadores (canto II, vv. 337-350).

6) Cierre

El poema de Vilches termina con la muerte de Tagazona a la que sigue esta coda final:

<p>[...] quae mea nunc tenui carmine uerum est, Siue quod heroo tu cantas carmine uerum est, siue quod exiguo fistula nostra sono, quid mirum? si fama canit, quod Pyramus [olim pro Thysbe mortem sumpsit et illa simul. Si pro Lepolemo Charite, pro Demophoonte Phyllis, pro charo Laodamia uiro. Infoelix periit Phrygio si pro duce Dido, si Ceyx alas praestitit Alcyone; prosequitor Sapho si tali ardore Phaonem, ut se in Leucadias praecipitaret aguas. Quicquid suadet amor (deus est) tibi fiat [oportet, quid si noster amor sit Deus ille bonus? (vv. 138-150)</p>	<p>«Y esto es lo que ahora mi musa relata en sencillo canto. Por tanto, si es verdad lo que tú ensalzas e verso épico [se refiere al poema de Fabián de Nebrija], como si lo es que mi caramillo entona con blandos sonos ¿Qué tiene ello de admirable? Si la fama pregona que antaño Píramo abrazó la muerte por Tisbe, y ella por él a un tiempo; si Cárite murió por Lepólemo, Filis por Demofonte, Laodamia por su esposo amado; si la desventurada Dido pereció por el caudillo frigio; si Ceix prestó alas a Alcione; si en pos de Faón va Safo con tal pasión que llegó a precipitarse en las aguas leucadias. Lo que aconseja el amor (que también es un dios) preciso es que en ti se cumpla. ¿Y qué decir si nuestro amor es aquel Dios de bondad?»³²</p>
---	--

Tejada, por su parte, alarga el poema con el relato del itinerario que recorre el alma «incorpórea» de Tagazona una vez abandonado el cuerpo hasta llegar al Elíseo donde se reúne con el alma de Hamet. Tras pasar el Purgatorio, que el antequerano describe por medio de una *enumeratio* de los seres que lo pueblan y que se extiende a lo largo de cuatro octavas (vv. 473-

³¹ Como se indica en la edición del texto, las octavas que relatan este pasaje se han perdido, y el texto continúa con las últimas palabras que el moribundo Hamet dirige a su enamorada. Véanse las notas textuales a este poema.

³² F. J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches...*, págs. 285 y 287.

504), y cruzar la laguna Estigia en la barca de Caronte (vv. 505-512), por fin, el alma de Tagazona

[...] por ásperos montes caminando,
llega al Elíseo, do el purpúreo cielo
con pródiga clemencia da consuelo.
(canto II, vv. 510-512)

Y es entonces cuando

Salen a recibir el alma bella
los que se dieron por Amor la muerte,
trocado ya su llanto y su querella
en más dichosa y fortunada suerte;
(canto II, vv. 537-540)

Tejada idea entonces una apoteósica alegoría con el recibimiento que Hamet y una larga lista de amantes prodigan a la bella Tagazona en los espacios celestiales. Siguiendo de cerca el poema de Vilches, alude nuestro poeta a las parejas de famosos enamorados cuyas historias de amor terminaron en muerte trágica las cuales habían sido consignadas por el ilustre en su silva, pero, además, añade otras: Píramo y Tisbe (vv. 540-544), Cáríte y Lepólemo (vv. 545-552), Alcíone y Ceix (vv. 553-560), Pocris (vv. 561-564), Filis (vv. 565-569), Safo (vv. 569-574), Hero y Leandro (vv. 577-584), Fedra (vv. 585-588), Protasilao y Laodamia (vv. 589-592) y Dido (vv. 601-604).

A este catálogo ilustre se suman Hamet y Tagazona, así como la narración de Tejada se añade a la que ha conservado la memoria de esos ilustres amantes que pertenecen al ámbito de las narraciones mitológicas, pero también de las fabulaciones caballerescas y de la historia cultural de Grecia.

Una vez que los amantes se han unido felizmente en los «gloriosos campos Elíseos»:

Dijo, y todos después juntos guiaron
a los dos felicísimos amantes
a sus albergues donde los dejaron,
que eran hechos de piedras rutilantes,
los cuales nunca pluvias maltrataron
ni rayos para aquesto son bastantes,
porque aquí son perpetuos los trofeos
en los gloriosos campos Eliseos.
(canto II, vv. 625-630)

Tejada cierra el poema con los cantos funerales que las ninfas del lugar ensayan para los tristes amantes (canto tercero). Los «servicios funerales» orquestados por las ninfas (canto III, vv. 1-87) se rematan con un «experimento de variación polimétrica» en el que las ninfas ofrendan a los enamorados distintos epitafios para la urna que alberga sus cenizas: las náyades escriben décimas, las nápeas una elegía, las oréades y nereidas

sonetos, las hénides redondillas, las hamadriades combinan octavas con estancias y las diádras, finalmente, octavas reales³³.

La «amplificatio» argumentativa y descriptiva

Del demorado cotejo ofrecido en el epígrafe precedente se desprende el traslado creativo que efectúa Tejada de la leyenda de la Peña de los Enamorados partiendo del paradigma establecido en la silva del Vilches. Si bien mantiene las directrices fundamentales de la narración legendaria codificadas en la versión del humanista, opera sobre tal esquema narrativo con desequilibrada proporcionalidad de acuerdo a los principios de la *amplificatio* manierista. Además, la variación creativa de Tejada se opera desde el encuadre en una serie genérica divergente de la del poema de Vilches que rige un nuevo marco del relato legendario de la Peña respecto a la lógica argumental y temática, la técnica constructiva y en el *ornatus* retórico para responder a las preceptivas directrices genéricas de la poesía épica o heroica.

Así pues, Tejada —de forma equivalente a otros textos como la *Silva al elemento del aire*— diseña en el *Poema de la Peña de los Enamorados* un campo de ideación en que ejerce la libertad creadora sólo constreñida por el esquema argumental y el diseño narrativo de la leyenda que le ofrecía el modelo de Vilches. En este sucinto hilado que proporciona el poema latino de partida y la narración legendaria Tejada va a ir engastando un trenzado guiado por las pautas de la *amplificatio*, en dos dimensiones fundamentales: la amplificación de tipo argumentativo y de tipo descriptivo³⁴.

En cuanto a la fórmula de la *amplificatio* argumentativa, ésta puede focalizarse en torno a cinco motivos: la escena de caza de Tagazona (canto I, vv. 203-234 y 267-290), la fábula imaginativa con la intervención de Venus y el río Guadalhorce en auxilio de los amantes (canto II, vv. 25-112 y 129-168), el *excursus* sobre los agüeros (canto II, vv. 225-248), la alegoría del recibimiento del alma de Tagazona en los espacios celestiales en un itinerario que conduce del Purgatorio (canto II, vv. 465-504), pasando por la laguna Estigia (canto II, vv. 505-512) hasta los Campos Elíseos (canto II, vv. 513-536) así como el pasaje de la lista de ilustres amadores que gozan de eterno amor en estos Campos (canto II, vv. 537-632), y, finalmente, los funerales que las ninfas ofrendan a los dos amantes (canto III). En tal amplificación se combinan diversos modelos de acuerdo a una pautada combinación ecléctica de autores clásicos, esencialmente Ovidio, y *modernos*, como Barahona de Soto.

La segunda modalidad referida, la amplificación descriptiva, propicia la distensión de los escuetos términos de la leyenda en la narración de Vilches.

³³ Véase J. Lara Garrido, «La Catedral de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera...», pág. 254.

³⁴ Ambas han sido explicadas y aplicadas a la poesía de L. Barahona de Soto por J. Lara Garrido, «La práctica de la *imitatio*: modos y funciones en la integración creadora de modelos», págs. 193-197.

Así, por ejemplo, en la descripción ubicada en la tópica petrarquista del efecto de la amada sobre la naturaleza (canto I, vv. 49-80), también la descripción de la fuente en que se encuentran los amantes impregnada del tópico renacentista del *locus amoenus* (canto I, vv. 155-194), el dibujo de la fisonomía de la yegua de Hamet (canto I, vv. 435-450), o la pintura de la cronografía de la noche (canto II, vv. 257-272).

Estos excursos descriptivos introducidos por Tejada remodelan los paradigmas clásicos o coetáneos que funcionan como ejes referenciales, de acuerdo a los principios constitutivos de la nueva lógica argumental y de sentido sabiamente ideada por el antequerano y que cristalizan en nuevas configuraciones discursivas y temáticas, como la *descriptio* de la llegada de Venus en su carro (canto II, vv. 25-40), de la gruta del río Guadalhorce (canto II, vv. 41-56 y 81-104) o de los Campos Elíseos (canto II, vv. 513-536).

Esta recurrencia a la técnica amplificativa se acompaña de otros rasgos inherentes a la *imitatio* manierista, como «la complicación formularia de la técnica», el «recurso a lenguajes y materias muy especializadas, con propósito además de nominar agotando el catálogo de realidades»³⁵ como sucede con la escena de cetrería y la enumeración de los animales de la caza (canto I, vv. 211-218 y 275-282) y de las armas que llevaban los soldados del ejército moro (canto I, vv. 507-522), el largo catálogo de los pobladores del Purgatorio (canto II, vv. 473-504) o el catálogo de ilustres amantes (canto II, vv. 541-592). Por tanto, en el plano expresivo y formal y en el del significado hay que subrayar un enfoque multiplicativo que cristaliza en una priorización cualificativa del detalle con cierta hegemonía de los predicados científicos o pseudocientíficos, pautando su reescritura con un nutrido arsenal de términos e interrelaciones diversificadas. Como indicaba Lara Garrido:

La proliferante rección temática sobre una estructura constituida en formulario ejercicio poético con el valor de *excursus* que suma una fenomenología científica acumulativa —descripción de hechos en un encuadre teórico dado que sólo permite la novedad apariencial— nos certifica una vez más que el mecanismo constitutivo de la experiencia manierista es la búsqueda de la variación por la apertura intelectualista de un código. En definitiva, que las manifestaciones de distancia que individualizan las sucesivas experimentaciones se contienen en los límites dados por un horizonte epistemológico propiciador de «mimetiche mascherature». Y donde la novedad no transgrede sino que certifica, denunciando con ello «la condizione alienata e ossesiva del produttore manierista»³⁶.

Así pues, el principio creador del poeta pasa por el ejercicio de la inventiva personal desde ese material legendario acreditado sobre el que selecciona y modifica a la vez que intuye nuevas posibilidades creativas. Estas nuevas posibilidades vienen determinadas, además de por la libertad

³⁵ J. Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista...», págs. 155-156.

³⁶ J. Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista...», pág. 172.

creativa, por la *contaminatio* de los diversos modelos por cuyos cauces discurre la inventiva del poeta antequerano. La incorporación de esos dechados imitados se modifica de acuerdo a los principios que emanan de la propia coherencia textual establecida en el *Poema de la Peña de los Enamorados*.

Retomando el asunto de la amplificación argumentativa hay que subrayar que, contemplada en su generalidad, se centra en pasajes de naturaleza mitológica y de modelación clasicista, esencialmente ovidiana. La finalidad de Tejada no es otra que la de insertar la historia de Hamete y Tagazona entre la de los grandes amantes de la mitología y, por ende, la de elevar su escritura y su figura de poeta a la altura de los poetas que cantaron esos amores.

De ahí que el poeta se decante por un registro elevado cuyos rasgos aspiran a la sublimidad épica. La elección de la octava como forma métrica, la división del poema en cantos o la insistencia en el valor inmortalizador de la poesía quedan ya patentes desde las tres primeras estrofas:

Y pues alcanzas hoy la grave cumbre
a quien aspiran pensamientos varios,
muestra los rayos de tu viva lumbre
en medio de temores tan contrarios
porque excediendo a la mortal costumbre
venza los hados duros y adversarios,
dando a tantos amantes tanta fama
cuanta fue rara su amorosa llama.

Y si de amor de Dafne preso fuiste
y con paso veloz no la alcanzaste
cuando a tus ojos convertir la viste
en árbol que a tus triunfos dedicaste;
y si a ti aquellos ramos prometiste
con que tu grande amor manifestaste,
rodea con sus hojas estas sienas,
pues canto historia con que tú despenes.

Deja ya de hollar la Cintia Cirra
y este bicornio y célebre Parnaso,
deja la algalia, encienso, concha y mirra,
despojos de las aguas del Pegaso,
deja a Pandonio, Delfos, Delo, Esmirra
y escucha el amoroso y triste caso,
porque mi pluma, ya tornada trompa,
tal confusión con claro aliento rompa.

(canto I, vv. 1-24)

Aunque no conservamos el inicio completo del poema, las octavas liminares que sí han llegado hasta nosotros se integran en la tónica del exordio de acuerdo a los tres elementos básicos que conforman el ritual introductorio de la épica culta: la proposición del argumento con ese «amoroso y triste caso», la invocación a la musa y la dedicatoria al Mecenas. Aunque estos dos últimos constituyentes no se hallan en el fragmento conservado, es de prever su existencia puesto que en el cierre del *Poema* se

reitera tanto la dedicatoria al monarca como el «tono sabio y culto» del *Poema* y el poder immortalizador de la poesía:

La firmeza, Clarinia, aquí contempla
sublimada en soberbia y alta cumbre,
pues el tiempo que todo lo destempla
no eclipsa de este sol la viva lumbre;
con tal ejemplo tu altiveza templa
y aquesta historia y luz de tu pecho alumbre,
pues cuanto la beldad cría y engendra
en ese rostro angélico se acendra.

De su acordado son y dulce lira
el frasis amoroso y dulce estilo,
que con lo menos admirable admira,
suena del rico Tajo al ronco Nilo,
y en cuanto el claro sol rodea y gira
(si amo, por corta, de la vida el hilo)
será de éstos el nombre esclarecido
si a mis versos el mundo diere oído.

Dejará de la boca ya la Fama
de la sonora trompa el áureo engaste,
y a cuantas cosas con el canto afama
impedimento lo será y contraste,
y este amor que el mundo se derrama,
sin que a contradecilla olvido baste,
publicará con tono sabio y culto,
desde las Ursas al Canopo oculto.

Y vos, columna de Austria, en quien contemplo
valor tan alto que sujeta el mundo,
siendo una muestra y singular ejemplo
de lo que es bien más raro y sin segundo,
con método y estilo no facundo,
de pobre ingenio mísero y trofeo,
cortas primicias de mi gran deseo.

(canto III, vv. 57-82)

En esta conclusión, extendida a lo largo de cuatro octavas se recogen los tópicos ya anticipados en el exordio: el triunfo de la poesía frente al tiempo y la dedicatoria a Felipe II, y se incorporan otros tópicos del exordio y de la *conclusio* como el de la *humilitas* de los versos finales (vv. 80-82). Igualmente, la naturaleza genérica mixta del *Poema* queda cifrada por el poeta en la alusión al «[...] acordado son y dulce lira / el frasis amoroso y dulce estilo» (vv. 65-66) con el «tono sabio y culto» (v. 74) de la «sonora trompa» (v. 69), con lo cual el antequerano terminó incrustando «un joyel épico-lírico en la prosa de sus *Discursos históricos*»³⁷. En definitiva, en la individualización poética de la leyenda de la Peña de los Enamorados inserta Tejada en el diseño de un canto heroico (*trompa*) la suavidad y estilo medio de la *dulce lira* fundiendo en el poema la doble finalidad de lo *dulce* et *utile* del lema

³⁷ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera...», pág. 254, nota 52.

horaciano con el que se cierra la composición: «Omne tullit punctum qui miscuit utile dulce»³⁸.

Otros rasgos estructurales acercan este poema de Tejada al género épico, como los catálogos y las alusiones mitológicas. Tópicos ya aludidos tales como la concepción de la poesía como vehículo de inmortalidad o la divulgación por la Fama a los que se alían otros procedimientos retóricos y formales como el elevado tono del lenguaje, la hipérbole, las comparaciones, la personificación del río Guadalhorce, las alusiones mitológicas o los apóstrofes acercan el poema de Tejada al género épico.

Apuntaba unas líneas atrás que junto a este tono épico, el *Poema de la Peña de los Enamorados* se caracteriza por una sistemática *amplificatio* ligada al componente mitológico y a la modelación clasicista que queda puesta de relieve en el desarrollo de una serie de núcleos temáticos configurados como ampliificaciones argumentativas. Detengámonos brevemente en cada uno de ellos.

El primero es la escena de cacería de Tagazona en el canto I, vv. 203-234 y 267-290, en el que la joven mora aparece figurada como una virginal Diana cazadora:

Traía vestida púrpura focaica,
perfilada con la otra tinta en Tiro,
bordada toda la labor mosaica
con más de una esmeralda y un zafiro,
un borceguí de fábrica hebraica,
de la propia color que es el porfiro;
la aljaba cuelga al hombro por arreo,
asida por hebilla a un camafeo.
Del arco trae la cuerda suelta y floja,
y en la mano traía una saeta,
esmaltado el arpón de sangre roja,
de la muerte que dio señal **perfeta**; [...]
(vv. 243-254)

Y es que no podemos soslayar que entre las ocupaciones asociadas a la juventud y al ocio aristocrático se encontraban las venatorias, además de que el símil cinegético, en la línea que venimos subrayando, es un recurso tradicional en la épica clásica. Ahora bien, junto al poso mitológico en la descripción de Tagazona se pone de relieve cierto verismo en la escena cinegética del *Poema* cuando alude el sujeto lírico a dos métodos de caza, el de las redes y con perros:

Por ser tal aquel bosque pronto y ato
para seguir la perseguida caza
usaba Tagazona aqueste trato,
armando redes con industria y traza:
en liga prende al pajarillo grato
y perdices domésticas enlaza,

³⁸ Sobre tales aspectos de la poética de Tejada remito al epígrafe inicial de este capítulo.

armando entre las yerbas de aquel suelo
 reclamo, percha, red, puerto y orzuelo.
 Tal vez con los sabuesos **desenvue**[l]tos,
 colgando al lado la robusta aljaba,
 los jabalíes ásperos y sueltos
 por los **riscos** y peñas acosaba;
 a los pardos feroces y revueltos
 en espesuras ásperas mataba,
 y los conejos tímidos ofende,
 y las monteses cabras también prende.
 (vv. 203-218)

Este mismo sentido *realista* puede percibirse en el pasaje en que el narrador se recrea en la descripción de la sangrienta muerte del ciervo y el venado ejemplificada en estos versos:

No le aprovecha al ciervo presta planta,
 ni que en trabadas espesuras corra
 con tal soltura y ligereza tanta
 que apenas con el pie la arena borra,
 porque más su saeta se adelanta
 y antes que en partes cóncavas se acorra
 le alcanza el golpe fiero en alta loma,
 que lo ensangrienta, hiere y lo desloma.
 El venado, que el débil cuello alarga,
 la frente alzando llena de garranchos,
 cuya armazón trabándose se embarga
 entre ramas de árboles y ganchos,
 lo enclava con saeta triste amarga
 bañando en sangre los espacios anchos;
 muriendo todos estos muy ufanos
 por venir a morir a tales manos.
 (vv. 219-234)

En otros fragmentos puede apreciarse un demorado interés y detallismo por ciertos aspectos de la cinegética como en la *enumeratio* de especies de caza mayor y menor catalogadas, primero por el narrador en los versos arriba recogidos (vv.214-219) y después por Hamete:

¿De qué sirve garduña ni gacela,
 de qué sirve el león, el pardo y oso,
 de qué la cabra que entre peñas vuela,
 de qué el castor a todos provechoso,
 de qué el tejón que temeroso cuela,
 de qué el espino o jabalí espumoso?
 ¿Por qué quieres el triunfo de sus vidas
 pues tienes tantas ánimas vendidas?
 (vv. 275-282)

Más allá de los dos tratados clásicos de la literatura cinegética de Jenofonte (*Cinegeticon*) y Oppiano (*De Venatione*) no podemos dejar de

constatar junto al conocimiento erudito y teórico³⁹ de esta práctica, la más que probable experiencia personal de Tejada en tales ocios propios de su estatus social y el más que factible paradigma ejemplar que tanto *Las lágrimas de Angélica* como los *Diálogos de la Montería* del admirado maestro Barahona de Soto representaban para el poeta en estos años juveniles en que redactaba este poema y los mismos *Discursos históricos*⁴⁰.

Así pues, no podemos menos que dejar constancia de la enumeración de las especies de caza mayor y menor con que el Orco intenta persuadir y atraer el amor de Angélica en el canto III (octavas 87-90):

³⁹ A esta actividad se había referido el poeta en sus *Discursos históricos* (discurso II, parte II) al hablar de la *venación o la caza* inserta en las *ciencias factivas y prácticas*: «la venación o caza que es oficio y ejercicio útil y honesto. Enseña a buscar las fieras mayores como los jabalíes, ciervos, puercos espinos, leones, pardos, osos, panteras y elefantes por los montes, sierras, valles, bosques, lagunas y cuevas con redes y paradas y con sabuesos y lebreles, con escopetas, dardos y lanzas, mirando y discurriendo sagazmente por las pisadas y rastros de las fieras, y mirar las señales impresas en la tierra si están rectas, acorvadas, confusas, escondidas, veloces o agudas. También se cazan estos animales bravos en hoyos cubriéndolos de yerba por encima, y a los leones con veneno se suelen coger, y a los jimios cazan con espejos y zapatos porque como ellos quieren imitar lo que ven los cazadores se untan los ojos con miel y se calzan zapatos, y los jimios hacen lo propio, y así no pueden huir. Los animales pequeños como liebres, conejos, garduñas, tejones y zorras se cazan en sus cubiles, en llanos, en sotos y sembrados con galgos podencos y hurones y con lazos y redes. En la venación se incluye la volatería cuando se cazan las aves con perdigueros, antorchas, redes, tagarotes, neblíes, halcones, sacres, azores y girifaltes, y también se prenden con liga y de otras suertes. También se incluye aquí la pesquería que enseña a pescar con mangas, nasas, redes, cebos y anzuelos. De esta venación escribieron Xenephón, y Philo Judío en la *Vida de Misén Gaquino* libro 10, Juan Selesueriense en el libro 1 y Gonçalo Argote de Molina, y otros modernos que de esto han escrito» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, disc. II, parte II, págs. 49-50).

⁴⁰ Recordamos, tal como declaraba el antequerano en sus *Discursos*, el estrecho contacto de Tejada con la obra del autor lucentino que conocía en su versión manuscrita «Casi todas estas diferencias tocó el licenciado Luis Barahona de Soto, cuyo admirable ingenio y maravillosa elegancia y universal estudio en todas las facultades es tan conocido que le hago agravio en pretender encarecerlo, especial habiéndolo mostrado en su muy elegante y culta Angélica, y en otras muchas obras que andan de mano, las cuales presto saldrán a la luz para honra de nuestra nación» (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, parte II, disc. II, pág. 60). Tanto *Las lágrimas de Angélica* publicada en 1586 como los *Diálogos de la montería*, fechados como estudió J. Lara Garrido «después de 1587, aunque algunas partes del tratado, y en especial el Libro I, pudieron serlo en fechas anteriores según un plan de escritura ni mecánicamente alternativo ni excluyente en relación a *Las lágrimas de Angélica*» (L. Barahona de Soto, *Diálogos de la Montería*, estudio preliminar de J. Lara Garrido, Málaga, Ediciones Aljibe, 2002, págs. 36-37), abonaban estos versos tejadianos.

[...]
 te ofrezco, y en su ronca el de la gama,
 el jabalí y el corzo juntamente
 en su celo, y los ciervos en su brama,
 aunque no hay diferencia al brazo mío
 ni a cansa, o cuca, o muda, ni al estío.
 En todo tiempo, en toda coyuntura,
 gran cantidad te ofreceré contino
 de cuanto más asconde la espesura,
 aunque jamás le muestre al sol camino,
 que si esta carne te parece dura,
 el cabrito, y enodio, y el corcino
 te cazaré, imitando a la gamita,
 al tiempo que a su madre solicita.

Pues la fecunda liebre paridera,
 de tantos animales perseguida,
 no menos deleitable que ligera
 y en el sabor a todos preferida,
 pues el mejor conejo, o que debiera
 tener la honra igual, pues le es debida,
 jamás en mis montañas te han faltado
 aunque infinitos dellos has cazado.
 Pues tórtolas, palomas, codornices,
 zorzales y calandrias, cogujadas,
 faisanes, francolines y perdices,
 ya sabes si te son sacrificadas⁴¹,
 [...]

Las tres especies de caza y los instrumentos empleados para la cacería son recogidos en este pasaje cinegético por Tejada en términos semejantes a los que indica Silvano en su diálogo con Montano:

hay otras maneras de caza, una en el agua, y ésta se llama pesquería, y otra en el aire que se llama cetrería, y otra en la tierra que se llama montería⁴².

A la cetrería y sus instrumentos se refería Tejada en primer lugar tal como Barahona había recogido en sus *Diálogos*:

Tejada

Diálogos de la Montería

armando redes con industria y traza:
 en liga prende al pajarillo grato
 y perdices domésticas enlaza,
 armando entre las yerbas de aquel suelo
 reclamo, percha, red, puerto y orzuelo.
 (vv. 206-210)

La cetrería: una con neblías, otras con
 sacre ó gerifaltes ó alfaneques ó esmerejones
 ó búhos, ó con **ligas** y costillas, o ballestas ó
 arcabuces, ó con chifles ó **reclamos** ó con
 perdigón ó perros perdigueros, y así por lo
 demás; que sería prolijo de contar [...] (pág.
 29)

A la cetrería seguía, en la exposición de Barahona, la montería «con sabuesos» (v. 211), a la que Tejada, paralelamente, dedica las tres octavas ya citadas (vv. 211-234) las cuales opone, finalmente, Hamete a la pesca, ejercicio más suave y menos fatigoso que la montería:

Tejada

Diálogos de la Montería

Deja ejercicio de fatiga tanta
 pues no está bien a tu beldad divina,
 no lastime esa blanca y tierna planta
 trabada zarza o penetrante espina;
 mejor es, diosa celestial y santa,
 en esta alberca clara y cristalina

como si la pesca la dividiédeses diciendo
 que una es de **caña** y **anzuelo**, otra de **nasa**
 ó **red**, otra con barco ajorro, otra de perros
 de agua, y así por lo demás [...] (pág. 29)

⁴¹ L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, págs. 207-208.

⁴² L. Barahona de Soto, *Diálogos de la Montería*, pág. 28.

pescar el pez con cebo y con maraña,
con mengua, nasa, red, anzuelo y caña».
(vv. 283-290)

En síntesis, y respecto a lo que este pasaje cinegético del *Poema* se refiere, queda contrastada, una vez más, la mixtura del retrato de Tagazona como Diana cazadora con la incorporación de notas científicas sobre un arte como el de la cinegética combinando las fuentes mitológicas y literarias con tratados didácticos como el *Diálogo de la montería*, de acuerdo a esa *contaminatio* de fuentes desde la que el poeta ejerce su omnímodo poder de invención.

El segundo episodio incorporado por Tejada a la narración de la leyenda es el de la intervención de Venus en auxilio de los amantes. La diosa de Cipro solicita la ayuda del río Guadalhorce para proteger a Hamet y Tagazona del ejército que los perseguía capitaneado por el padre de la joven (canto II, vv. 25-112 y 129-168).

Venus, como diosa del Amor —de forma semejante a otras mediaciones recogidas en las *Metamorfosis* ovidianas—, endereza al río Guadalhorce⁴³ esta *petitio*:

«Oh Guadalhorce, grave padre —dijo—,
dos amantes que agora tu agua pasan
son de aquellos que yo busco y elijo
porque mi fuero y leyes no traspasan;
tan perseguidos viéndolos me aflijo
pues que les basta el fuego en que se abrasan,
guárdalos sacro dios entre tus hojas
sí de Amor ese pecho no despojas.

Bien sé que el duro hado incontrastable
los amenaza ya con fiera muerte,
mas no perezca su valor loable
a manos de esta gente de vil suerte;
anéjala, pues, padre venerable,
con ese brazo altivo, heroico y fuerte,
por que tan grande gloria no se aplique
y aquestos dos amantes sacrifique».

(canto II, vv. 58-80)

Si bien Tejada parte de un acervo mitológico de corte ovidiano ampliamente aquilatado desde la Antigüedad, erige paralelamente un original tratamiento de la materia mítica desde los recursos del lenguaje, que constituye el precedente inmediato de la *Fábula del Genil* de P. Espinosa⁴⁴. El

⁴³ Sobre la tradición poética que recrea la personificación de los ríos véase V. Bodini, «El mundo fluvial de Góngora del Renacimiento al Barroco», *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez-Roca, 1971, págs.175-197.

⁴⁴ Así ha sido apuntado por J. Lara Garrido: «Antes de Espinosa, Tejada había ensayado el descriptivismo del mundo mítico de las aguas fluviales en unas octavas consagradas al Guadalhorce y a su “gruta fresca amena”. Ecos de la poesía clásica y de Garcilaso, promesas del río, una apuntada metamorfosis y ciertos detalles (“la barba sacudió de juncos llena / de

tópico de los aposentos submarinos se adecua a los ejes temáticos de la poesía descriptiva y la fabulación mitológica que caracterizan amplios pasajes de la poesía de Tejada⁴⁵ como avance de fórmulas barrocas. Los puntos de

coral y de juncia revestida / de lamas y de arena y espadañas / de verdes ovas y de hojosas cañas”) apuntan levemente a la poderosa fantasía de Espinosa» («La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera...», pág. 255).

⁴⁵ Tejada se muestra indudable precursor de la orfebrería marina que se despliega en la poesía antequerano-granadina cuyos elementos de reminiscencias clásicas y mitológicas del mundo acuático, sobre todo la personificación de los ríos con todo su aparato mitológico, se prefiguran ya desde este temprano *Poema de la Peña de los Enamorados*, al que se suman otras composiciones como la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*. En el hilo narrativo de esta canción religiosa, tejido en torno al motivo hagiográfico de la navegación de los santos focalizada en la composición del antequerano en la memoria de los siete varones apostólicos que recibieron la tarea —de la mano de san Pedro y san Pablo— de evangelizar Hispania en el siglo I, inserta Tejada este cuadro descriptivo:

Por las rosadas puertas del Oriente
ya se asomaba la purpúrea Aurora
derramando mil rosas de su falda;
de perlas y cristal y de oro luciente
las flores aljofara, el campo dora
con los rayos que arroja su guirnalda,
cuando sintió hender su ondosa espalda
el gran rétor del piélago espumante;
y en ver tal maravilla
deja el asiento de cristal bruñido
y la cana cabeza alzando, vido
sus ondas cercenar, libre y pujante,
una aunque pobre célebre barquilla
que a unos siete varones da hospedaje
de alto ser, grave aspecto y pobre traje.

Las ondas con el céfiro
[encrespándose
y de la Aurora el resplandor hiriendo,
las aguas en cristal las convertía;
y así la alegre barca deslizándose,
segura iba con ímpetu **hendiendo**
la rápida y veloz argentería;
y a la dulce marea que bullía
se vieron las nereides y tritones
danzar en torno de ella,
y los delfines, por hacerle salvas,
por las bocas brotar espumas albas,
y hacer diferencias de mil sonos
de las ninfas la escuadra alegre y bella,
favoreciendo a su divino intento
aurora, ninfas, mar, tritones, viento
(vv. 1-30)

Tal descripción se configura como antecedente inmediato del cuadro marino de amanecer mitológico con que iniciaba P. Espinosa la canción *A la navegación de San Raimundo* de Espinosa —recogida en las *Flores de poetas ilustres*— el cual se despliega en las cuatro primeras estancias (vv. 1-73):

Tiran yeguas de nieve
el carro de cambiante argentería,
sobre que viene el día
con rubias trenzas, de quien perlas llueve;
la alcatifa sembrada de diamantes
se borda y matiza
de gémuli, carmín y azul ceniza
cuando de sus alcobas
cerúleas, espumantes,
sale Neptuno horrendo
quitando de la frente el musgo y ovas,
alborotado con el sordo estruendo
que hacen los tritones
que en torno van de un manto
que el agua corta, que sustenta un santo,
y recostado en el azul tridente,
con arrugada frente,
mira el barco veloz que va volando,
sus erizadas ondas despreciando.

De claridades bellas
vido pintada y rica la canoa,
que la luna era proa,
la popa el sol, y lo demás estrellas;
y viendo aquesta maravilla santa
bebe el delgado viento
y a un caracol torcido le da aliento;
y, en el profundo estrecho
oyendo furia tanta,
Doris con miedo helado
los azules hijuelos llegó al pecho;
aparecieron sobre el mar salado
los escamosos dioses,
a quien Neptuno pide
aprieta el carro que las ondas mide;
encima sube, a los caballos grita,
y a valor los incita,
hasta que al venerable santo llega
y con espuma los tritones ciega.

A esta cadena se suman otros autores del entorno antequerano-granadino como doña Cristobalina de Alarcón con la canción igualmente dedicada a *san Raimundo*—incluida en las *Flores de poetas*, 1611— de la que resulta ampliamente ejemplificativo del descriptivismo preciosista la primera estancia:

Sobre el cielo de electro reluciente,
de caballos alígeros tirado
que de néctar y ambrosía se sustentan
con movimiento y curso arrebatado,
apenas por las puertas del Oriente,
que al más fino carmín de Tiro afrentan,
el Dios de quien frecuentan
el templo con ofrendas los de Delo,
salió midiendo en torno al ancho cielo,

Parece que el mar bulle
brocado azul, de plata la entretela
por donde el carro vuela,
que, por más gala, a veces se zambulle;
de nácares cubiertas las espaldas
relumbra el dios que riges
fieros caballos de color de acije
que con las ondas chocan,
del cual, entre esmeraldas
y sanguinos corales,
los cabellos al pecho helado tocan,
de quien manan clarísimos cristales,
y sobre el carro verde un caudaloso río
de las barbas preñadas de rocío;
y los que deste triunfo allí se admiran
también del viejo miran
que las canas, por más ornato, aforra
de una arrugada concha en vez de gorra.

Arrojan los delfines
por las narices blanca espuma en arco
sobre el profundo charco,
y destilando de las verdes crines
aljófara, las nereidas asomaron
y las dulces sirenas
sobre pintadas conchas de ballenas; [...]

marcada semejanza con la fábula de Espinosa son la descripción de la gruta del Guadalhorce y la reunión de ninfas que lo acompañan:

Así llegó a la gruta fresca amena
do el venerable Guadalhorce anida,
llamolo con la voz blanda y serena
y él alzó la cabeza florecida;
la barba sacudió de juncos llena,
de coral y de juncia revestida,
de lamas y de arena y espadañas,
de verdes ovas y de hojosas cañas.

Las ninfas, sueltas las madejas rubias
que cobijan con oro las espaldas,
todas cubiertas de abundantes pluvias,
de perlas y de aljófar y esmeraldas,
en ver llegar a Venus allí dubias
alzaron las cabezas con guirnaldas
para mirar la idalia diosa, donde
el sacro Guadalhorce así responde:

(canto II, vv. 41-56)

Algunos de los términos empleados por Tejada en su descripción serán retomados por Espinosa para su fábula, concretamente la *espadaña*, *juncia* y *ovas* de los versos «Vestida está mi margen de espadaña» (v. 33) y «pasos murmuran entre juncia y ovas» (v. 118)⁴⁶. El tópico clásico de los aposentos subacuáticos se reviste de un acicalado preciosismo, que si bien no alcanza las cotas de Espinosa apuntan al carácter y valor precursor que poseen estos fragmentos tejadianos de las galas preciosistas y el léxico suntuoso y colorista con que la crítica ha caracterizado al grupo antequerano-granadino.

Idéntico corolario preciosista ostenta la descripción de las lágrimas de Venus:

Cubrió, diciendo aquesto, de orientales

hiriendo con los rayos de su lumbré
la más excelsa cumbre,
de cuya hermosura
huyó la noche con su sombra obscura.
Vistió el cielo las nubes de escarlata,
bordóse el suelo de escarchada plata,
las parleruelas aves comenzaron
a saludar la luz que desearon,
cuando desde su solio de oro fino
vido en el mar un caso peregrino.

Y por último, me refiero a Luis Martín de la Plaza, en cuya canción *Las ninfas del río Ebro y náyades de las fuentes de Vizcaya y de Navarra en la canonización de sus dos ilustrísimos santos san Ignacio de Loyola y san Fran[cis]co Javier*—incluida en el *Cancionero Antequerano*— se registra un tratamiento similar de la secuencia preciosista señalada.

⁴⁶ Cito por B. Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la «Fábula de Genil» de Pedro Espinosa*, Universidad de Málaga, 2005.

perlas los ojos do Cupido mora,
rosando aquellos soles celestiales
del rocío do Aglaia se atesora;
quedaron sus mejillas bellas tales
como al aparecer de nueva Aurora,
de aljofaradas blancas gotas llenas
están las tiernas rosas y azucenas.

(canto II, vv. 81-89)

Con este pasaje descriptivo⁴⁷ del *Poema de la Peña de los Enamorados*, junto al indicado en la canción *A la desembarcación de los santos de Granada* —que ya fue recogida en la *Poética silva* por lo que hay que situar su escritura en los años finales del XVI—, Tejada se muestra una vez más certero puente entre Herrera y los poetas antequeranos con la mediación de poetas como Barahona de Soto. La descripción del río Comaro⁴⁸ por el vate lucentino en el canto décimo de *Las lágrimas de Angélica* animarían a Tejada a lanzarse a la *aemulatio* de un tópico ampliamente transitado como el del mundo submarino cuya cadena temática partía de la poesía herreriana:

⁴⁷ Respecto a esa óptica descriptiva y contemplativa hay que subrayar su cercanía a la visión pictórica, a la que se ha referido A. Rallo en relación a la descripción ofrecida por el poeta del Torcal de Antequera: «La valoración pictórica de los torcales presenta un significado añadido teniendo en cuenta la identificación de pintura y poesía, propia del manierismo, identificación que hace del poeta un pintor, y en este caso, de espacios naturales transmutables, que permiten la existencia de mitos y personajes clásicos, porque el espacio, en los libros de antigüedades, es precisamente el elemento estable, el mediador entre el pasado y el presente. Tejada traspone y confunde elementos naturales y artificiales porque contempla la naturaleza con ojos de poeta-pintor [...].»

⁴⁸ J. Lara Garrido puntualizaba los hitos más relevantes en la cadena temática del tópico a que nos referimos: «J. M^o de Cossío ha señalado una importante veta descriptiva, de pura fantasía en la progresiva invención y desarrollo de un rico mundo subacuático que parte de Herrera y culmina en la *Fábula del Genil* y la canción *A la navegación de san Raimundo* de Pedro Espinosa (*Fábulas mitológicas*, págs. 288-290). En la *inventio* de este mundo mítico y antinatural —específico de la libertad barroca, enfrentada a la mimesis de los preceptistas aristotélicos— introduce Barahona elementos que desarrollará, en el extremo de la cadena temática Pedro Espinosa: 1) La convivencia de visión preciosista y valoración del mundo submarino como un espacio tragicómico; 2) La labor de las ninfas (que en la *Fábula del Genil* aparecen también “sobre cristal cerniendo granos de oro”); 3) La aparición del río como una sinfonía de efectos olfativos y visuales en la que domina el contraste pictórico blanco /verde» (L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, pág. 475, nota).

[...] los recibió en su boca el ancho río;
 el cual, como en sus claras ondas viesse,
 revuelto, el uno y otro señorío,
 en reconocimiento más entero
 del natural, y antiguo, y verdadero,
 abrió con un suavísimo rüido
 dos montes de cristal, que recebían
 en su alta cima al sol recién nacido,
 y abajo las arenas revolvían,
 do el blando humor, la guija, el pez lucido,
 la almeja, o lisa concha, se reían,
 con tan alegre baile y movimiento,
 que de su rey mostraban el contento.
 Y aquí y allí dejando el vario coro
 de nereidas y náyades, que tiene
 cuidado de acendrar el menudo oro,
 que en el agua dulce y la salada viene,
 alzó su ilustre frente, que el tesoro
 del suelo opulentísimo sostiene,
 y encadenados con pimpollos tiernos,
 sus dos soberbios nevados cuernos,

sus verdes ojos, sus vellosas cejas,
 do muestra su potencia y señorío,
 su aguileña nariz, y sus parejas
 y abiertas cuevas, do su furia y brío,
 y su espumosa barba y sus orejas,
 y de alto abajo lleno de rocío;
 el rostro y el cuello blanco, el vientre,
 [Panca,
 blanco hombro, pecho blanco y veste [blanca.
 Blanco el cabello, y crespo, y [coronado
 de la ancha hoja y la menuda espina.
 del verde lampatán, que se ha usurpado
 el nombre entero de la rica China,
 blasón soberbio y justo, si ha alcanzado
 lo que antes no alcanzó la medicina,
 pues los ñudosos males y dolores,
 rindió de la blanda ley de otros menores⁴⁹.
 (canto X, octavas 70-73)

No ha sido suficientemente destacado en la poesía tejadiana, y resulta pertinente subrayarlo, un sistema de contrastes mediante el que Tejada contrapone una naturaleza sosegada —normalmente modelada bajo el tópico renacentista del *locus amoenus* aunque poniendo especial énfasis en los elementos preciosistas y coloristas— a pasajes tempestuosos que recalcan, con evidente propósito antitético, el poder creador y destructor de belleza de la naturaleza⁵⁰. De ahí el contraste entre el sereno y preciosista cuadro con imágenes de carácter sensual de la llegada de Venus en su carro y de la descripción de la gruta del Guadalhorce con la violencia desatada por el mismo río al provocar la tormenta, la cual auxilia la huída de los amantes al detener al ejército de perseguidores:

La bellísima diosa **Citerea**
 que los amantes ve pasar el río,
 de delgado cendal el cuerpo arrea
 con que inflama y enciende el hielo frío,
 y en el ebúrneo carro, en que pasea
 el tercer cielo con bizarro brío,
 pone las plantas tiernas y süaves
 corriendo el cuello de sus blancas aves.
 (canto II, vv. 25-32)

Así llegó a la gruta fresca amena
 do el venerable Guadalhorce anida,
 llamolo con la voz blanda y serena
 y él alzó la cabeza florecida;
 la barba sacudió de juncos llena,
 de coral y de juncia revestida,
 de lamas y de arena y espadañas,
 de verdes ovas y de hojosas cañas.
 (canto II, vv. 41-48)
 Las ninfas, sueltas las madejas rubias

Los brazos alza derramando la urna
 llena de frías aguas transparentes,
 y de nubes cubrió la luz diurna
 abriendo sus copiosas remanentes;
 una sombra oscurísima y nocturna
 cubrió los claros cielos refulgentes;
 un viento sopla y otro viento zumba
 y con furioso estrépito retumba.
 El río con furor terrible crece,
 por momento sus aguas aumentando,
 el agua más se hincha y embravece
 con las ondas los montes rociando;
 el bramido feroz se ensoberbece
 en los peñascos cóncavos, quebrando
 la brava furia de hinchadas ondas,
 que al cielo esparcen las arenas hondas.
 Era tanta la furia y el combate
 de la horrible, crüel, fiera borrasca,
 que a la arraigada encina al suelo abate

⁴⁹ L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, págs. 475-476.

⁵⁰ Véase el comentario a la *Silva al elemento del aire*.

que cobijan con oro las espaldas,
todas cubiertas de abundantes pluvias,
de perlas y de aljófar y esmeraldas,
en ver llegar a Venus allí dubias
alzaron las cabezas con guirnalda
para mirar la idalia diosa, donde
el sacro Guadalhorce así responde:

(canto II, vv. 49-56)

Cubrió, diciendo aquesto, de orientales
perlas los ojos do Cupido mora,
rosando aquellos soles celestiales
del rocío do Aglaia se atesora;
quedaron sus mejillas bellas tales
como al aparecer de nueva Aurora,
de aljofaradas blancas gotas llenas
están las tiernas rosas y azucenas.

(canto II, vv. 81-88)

y entre las rocas ásperas la enfrasca;
la peña más exenta también bate
y la encalla en cavernas y la atasca,
al olmo hace que en la tierra caiga,
peñas, chozas, cabañas desarraiga.

De los que iban a pasar se anega
el uno aquí y el otro acullá muere,
las matas la corriente brava niega
al que traballas con las manos quiere;
aquí el caballo con la muerte brega
y nadando su dueño la difiere,
el uno aquí, el otro acullá nada,
pero aunque nada y nada todo es nada.

El agua fiera los despojos vuelca
de los infelicísimos soldados,
llevando largo trecho de una vuelca
los cuerpos ya sin almas y anegados,
en las arenas ínfimas revuelca
los caballos cubiertos y enjeados,
petos, yelmos, vestidos y faldones,
cotas, alfanjes, lanzas y brahones.

(canto II, vv. 129-168)

Tal técnica contrastiva, que se articula desde diversos planos (semántico y fónico), se muestra cercana al gusto barroco por la antítesis que gusta conciliar el suave y dulce estilo con la aliteración de fonemas blandos como los laterales, bilabiales o sibilantes con el áspero de las vibrantes y nasales implorativas (vv. 135-136, 141-142, 146-148, entre otros), así como la luminosa claridad y radiante brillantez de colorido con la oscuridad: «ebúrneo carro» (v. 29) / «sombra oscurísima y nocturna» (v. 133). En definitiva, la violencia de la naturaleza frente al esplendor de su estática belleza como dos instantes de una misma realidad contemplada siempre bajo el tamiz de un «artificio» que «atrás deja el deseo, / que a la materia sobrepuja el arte».

El corte épico del poema se va matizando con modulaciones clasicistas, con la sentimentalidad amorosa y con el preciosismo descriptivo. La impronta ovidiana se deja sentir en detalles nimios como la metamorfosis de la yegua de Hamet:

Luego Hamet la bella mora apea,
que toda se congoja y amedriente,
él con voces la anima y la recrea
subiendo por la peña alta y exenta;
libre la veloz yegua se pasea,
que con la blanca espuma el freno argenta,
y Guadalhorce en ninfa convirtiola
y entre sus claras ondas anidola.

(canto II, vv. 113-120)

la cual había sido comparada a final del canto I —una vez más con el profuso empleo del símil mitológico— con Pegaso y con un hipogrifo:

Movieran sus palabras una roca,
un tigre, un pedernal, un mármol pario,
el furor a **Hamet[e]** se le apoca,
la rabia y el enojo temerario;
que ya desea que el viento que le toca
les lleve y los esconda del contrario,
o que fuera su yegua un hipogrifo,
un Pegaso veloz o alado grifo.

(canto I, vv. 603-610)

Bajo semejante modelación clásica compone Tejada las octavas dedicadas a la alegórica descripción del itinerario que recorre el alma de Tagazona «al Elíseo inmortal» encaminada: tras abandonar el cuerpo, el alma llega al reino de las tinieblas (canto II, vv. 465-504), pasando por la laguna Estigia (canto II, vv. 505-512) hasta alcanzar los Campos Elíseos (canto II, vv. 513-536), itinerario que se concluye con el elenco de ilustres amantes que gozan de eterno amor en estos Campos, y entre los que ya se encuentran Hamet y Tagazona (canto II, vv. 537-.632).

Tal recorrido, relatado por el narrador extradiegético del *Poema*, empieza una vez liberada el alma de Tagazona del cuerpo, con la llegada al «reino sin consuelo» (canto II, v. 469) de Plutón que Tejada caracteriza con el rasgo tópico de tal inframundo, la oscuridad («la tiniebla oscurísima pisando», canto II, v. 469). En consonancia con las más triviales narraciones mitológicas el alma de Tagazona alcanza las puertas del palacio del rey infernal reforzada con segurísimos cerrojos («do las puertas horrisonas se abren / antes que el hierro con la aldaba labren», canto II, vv. 471-472).

Las cuatro octavas siguientes establecen una topotesia del Infierno por medio de una extensa *enumeratio* que da cuenta de los seres que pueblan ese espacio infernal de acuerdo a la codificación mitográfica más tópica. La narración se configura como un itinerario de visión que, de forma cinematográfica, va ofreciendo al lector una gradual composición del mundo de los muertos, articulada sintácticamente por la anáfora del verbo *ver* a inicio de octava.

El catálogo de seres infernales se inicia con el elenco de gentilicios que manifiesta que el mundo entero se halla sujeto a las mismas leyes de la Muerte:

Ve asirios, babilonios y dalmacios,
persas, getas y medos y franceses,
eslavones, normandos, indos, tracios,
ítalos, alemanes y escoceses,
iberios, palestinos y croacios,
rodios, cretenses, frigios con ingleses,
griegos, caldeos, citas, macedonios,
húngaros, moscovitas y panonios.

(canto II, vv. 473-480)

Continúa Tejada con descripción de los seres que componen la cartografía clásica del infierno, en ocasiones caracterizados por sus atributos más usuales y en otras mencionados parafrásticamente:

Ve al trifauce y horrible Cancerbero,
y la triforme y ahumada diosa,
y a Plutón, soberbísimo y severo,
al Miedo y la Veloz triste y ansiosa,
a Mino y Rodamante, altivo y fiero,
y a las Parcas de vista rigurosa,
y a las Furias de víboras crinadas,
de hórridos ministros rodeadas.

Ve la Hidra, Quimera y las Harpías,
los Centauros, las Scilas y Biareo,
la Pobreza, la Hambre y Agonías,
a Sísifo y a Tántalo y Tifeo;
y ve las condenadas compañías
de las hijas de Danao, y a Fineo,
a Ixión y a Gorgón y al grande Ticio,
al Miedo, Guerra, Ansias, Sueño y Vicio.

Ve a Flegetón, Leteo y a Cocito,
revueltos con hediondo y sucio cieno,
de negros sapos número infinito
anda en el suelo de tristeza lleno;
ve el inculto Carón, torvo y maldito
rigiendo un barco de limpieza ajeno,
llena la orilla de mohosas tobas,
de verde musgo y despreciadas ovas.

(canto II, vv. 481-504)

Se reúnen en esta *enumeratio* caótica todos los personajes que pueblan el inframundo desde el perro Cerbero, que guarda las puertas del palacio de Plutón para que ningún alma que haya entrado vuelva a salir, hasta los jueces o los tres ríos que conforman la geografía fluvial del infierno. En el centro de tal elenco inserta el tópico catálogo de reos infernales⁵¹, esas almas sometidas a tormento por los muchos pecados cometidos en vida y que son castigadas con padecimientos eternos en el Tártaro. Tal enumeración se compone de ocho nombres:

a Sísifo y a Tántalo y Tifeo;
y ve las condenadas compañías
de las hijas de Danao, y a Fineo,
a Ixión y a Gorgón y al grande Ticio
[...]

⁵¹ A ellos se referirá Tejada en el soneto *al P. F. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín* (XLII), vv. 12-14: «porque suspenden el son de tu alta lira / de Tántalo, Ixión, Sísifo y Ticio / la sed, la rueda, el peso el buitre fiero».

De los tres paradigmas clásicos⁵² —Virgilio, Ovidio y Claudiano— que recreaban esta visión arquetípica del Tártaro a través de los más ilustres castigados, Tejada sigue, de acuerdo a la pauta general de este poema, la fuente ovidiana de las *Metamorfosis* (X, 40-44). Si Virgilio había incluido entre los condenados a tortura los nombres de Salmoneo, Ticio Ixión, Pirítoo, Teseo y Flegias (*Eneida*, VI, 585 y 595-620),

la enumeración de los condenados debía resultar en exceso prolija para las intenciones de Ovidio, que compuso —al acometer la narración de los prodigiosos efectos de la música de Orfeo durante su viaje infernal— un segundo catálogo destinado a mejor fortuna [...]. El sulmonense mantuvo las figuras virgilianas de Ticio e Ixión, pero descartó las menciones de Salmoneo, Flegias, Teseo y Pirítoo, a favor de otros personajes más conocidos (Sísifo, Tántalo y las Danaides)⁵³.

La demorada topografía (o toposesia) del mundo de los muertos y de los habitantes que lo pueblan vertida en esta extensa *enumeratio* culmina con la entrada de Tagazona en los *Campos Elíseos*, lugar que la mitología reservaba, frente a las profundidades oscuras del Tártaro, a las almas purificadas. Frente a la oscuridad y olor hediondo del mundo infernal, los Campos Elíseos ofrecen el contraste de un vergel paradisiaco:

Ve los hermosos y floridos prados
de nueva luz y gloria revestidos,
de mil verdes florestas rodeados
y con risueñas flores guarnecidos;
vergeles, alamedas y collados
de gusto y de deleite enriquecidos,
donde la compañía santa y buena
anda pisando la dorada arena.

Están los suntuosísimos palacios
hechos de oro y plata un rico copo,
sembrando alrededor por los espacios
imitando a las llamas del piropo;
rubíes, esmeraldas y topacios,
jacintos, amatistas y crisopo,
perlas, cristal, diamantes, girasoles
reverberando como claros soles.

Siempre del sol el rayo claro alumbra,
siempre hay rosada y rutilante aurora
con moderada luz que no deslumbra
sino el cielo clarísimo colora;
su movimiento rápido acostumbra
ya la luna mostrar que el suelo honora,

⁵² Sigo el estudio dedicado a este motivo por J. Ponce Cárdenas, «*Impia ditalis respirant poenis: notas sobre el catálogo de reos infernales en la literatura latina y su proyección en la poesía española*», en AA. VV., *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Universidad de León, 2005, págs. 607-626.

⁵³ J. Ponce Cárdenas, «*Impia ditalis respirant poenis: notas sobre el catálogo de reos infernales...*», págs. 607-608.

ya las estrellas fúlgidas y bellas
juntos alumbran sol, luna y estrellas.
(canto II, vv. 513-536)

Entre el nuevo catálogo de dichosos amantes que ofrece Tejada (véase el epígrafe anterior), Hamet y Tagazona alcanzan, finalmente, la felicidad eterna:

Dijo, y todos después juntos guiaron
a los dos felicísimos amantes
a sus albergues donde los dejaron,
que eran hechos de piedras rutilantes,
los cuales nunca pluvias maltrataron
ni rayos para aquesto son bastantes,
porque aquí son perpetuos los trofeos
en los gloriosos campos Eliseos.
(canto II, vv. 625-632)

Lejos ya del cierre que la leyenda ofrecía de la historia de los amantes de la Peña de los Enamorados, Tejada extiende la narración con otro núcleo argumental con el que finaliza su personal reescritura poética del relato legendario: los funerales que las ninfas ofrendan a los dos amantes (canto III).

Las honras fúnebres a Hamet y Tagazona tienen lugar en la Peña y las ninfas que las ofrendan cumplen con el protocolo del sacrificio de los muertos de la Antigüedad. Los honores que las ninfas del lugar tributan a los amantes empiezan con la construcción de un túmulo en el que se coloca la «caja de ciprés», el árbol funerario por excelencia:

Las bellas ninfas de dolor movidas
en la alta peña ya se habían juntado
de ropas funerales guarnecidas,
do un **túmulo** soberbio habían trazado;
en columnas de pórfiro bruñidas
ponen un arco altivo y levantado,
y el cuerpo de la mora y de su amante
en caja de ciprés ponen delante.

Las náyades dejaron sus riberas
por venir a hallarse al sacrificio,
y las napeas, guardas verdaderas
de los bosques, dejaron su ejercicio
sin perseguir en montes a las fieras,
dejaron las oréadas su oficio;
vinieron las nereidas y las dríadas,
las hénides hermosas y hamadriadas.
(canto III, vv. 1-16)

El rito continúa con el traslado de los cuerpos de los jóvenes amantes a la pira a la que las ninfas, tal como prescribía el rito antiguo⁵⁴, llevan los últimos presentes, habitualmente materiales asociados al sentido del olfato o gusto o simplemente maderas de distintos tipos que ardían olorosamente como enumera Tejada (encina, olivo, tejo, chopo, abeto y ciprés):

Con muestras de muy grande sentimiento
la ilustre procesión con paso tardo
siguen, suelto el cabello al vago viento,
las ninfas de ademán y brío gallardo;
hienden el viento con lloroso acento
bastante a enternecer un tigre y pardo,
y poniendo materia al crudo fuego
ponen encima de él los cuerpos luego.
Arde la encina fuerte y de provecho,
la pacífica oliva y duro tejo,
el chopo negro y el abeto estrecho
y el fúnebre ciprés de tronco viejo;
exhálase centellas largo trecho
quemando a los que son de Amor espejo,
y tanto el fuego su furor atiza
que redujo los cuerpos en ceniza.

(canto III, vv. 16-32)

Tejada concede atención en su relato a los más pequeños detalles de tales ritos clásicos como, por ejemplo, la costumbre —ya documentada en Virgilio— de que las mujeres presentes en tales exequias lleven siempre los cabellos sueltos⁵⁵.

Una vez consumida la pira, las ninfas recogen las cenizas de Hamet y Tagazona en una urna «de alabastrina mármol llena de oro» y, continuando con el ritual⁵⁶, rocían con agua y leche la tumba. A estos honores siguen unas palabras que declaran la fama eterna de los amantes y la consagración de la Peña a Hamet y Tagazona como testigo solemne de la trágica historia:

⁵⁴ Véanse a este respecto los sumarios de mitógrafos como N. Conti, *Mitología*, trad., introd., notas e índices de R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morán, Universidad de Murcia, 2006, págs. 74-76.

⁵⁵ Así lo indicaba el autor de la *Eneida* en las exequias consagradas a Polidoro (*Eneida*, libro III, vv. 62-65):

<p>Ergo instauramos Polydoro funus, et ingens aggeritur tumulo tellus; stant Manibus arae, caeruleis maestae uittis atraque cupresso, et circum Iliades crinem de more solutae;</p>	<p>[...]Nuevas exequias a honra de Polidoro celebramos. Hacinada más tierra sobre el túmulo, cubrimos los altares de los Manes con fúnebre ciprés y oscuras cintas; ciñenlo las Troyanas, esparcido, como es uso, el cabello.</p>
---	---

(P. Virgilio, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 444 y 445).

⁵⁶ Tal ritual de sacrificio a los muertos puede ilustrarse, por ejemplo, con las exequias a Miseno en el libro VI de *Eneida virgiliana*, vv. 212-231.

De alabastrina mármor llena de oro
estaba ya una urna aderezada,
cubierta por más pompa y más decoro
con una tumba rica jaspeada;
cogiendo las cenizas por tesoro,
en la urna al propósito trazada
de los dos cuerpos la ceniza aplican
y con flores el túmulo amplifican.

Luego con agua transparente y pura
una de ellas las otras purifica,
rociando con ella la estrechura,
a quien la tumba [leve] pulcrifica;
derrama leche de inmortal blancura
y voz llorosa al sacrificio aplica,
rogando así a sus almas inmortales
que admita estos servicios funerales:

Los «servicios funerales» se rematan con ofrendas de aves, flores y versos con que las ninfas honraron a los dos jóvenes amantes:

Dicho aquesto los juegos comenzaron
propios al sacrificio que hacían,
el túmulo adornado con mil flores:
unas, ramas y aves consagraron,
las otras, dulces versos componían
en gloria de los muertos amadores,
y para los mejores
rico premio pusieron
con discreta y honrosa competencia,
mas con tanta prudencia
todas sus epigramas compusieron,
con tanta sutileza y tal proemio
que de aquestas ninguna llevó el premio.

(canto III, vv. 88-100)

Los epitafios que cada una de las ninfas dedican a los amantes constituyen un valioso ejercicio de *variatio* tanto temática como métrica pues, como indicábamos unas páginas atrás, cada uno de los versos ofrendados por cada clase de ninfa se materializan en un metro distinto: las náyades décimas, las nápeas una elegía, las oréades y nereidas sonetos, las hénides redondillas, las hamadriades combinan octavas con estancias y las díadres, finalmente, octavas reales.

Estos funerales y tal ambientación mitológica protagonizada por ninfas no puede menos que evocar los lamentos funerales que Silverio, Silvana, Fenisa y el pastor Pilas dedicaron a difunta ninfa Tirsa en la hermosa égloga de las hamadriades de Barahona de Soto. Y es que, probablemente, tanto las honras funerales⁵⁷ que las hamadriades del Dauro dedicaron a la bella ninfa

⁵⁷ El inicio de la égloga alberga el rito funerario en que «tomillos y cantuesos / cubrieron la preciosa carne y huesos» mientras las hamadriades que habitaban en las cercanías del Dauro

muerta, Tírsa, como los versos que lamentaban su muerte constituyeron para Tejada un punto de partida inexcusable en su ideación del sacrificio y honras que las ninfas del lugar ofrecieron a Hamet y Tagazona en la Peña antequerana. No obstante, Tejada concentra frente al vate lucentino los estadios del rito funeral en las octavas iniciales, mientras que en la égloga de Barahona se van insertando los detalles del ritual en las intervenciones de las tres ninfas⁵⁸, primando el tono elegíaco general en los lamentos de las ninfas y del pastor frente a la narración de Tejada. Tales detalles coinciden, aunque en Barahona con mayor grado de precisión y amplitud, con los vistos en el rito dedicado a Hamet y Tagazona de forma que la ninfa Tírsa goza, como Tagazona, de los «eliseos aposentos», «pasada el agua lóbrega y palaustre»⁵⁹.

aplacan «con humos la alma de la ninfa amada». El núcleo de la égloga lo ocupan los versos funerales con que las hamadriades lloran la muerte de Tírsa:

[...]
 Y a Tírsa nos da el cielo helada y yerta,
 mostremos el dolor que al alma doma
 en las palabras y los tristes gestos,
 y la alegría con la ninfa muerta,
 y siempre sea este día
 honrado en llanto y falto de alegría
 Solenes pompas, versos funerales
 honren cada año la dichosa tierra
 que oculta y guarda los amados huesos;
 [...]

(F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, págs. 790-793).

⁵⁸ Fenisa refiere —al igual que en el *Poema* de Tejada— los elementos olorosos y la leche que se vierten sobre el túmulo:

[...]
 El túmulo funesto y doloroso,
 lleno de ciprés verde,
 que eternamente su color no pierde.
 Con casta oliva y olorosa tea,
 con la sabina yerba y el encienso,
 en sacros fuegos quemaré el redaño
 de no manchada o fea
 cordera, cuyo censo
 a tal sepulcro pagaré cada año:
 después por fértil caño
 de los colmados vasos, la caliente
 leche, con sangre viva entreverada,
 haré mojar la víctima humosa;
 y la llema del vino que la gente
 de la rica Lucena da a Granada,
 la triste faz de la terrestre diosa,
 vertida, humedeciendo,
 vendrá los sacrificios consumiendo.

(F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 794-795).

⁵⁹ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 795.

Este *Poema de la Peña de los Enamorados* de Tejada reviste especial interés por anticipar distintos motivos temáticos, constructivos y estilísticos que caracterizan la poesía de madurez del antequerano. Cabe subrayar, particularmente, la fabulación mitológica en relación a diversos pasajes (la intervención de Venus y el Guadalhorce en auxilio de los amantes, el alegórico recibimiento de los dos amantes en los Campos Elíseos o el rito funeral de las ninfas) y la relevancia de cuadros descriptivos de distinta naturaleza (prosopografías, patopeya, cronografías, tópico del *locus amoenus*, etc.), los cuales encontrarán desarrollo en textos posteriores del antequerano como la *Silva al elemento del aire* o canciones recogidas en la *Poética silva*, en las *Flores de poetas ilustres* y en el *Cancionero Antequerano*. Algunos rasgos de estilo y lugares concretos resultan especialmente reveladores a este respecto como ya subrayó Lara Garrido:

el estilo heroico («pluma ya tornada trompa») concentra ya todos los recursos que caracterizarán al Tejada maduro: las correlaciones plurimembres, las enumeraciones en catálogo, la concentración de gentilicios y nombres clásicos o los efectos de la versificación imitativa («un viento sopla y otro viento zumba / y con furioso estrépito retumba»)⁶⁰.

El reiterado empleo de la plurimembración en este *Poema de la Peña de los Enamorados*, especialmente cuatrimembres y pentamembres cerrando la octava («reclamo, percha, red, puerto y orzuelo», canto I, v. 210; «con mengua, nasa, red, anzuelo y caña», canto I, v. 290; canto II, vv. 167-168, v. 448), se erigirá en rasgo destacado del *usus scribendi* de nuestro poeta.

Esboza también Tejada en este poema leves desarrollos del esquema diseminativo con un pentamembre recolectivo final:

Las **aves** en su vuelo se suspenden
al resplandor de aquellos ojos graves,
los **ríos** de su amor no se defienden,
ni los **aires** delgados y suaves,
los faunos y [los] sátiros se encienden;
árbores, plantas, ríos, aires y aves
en viéndola perdían su sosiego,
y aun en su esfera se quemaba el fuego.
(canto I, vv. 57-

64)

Siempre del **sol** el rayo claro
alumbra,
siempre hay rosada y rutilante aurora
con moderada luz que no deslumbra
sino el cielo clarísimo colora;
su movimiento rápido acostumbra
ya la **luna** mostrar que el suelo honora,
ya las **estrellas** fúlgidas y bellas
juntos alumbran **sol, luna y estrellas**.

(canto II, vv. 549-536)

El realce expresivo que adquieren otros procedimientos como la paronomasia y derivación queda reiteradamente testimoniado en la trayectoria posterior de Tejada:

manando golpe de ella de una **peña**,
que por entre otras **peñas** se **despeña**.
(canto I, vv. 153-154)

⁶⁰ J. Lara Garrido, «La Catedral de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera...», pág. 254.

Todos estos recursos ensayados por el poeta en este *Poema* tan temprano van forjando el *usus scribendi* del poeta maduro.

Asimismo pueden señalarse algunas prefiguraciones de versos de composiciones posteriores. Por ejemplo en la descripción del rostro de Tagazona se anticipa, desde el empleo del término «paraíso», la sangría de la dama descrita en el soneto *A una dama que se hirió la mano*:

Poema de la Peña de los Enamorados
Vio en cada parte de él un paraíso
y una color perfecta que lo esmalta,
y a no tener admirable aviso
enmudeciera en ver beldad tan alta, [...]

soneto *A una dama que se hirió la mano*
viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de coral y marfil, púrpura y nieve.
(vv. 12-14)

No se trata de un caso aislado. El diseño de la enumeración de armas de la canción *Al rey don Felipe Nuestro Señor*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» o de la canción *a Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados» se halla apuntado en distintos pasajes de este *Poema*, como se desprende del siguiente cuadro comparativo:

Poema de la Peña de los Enamorados
El pavés encorado aunque está abierto
el uno abraza, el otro tablachina,
otro se pone un brazaletes yerto,
y otro cota de malla jacerina,
y otro adereza el arco corvo y tuerto
ciñiendo al lado cimitarra fina,
del arma que por mala uno deshecha,
el otro se guarnece y aprovecha.
(canto I, vv. 507-514)

¿Es ese capellar verde y leonado
grabado peto de lumbroso acero?
¿Y ese rico turbante tan orlado
de fino temple, yelmo fuerte y fiero?
¿Esa marlota y manga de brocado
es gola y brazaletes del guerrero?
¿Qué faldón duro o qué gorjal de malla
te cercan para entrar en la batalla?
(canto I, vv. 587-594)

canción *Al rey don Felipe Nuestro Señor*
Verás entonces a tus pies rendidos
golas, petos, montantes y celadas,
arcos, ballestas, dardos, tablachinas,
dagas, estoques, picas con espadas,
manoplas, brazaletes y lucidos
yelmos, rodela, cotas, culebrinas,
alfanjes duros, mallas, jacerinas,
truenos, pasavolantes y bombardas,
jinetas, partesanas y alabardas,
los versos, basiliscos, y mosquetes,
bombas y morteretes,
venablos y gorgucos,
trabucos, roncas, grebas, arcabuces,
las balas, escopetas y corazas,
hierros, sillas, testeras, frenos, mazas,
y al fin de todo sus cervices duras
sujetas a tus lazos y ataduras.
(vv. 103-119)

canción *A Santiago*
Y entre alfanjes rendidos y turbantes,
capellares, marlotas,
entre albornoces y almalafas rotas,
Ramiro y sus ejércitos triunfantes
altares le hacían
que con pías ofrendas componían.
(vv. 133-138)

Se aprecia, igualmente, la inclinación de Tejada por determinadas construcciones cultistas cuya progresión en la reelaboración de estas imágenes puede contrastarse, por ejemplo, en torno al cultismo *argentar*:

Poema de la Peña de los Enamorados

libre la veloz yegua se pasea,
que con la blanca espuma el freno argenta,
(canto II, vv. 117-118)

canción *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*

Mida el caballo con herradas manos
lo que hay desde la cincha hasta el suelo,
y argente con espuma el freno duro,
(vv. 18-20)

La depurada técnica del antequerano queda así prefigurada desde sus primeros textos, escritos con apenas veinte años, en los que el poeta concentra ya los moldes temáticos, los procedimientos retóricos y las pautas estilísticas en las que se va a asentar su producción poética madura cuyos límites quedaban ya dibujados en este extenso *Poema*.

Conclusión

Este *Poema de la Peña de los Enamorados* revela una de las directrices rectoras de la poética del autor, el localismo, y se encuadra plenamente en la afición y amor —de ascendencia humanística— de Tejada hacia el pasado de su ciudad natal que reflejan sus *Discursos históricos*.

Lara Garrido contextualizó en certera síntesis el papel de este tratamiento poético de la leyenda en la remodelación del imaginario de la ciudad de Antequera:

A través de la poesía, la cultura humanista va a remodelar el imaginario colectivo de la ciudad. Así se crea una versión canónica de la leyenda de la Peña de los Enamorados que evita su carácter de fábula de frontera (con el consiguiente cruce de religiones) para explicar el nombre de la montaña «quam mediis campis incola noster habet» [que nuestros campesinos tienen en medio de los campos]. El relato de la silva *De rupe duorum amantium apud Antiquarium sita* de Juan de Vilches establece el nombre de los amantes y su condición (Hamet, servidor del rey de Granada, y Tagzona, hija del alcaide de Archidona), el lugar de encuentro, el itinerario de la huida y persecución, y la muerte pautada por el mito clásico de Píramo y Tisbe. Una genial invención y revelación de lo que supuestamente había borrado el tiempo, que la poesía en castellano retomó y la historia local hizo suya⁶¹.

Desde este propósito inicial y siguiendo la versión de la leyenda en el modelo que le ofrecía el poema latino de Juan de Vilches *De rupe duorum amantium...*, el antequerano idea un canto épico-lírico dividido en tres partes —y que, desafortunadamente, conservamos sólo de forma fragmentaria— en el que ensaya el pluritematismo manierista, la invención fabulosa y algunos de los procedimientos estilísticos que definen la estética manierista y

⁶¹ «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera...», pág. 254.

su propio estilo: plurimembración, esquemas diseminativos recolectivos o enumeraciones en catálogo.

Bajo los dictados de la técnica de la *amplificatio* manierista, de naturaleza argumentativa y descriptiva, y con una medida mixtura de modelos clásicos (esencialmente Ovidio y Virgilio) y modernos (Barahona de Soto) sin renunciar a la invención personal, modela Tejada el material legendario en un bello canto heroico en el que se anuncian los rasgos más elaborados de su poesía madura.

V. UN SONETO DESCRIPTIVO. EL TEMA DE GRANADA EN LA POESÍA DE TEJADA PÁEZ

Ya E. Orozco señaló la abundante presencia de Granada¹ en la poesía de Tejada. La topografía granadina queda tipificada en la poesía tejadiana en tres lugares emblemáticos: la Alhambra, la tumba y los innumerables trofeos del Gran Capitán en el convento de los Jerónimos y la tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real. A ello habría que sumar el elogio a la ciudad contenido en el *Romance de Granada*, «Granada, ciudad ilustre», de probable atribución al antequerano, y en las quintillas que figuran como preliminares a la obra de Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*². Además, como recordaba el profesor Orozco, el de Tejada «es el único soneto dedicado a la Alhambra que conocemos en la lírica barroca»³.

Ya la crítica ha llamado la atención sobre el carácter precursor del poema descriptivo barroco en muchas de las notas contenidas en la producción lírica de los poetas antequerano-granadinos⁴, notas que ya se dejaban sentir en un poema temprano de Tejada como el dedicado a la *Peña de los Enamorados* estudiado en el epígrafe precedente.

¹ Se refería el eminente profesor granadino a «la abundancia del tema relacionado con Granada en la obra de Agustín de Tejada [...]. Es más frecuente en él que en ningún otro antequerano; y no como simple ambiente o marco, sino con la actitud decidida de celebrar y elogiar. Así podemos recordar sus dos largas canciones dedicadas *A los Reyes Católicos* y *A la desembarcación de los santos de Granada*, sus sonetos *A la Alhambra* y *Al túmulo del Gran Capitán*, y las quintillas dedicadas a Granada, en elogio de Bermúdez de Pedraza» (E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 125).

² E. Orozco ha subrayado la particular belleza del soneto dedicado al emblemático edificio musulmán: «De entre toda la lírica del grupo antequerano-granadino que hace alusión o describe rasgos de Granada, destaca con especial valor un soneto de Tejada dedicado a la Alhambra [...]» (E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 72).

³ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 126.

⁴ Sobre los textos recogidos en la *Poética silva*, especialmente, respecto a las cuatro composiciones dedicadas a los elementos entre las que se encuentra la consagrada por Tejada al Aire, E. Orozco y A. Egido, entre otros, han insistido en esa predominante actitud descriptiva en los poetas antequerano-granadinos en el camino hacia el poema descriptivo barroco. Indicaba el profesor granadino que muchos de los poemas recogidos en la *Poética silva* «representan el verdadero arranque del poema descriptivo en lo español», aunque «en otra escala —en ese tono menor típico de lo granadino— sin la gran ambición y riqueza temática que se propone Góngora», así como constituyen los «jalones que preparan el gran conjunto del poema cíclico que realizan las *Soledades*» (E. Orozco, *El poema «Granada» de Collado del Hierro*, Diputación Provincial de Granada, 1964, págs. 196-197). Sobre esta misma idea ya había incidido en un estudio anterior sobre la poesía del también granadino Soto de Rojas: E. Orozco, *Introducción a un poema barroco granadino. De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso de Soto de Rojas*, Universidad de Granada, 1955, págs. 42-43). Aurora Egido ha subrayado, paralelamente, la relevancia de las composiciones recogidas en la *Poética silva* bajo el marbete de *silvas* en el camino hacia la constitución del poema barroco de descripción de la naturaleza: «Su importancia, ya la hemos apuntado, es evidente, pues representan el surgir del poema descriptivo de la Naturaleza con todas sus características fundamentales» (A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco», *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, pág. 26).

Junto a este carácter precursor del descriptivismo barroco, D. Alonso mencionó el soneto a la Alhambra de Tejada como imitación muy cercana al gongorino dedicado al Escorial «Sacros, altos, dorados chapiteles» (h. 1589)⁵ y E. Orozco incidió, posteriormente, en la dialéctica sostenida por Tejada con la pieza gongorina.

Una vez más, el modelo gongorino se revela esencial para la poesía tejadiana, especialmente en los sonetos escritos en los años finales del XVI, constatando la minuciosa atención y el estrecho seguimiento por parte de Tejada de esa primera poesía manierista del genial cordobés (véase el epígrafe dedicado a los sonetos amorosos):

Tejada

Al Alhambra de Granada
 Máquinas suntuosas y reales
 cuyas puntas, remates, capiteles,
 árabes obras vueltas, ya **fe[le]js,**
 al olvido vencéis con ser mortales;
 arcos, columnas, frisos, **pedestales,**
 con doradas labores y rieles,
 invidia de mil célebres pinceles
que el mundo celebró por sin iguales;
 torres *que* os veís en Dauro y con las
 [frentes
 volvéis al sol reflejos de su llama,
 dando lustre al Alhambra y fortaleza:
 perdone el tiempo vuestra gran belleza,
 estanques, jaspes, pórfidos y fuentes,
 huya el olvido, lisonjee la fama.

Góngora

De san Lorenzo Real del Escorial
 Sacros, altos, dorados chapiteles,
 que a las nubes borraís sus arboles,
 Febo os teme por más lucientes soles,
 y el cielo por gigantes más crüeles.
 Depón tus rayos, Júpiter; no celes
 los tuyos, Sol; de un templo son faroles,
 que al mayor mártir de los españoles
 erigió el mayor rey de los fieles.
 Religiosa grandeza del Monarca
 cuya diestra real al Nuevo Mundo
 abrevia, y el Oriente se le humilla.
 Perdone el tiempo, lisonjee la Parca
 la beldad desta Octava Maravilla,
 los años deste Salomón Segundo⁶.

Parafraseando a E. Orozco, ciertamente, el soneto de Tejada se presenta a la vez como eco y réplica del gongorino dedicado al Escorial. La diferencia fundamental radica en la visión hiperbólica y grandiosidad impregnada de sentido descriptivo de Tejada frente a la dimensión celebrativa como monumento cristiano y en su proyección política de Góngora. Y es que la belleza de la Alhambra, realmente, deslumbró al poeta antequerano, quedando eclipsado en su belleza y describiendo su grandiosidad sin que cupiere en ella la dimensión panegírica de la monarquía o encumbramiento del imperio que con aliento incansable suele deslizar entre sus versos. Frente

⁵ Respecto a la fechación ya la crítica ha anotado la datación errónea para este soneto del Manuscrito Chacón (1609), ya que, como indica E. Orozco, «figurando en las *Flores* reunidas en 1604 no podía ser posterior a dicho año. Foulché Delbosc al editar dicho manuscrito lo situó —en nota de su mano que copia Millé— en 1589 conjeturando que fue mala lectura de dicho año la que insertó Chacón. Artigas refuerza esa opinión ligando el soneto —como otro grupo de composiciones— al viaje que realizó don Luis dicho año a Mazuecos (Palencia) comisionado por su cabildo para hacer la información de limpieza del Inquisidor Reynoso, nombrado racionero de su misma catedral. Anotemos, además, que queda claro por las expresiones temporales del propio soneto que se escribió algún tiempo después de terminado el monasterio y en vida de Felipe II» (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 143-144).

⁶ Sigo la edición de E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 143.

al soneto gongorino, la intención de Tejada se focaliza hacia la celebración de la belleza del conjunto monumental granadino:

Ante la hiperbólica celebración del gran monumento cristiano, alarde de la arquitectura clasicista, el poeta antequerano-granadino, ha querido cantar, no uno de los grandes monumentos cristianos de la ciudad del Genil, sino precisamente la Alhambra. El conjunto imponente de la fortaleza, palacios y jardines, con sus torres, estanques, fuentes y acequias, deslumbrantes en su riqueza de mármoles y suntuosas y doradas labores, impulsaba la sensibilidad del poeta a trazar —con franco sentido descriptivo— la visión hiperbólica de belleza y grandiosidad⁷.

Ahora bien, determinados rasgos estilísticos como el empleo de la plurimembración, la solemnidad de la entonación, el ritmo acentual o el encumbramiento hiperbólico acercan indudablemente la técnica del soneto del cordobés y del antequerano.

Hay que hacer notar, pues, por ejemplo el refuerzo expresivo con que dota el antequerano al recurso métrico de la diéresis —además de la sinéresis—, que en ambos sonetos coinciden en los mismos términos. En el soneto tejadiano ambas licencias métricas se localizan en los vv. 1, 3, 6 y 14. La diéresis sobre el término «fieles» (v. 3), que tiene el valor expresivo de marcar ese vocablo puesto que la alabanza a la belleza del edificio se justifica desde su conversión a la fe católica, la encontramos, igualmente, en el soneto gongorino:

Tejada	Góngora
árabes obras vueltas, ya fi[e]le[s] (v. 3)	erigió el mayor rey de los fi[e]les (v. 8)

E igual sucede con la sinéresis en el término «lisonjee», además de la identidad constructiva del endecasílabo que comparten el soneto gongorino y el tejadiano:

Tejada	Góngora
huya el olvido, lisonjee la fama (v. 14)	Perdone el tiempo, lisonjee la Parca (v. 12)

Otro detalles acercan igualmente los dos sonetos. El esquema de rima del soneto de Tejada (ABBA ABBA CDE ECD), que varía del que viene siendo habitual en los sonetos tejadianos (ABBA ABBA CDE CDE), se muestra próximo al gongorino en este soneto dedicado al Escorial: ABBA ABBA CDE CED.

Asimismo, el tono solemne y levantado, modulado a través del acompasado ritmo vocálico *a-o* del primer verso del soneto gongorino «Sacros, altos, dorados chapiteles» lo ensancha Tejada en su pieza a la

⁷ E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. 73.

Alhambra con la aliteración del fonema sibilante sordo /s/ que, si bien es sistemática a lo largo del soneto, se hace especialmente intensa en los plurales de los versos enumerativos:

Máquinas suntüosas y reales
 cuyas puntas, remates, capiteles,
 árabes obras vueltas ya fie[le]s,
 al olvido vencéis con ser mortales;
 arcos, columnas, frisos, pedestales,
 con doradas labores y rieles,
 invidia de mil célebres pinceles
 que el mundo celebró por sin iguales;
 torres que os veis en Dauro y con las f[r]entes
 volvéis al sol reflejos de su llama,
 dando lustre al Alhambra y fortaleza:
 perdone el tiempo vuestra gran belleza,
 estanques, jaspes, pórfidos y fuentes,
 huya el olvido, lisonjee la fama.

La potencialidad expresiva con que Tejada dota al sonido /s/ la ensaya el antequerano en otras composiciones: tanto en la predominante posición implosiva, como explosiva y trabada con dental otorga suntuosa majestuosidad a la descripción del insigne monumento granadino. Asimismo, la cadencia que crea el homeóptoton, sobre todo del morfema *-es* (también de *-as* y *-os* así como la terminación verbal en *-éis*), base de la rima, se suma al ya aludido efecto aliterativo de la *s*.

Otro recurso que coadyuvan a la entonación solemne que E. Orozco destacó en el soneto tejadiano es el contrabalanceo rítmico de la alternancia entre los patrones rítmicos enfático y melódico del endecasílabo en los versos 1 a 6:

MÁquinas suntuÓsas y reÁles (enfático)
 cuyas pÚntas, remÁtes, chapitÉles, (melódico)
 Árabes Óbras vuÉltas ya fiÉ[le]s, (enfático)
 al olvÍdo vencÉis con sÉr mortÁles;(melódico)

Árcos, colÚnas, frÍsos, pedestÁles, (enfático)
 con dorÁdas labÓres y riÉles, (melódico)

En el resto del soneto predomina el heroico (vv. 7, 8, 10, 12), tan habitual en el diseño rítmico de la poesía tejadiana, aunque alternando con el enfático, especialmente marcado el 9, con primer acento en «torres» que encabeza la *enumeratio*, y en el 14.

En definitiva, esta acumulación de recursos rítmicos y procedimientos sonoros así como los evidentes ecos léxicos y constructivos muestran, una vez más, la estimativa del antequerano hacia la poesía primera del cordobés y el proceso emulativo al que sometió al dechado gongorino en los inicios de su trayectoria creativa.

Al igual que Góngora en su romance a Granada, la postura de Tejada en este soneto es la del contemplador que se entrega a la admiración del emblemático edificio granadino y que entiende esa contemplación como goce estético. Ésa es la decidida actitud que mantiene el poeta antequerano, de forma que su soneto se convierte en una trasposición poética y pictórica con la que elogia y magnifica la complacencia de la contemplación. No olvidemos que Góngora iniciaba su pintura de Granada en el mencionado romance⁸ «Ilustre ciudad famosa» con el elogio de la Alhambra:

y a ver de la fuerte Alhambra	y su Cuarto de las Frutas,
los edificios reales,	fresco, vistoso y notable,
en dos cuartos, divididos,	injuria de los pinceles
de Leones y Comares,	de Apeles y de Timantes,
do están las salas manchadas	do donde tan bien las fingidas
de la mal vertida sangre	imitan las naturales,
de los no menos valientes	que no hay hombre a quien no
que gallardos Bencerrajes,	burlen
y las cuadras espaciosas	ni pájaro a quien no engañen;
do las damas y galanes	y a ver sus secretos baños
ocupaban a sus reyes	do las aguas se reparten
con sus zambras y sus bailes;	a las, sostenidas, pilas
y a ver sus hermosas fuentes	de alabastro, en pedestales,
y sus profundos estanques,	do con sus damas la reina,
que, los veranos, son leche	bañándose algunas tardes,
y, los inviernos, cristales;	competían en blancura
	las espumas de sus carnes ⁹ ;

(vv. 21-52)

Y es que a diferencia de otras arquitecturas granadinas a las que cantó Tejada como el túmulo del Gran Capitán o la tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real, la Alhambra debió impresionar fuertemente la sensibilidad del antequerano, de cuya fascinación dejó muestras en diversos textos y, especialmente, en este soneto que nos ocupa¹⁰.

⁸ Otros dos romances descriptivos de Granada contienen sendas descripciones de la Alhambra. El dedicado *A la insigne ciudad de Granada* que empieza «De safir al globo hermoso» —atribuido por E. Orozco a P. Rodríguez de Ardila— describe el hermoso edificio musulmán después de dedicar unas pinceladas al entorno natural de Sierra Nevada, a través de un demorado recorrido por los «cuatro cuartos reales / que por altivas coronas, / sin perder, pueden trocarse». E, igualmente, el *Retrato de la Granada árabe*, «Esta invencible ciudad», incluido en una comedia inédita de A. Fajardo y Acevedo, empieza por la etimología del nombre de la ciudad andaluza («a quien este nombre dieron / por estar en tierra roja / fundada, y otros dijeron / que del nombre de Alhamar / con las mudanzas del tiempo / quedó la etimología de su fundador primero») para encarecer después sus «vistas y jardines bellos, / pinturas, cuartos y fuentes» que «pide Vitrubios discretos, / por Apeles celebrado y los más vivos conceptos». Estos dos romances referidos han sido editados y analizados por E. Orozco en *Granada en la poesía barroca*, págs. 127-277.

⁹ L. de Góngora, *Romances*. I., ed. de A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, págs. 373-376.

¹⁰ En las quintillas que figuraban como preliminares a la *Antigüedad y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza se dejaba sentir idéntica fascinación por el edificio musulmán:

Y en la máquina sublime
que el lomo a la tierra oprime,
alta fuerza, bella Alhambra,
tal moro danza la zambra,
tal la lanza al aire esgrime.
(vv. 26-30)

La misma admiración se desprende de la extensa descripción del «alabrino alcázar» en los octosílabos del *Romance de Granada* atribuido al antequerano, donde el sujeto lírico se detiene en la riqueza de los materiales —pródiga en símiles— en un recorrido articulado por las estancias del edificio:

Mas es tanta la grandeza
de aquel alambrino alcázar,
que para fee de imposibles
no es menester más probanza;
 donde con igual extremo
se hallan torres y casas,
para guerras invencibles,
para paces regaladas,
 y aquellos cuartos famosos
donde las morismas zambras
dieron a su tiempo cuentas
y al amor alegres salvas.
 Que aunque ya faltan sus reyes,
apenas se ve si faltan,
pues para quedarse cortes
su gran majestad les basta.
 Milagrosos son sus techos,
y, a no serlo, más se espanta
que, sin milagro, de yeso
con tanto primor se hagan;
 pues en galanos pendientes
pone el oro tales manchas
que el yeso vestido es oro
y el yeso desnudo es nácar.
 Y en algunas azanefas
ve tan hermosa su cara
que por ver que el oro es menos
sin sus afeites la saca.
 También de limpios ladrillos
sutiles piezas cortadas
labran dispuestas en orden
lisa tez, pared galana;
 de que no darán trasumpto
lapidarios en sus cajas,
porque, si en fineza llegan,
en la postura no alcanzan.
 Mas aquel cuarto de frutas,
jardín de vistosas plantas,
mesa de fructas continuas,
bosque de diversa caza,
 ¿qué ejemplo tiene en el mundo?,
pues las vivas aves cantan
para ver si les responden
las que allá pintadas callan.
 Y en extremo de pinceles
da más gusto la manzana
pintada a los que la miran
que viva a los que la tragan.
 No menos adorno tiene
de pinturas extremadas
aquella real estufa,
breve andén, hermosa cuadra.

Mas aquellos baños frescos
que ven con sus losas blancas,
blancos y frescos en julio,
blanca y fresca nieve ensayan.
 Y en patios y salas ricas,
¡qué graciosa el agua clara
por las albercas ondea,
por las fuentes corre y salta!
 Y sobre fieros leones,
tallados en piedras albas,
¡con qué aprisa en una pila
ondas vierte y fieras baña!
 Bastante encarecimiento
de no comparable casa,
pues leones por lo menos
son azacanes del agua.
 Y ni con tantas realezas
cesan las mortales ansias,
labrando nuevo edificio,
casa a Rey, afrenta a Italia,
 que lisas jambas enhiestan
bruñidos mármores alzan;
con ellas portada forman,
con ellos patio engalanan;
 romanos lienzos fabrican,
limpias claraboyas rasgan,
largos arquivadas ponen,
tumbadas bóvedas cargan;
 donde ponen piedra negra,
donde blanca piedra encajan,
y en lo que menos fabrican
reyes y grandes retratan.
 Redondo patio componen
donde su grande monarca
descargue el redondo mundo
cuando le canse su carga..
 Cual majestad sola puede
dar fee de cuanto más valga
patio en Granada redondo
que mesa redonda en Francia.
 Mas por defensa sigura
de lo que es digna de santa,
torres, adarves y muros
eterna vida afianzan;
 cuyas nobles alcaldías
hidalgos alcaldes guardan
que estuviera bien segura
sólo en su tenencia España.
(vv. 121-220)

Se establece en este soneto tejadianos un paralelaje entre la constitución verbal del espectáculo visual que ofrece el bello edificio granadino y las *res visae* de su referencialidad. La técnica descriptiva de Tejada se basa en la enumeración de los elementos arquitectónicos¹¹, de forma que cada estrofa recoge tal *enumeratio* de elementos descriptivos a la que sigue una nota reflexiva, centrada bien en la monumentalidad del edificio, bien en su firmeza intemporal.

El primer cuarteto se articula en dos segmentos que coinciden con los versos 1-2, 3-4. Los vv. 1-2 introducen una descripción externa y globalizadora de la Alhambra, que corresponde a lo que podríamos llamar una visión panorámica, desde arriba, que caracteriza al edificio como grande y suntuoso en sus diversas partes, para detenerse, seguidamente, en el detalle de la construcción arquitectónica más elevada:

Máquinas suntuosas y reales
cuyas puntas, remates, chapiteles,
(vv. 1-2)

mientras los dos versos siguientes (3-4) pasan de la descripción a la puntualización de dos notas: la ascendencia árabe de la Alhambra (v. 3), y la admirativa constatación de la permanencia de esa obra humana frente a la mudanza y deterioro del tiempo (v. 4):

árabes obras vueltas ya fie[le]s,
al olvido vencéis con ser mortales;
(vv. 3-4)

El cuarteto siguiente redunda en la misma *dispositio*. Los dos primeros versos (vv. 5-6) describen, en orden descendente, elementos de la arquitectura del edificio, de forma que, en un marcado sentido visual descendente, la mirada del contemplador ha abandonado la visión panorámica de los versos 1 y 2 para detenerse el interior del edificio, cuyos «arcos, columnas, frisos, pedestales» adornan las dependencias internas del suntuoso edificio árabe:

arcos, columnas, frisos, pedestales,
con doradas labores y rieles,

(Cito por E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, págs. 197-207)

¹¹ La técnica descriptiva de Tejada en este soneto se basa en la enumeración de elementos y sus disposición en versos plurimembres diseminados a lo largo de toda la composición:

Primer cuarteto: «cuyas puntas, remates, chapiteles,» (v. 2)

Segundo cuarteto: «arcos, columnas, frisos, pedestales,» (v. 5)

Primer terceto: «torres » (v. 9)

Segundo terceto: «estanques, jaspes, pórfidos y fuentes,» (v. 13)

El soneto de cierra, igualmente, con el verso bimembre de resonancias gongorinas: «huya el olvido, lisonjee la fama».

(vv. 4-5)

A los elementos más generales —«arcos» y «columnas»— que constituyen el armazón en que se sustentan las paredes y techos siguen los más accesorios y decorativos como «frisos» y «pedestales». El verso seis incide en un mayor grado de focalización visual hacia la fijación en el detalle —«das doradas labores y rieles»— que cierra el recorrido descriptivo de lo más general a lo particular con una técnica casi cinematográfica que enfoca un plano general para ceder, después, a la focalización en el detalle.

La secuencia descriptiva de sentido descendente se quiebra en los tercetos, que vuelven a imponer la visión panorámica y reparan en el espacio natural en que está inserta la Alhambra. Las bellas realidades forjadas por el arte musulmán (*máquinas suntuosas, puntas, remates, capiteles, arcos, columnas, frisos, pedestales, doradas labores*) dejan paso a la imagen central del soneto, las torres, cuya imagen de oro queda reflejada en las ondulantes y cristalinas aguas del Dauro que bordea la montaña sobre la que se levanta la Alhambra:

torres que os veis en Dauro y con las f[r]entes
volvéis al sol reflejos de su llama,
dando lustre al Alhambra y fortaleza:

(vv. 9-11)

El terceto final resume en un verso enumerativo cuatrimembre las excelencias del edificio en las que radica su incomparable belleza: los ricos materiales importados desde los más bellos lugares del mundo («jaspe» y «pórfidos») y el agua («estanques» y «fuentes»), ese rumor continuo de reflejos dorados que se armonizan con la arquitectura del edificio como pocas veces se ha igualado en la historia artística de Occidente:

estanques, jaspes, pórfidos y fuentes

El cierre del soneto, de forma paralela al gongorino dedicado al Escorial, se erige en un solemne y rotundo *desideratum*: la «gran belleza» de la Alhambra cifrada en los «estanques, jaspes, pórfidos y fuentes» reclaman el perdón del tiempo y del olvido (v. 12) y la lisonja de la fama (v. 14). Para ello recompone Tejada los dos sintagmas del verso inicial bimembre del segundo terceto gongorino que solicitaban, en expresión correlativa, idéntica petición de firmeza intemporal:

Tejada

perdone el tiempo vuestra gran
belleza,
estanques, jaspes, pórfidos y fuentes,
huya el olvido, **lisonjee la** fama.

(vv. 12-14)

Góngora

Perdone el tiempo, lisonjee la
Parca
la beldad desta Octava Maravilla,
los años deste Salomón Segundo.

(vv. 12-14)

En definitiva, este soneto de Tejada constituye uno de los más brillantes comentarios poéticos a la Alhambra, impregnado —como otros sonetos tejadianos— de ecos gongorinos de la pieza dedicada al Escorial, aunque con afán de superar el modelo creando un discurso plenamente descriptivo y haciendo alarde de la depurada técnica de su arte.

Impulsado por el trasfondo de entusiasmo y amor hacia la ciudad en la que había vivido y gozado sus años de juventud, Tejada imprime al soneto un cuidado diseño descriptivo y un pautado sentido de la visualidad que lo erigen en uno de los ejemplos destacados de la lírica de transición del Manierismo hacia el Barroco.

VI. LA PLURITEMÁTICA MANIERISTA. A PROPÓSITO DE LA *SILVA AL ELEMENTO DEL AIRE*

Introducción

La poesía tejadiana va ofreciendo progresivamente una serie de rasgos estilísticos y tratamientos temáticos que emplazan la propuesta poética del autor de los *Discursos históricos de Antequera* en ese período de transición entre la lírica renacentista y barroca que ha sido nominado como Manierismo¹.

El Manierismo, como estilo singular y efectivo cambio estético de lo renacentista a lo barroco se ha definido, particularmente, en el terreno de la *compositio* y *elocutio*. La defensa de actuación de mecanismos formales como fin sustantivo del arte —con la consiguiente primacía del deleite lector y el valor del ingenio del poeta como «hacedor» de ese artificio constructivo— va a impulsar una serie de cambios que cifran el Manierismo como un estilo de transición iniciática y de progresividad estética de lo renacentista hacia lo barroco.

Uno de los mecanismos formales que goza de gran cultivo en la estética manierista es el del pluritematismo, que Emilio Orozco ha estudiado en el ámbito de la poesía (sonetos pluritemáticos de base, principalmente, amorosa en la obra de Góngora) y de la novela (inserción de relatos o textos poéticos en el *Quijote*). En estas organizaciones pluritemáticas manieristas la fábula mitológica se erige en un elemento argumental privilegiado que se debate entre la sujeción a la doctrina de la *imitatio* y la originalidad inventiva del autor. Junto a la fábula mitológica, la descripción de la naturaleza va cobrando una relevancia que el período barroco elevará a supremacía, y ambos argumentos sirven de contrapunto a la temática amorosa de signo petrarquista. Estos tres núcleos temáticos —lo mitológico, la descripción de la naturaleza y el marco amoroso— se integran en una construcción lógico-discursiva en la que el tema principal ofrece un mínimo desarrollo relegado a los versos finales, propiciando, así, diversos juegos intelectuales muy del gusto manierista.

Ilustraremos con una serie de textos emplazados en las dos décadas finales del XVI y los primeros años del XVII esta práctica poética de la pluritemática manierista y la funcionalidad de diversos núcleos temáticos en el trazado de una red estructural plural, cuyos paralelos y elementos diferenciadores respecto a la composición del antequerano aspiran a iluminar, en lo posible, la efervescencia estética de inicios del XVII, que, en ocasiones, avanza formulaciones plenamente barrocas y en otras se retrotrae a un clasicismo de signo manierista.

¹ Paralelamente a la praxis poética, estos principios básicos se iban codificando en las retóricas y poéticas, primero italianas y después españolas. Véase A. García Berrio, «Fundamentos retóricos-poéticos en la estética del Manierismo», págs. 279-295.

Encuadre crítico: entre el poema descriptivo barroco, la conformación de la silva métrica y los poemas de la creación del mundo

La *Silva al elemento del aire* de A. de Tejada Páez se halla en el manuscrito titulado *Poética silva*, una de las compilaciones fundamentales que jalonan la transición de la poesía del XVI al XVII². La *Silva al elemento del aire* forma parte de un ciclo dedicado a los elementos, que se completa con la «Silva al elemento del fuego» de Gutierre Lobo, la «Silva al elemento del agua» de Andrés del Pozo y la «Silva al elemento de la tierra» de Pedro Rodríguez de Ardila³.

La ideación cíclica del conjunto de composiciones en que se integra, el marbete de *silvas* con el que éstas aparecen rotuladas y, fundamentalmente, la cabida que tiene en ellas el procedimiento descriptivo ha llevado a la crítica a señalar estas silvas como antecedentes del poema descriptivo barroco, del que las *Soledades* gongorinas constituyen el paradigma más sobresaliente. A partir de aquí se ha analizado su papel en la conformación de la *silva métrica*, a la vez que la *Silva al elemento del aire* ha sido encuadrada entre de los poemas barrocos de la creación del mundo por su temática cosmogónica.

Recapitulando el abanico de perspectivas adoptadas por la crítica, la *Silva al elemento del aire* ha sido atendida desde cuatro vertientes: a) como antecedente del poema descriptivo barroco; b) a partir de su papel en la conformación de la silva métrica; c) como poema barroco de creación del mundo; d) como antecedente de las *Soledades*⁴, particularmente, en lo que respecta al ámbito siciliano y determinadas escenas de cetrería⁵.

En cuanto a la consideración de estas silvas como precursoras de los poemas descriptivos barrocos fue Emilio Orozco el primero en señalar los poemas cíclicos de la *Poética silva* dedicados a los elementos y a las estaciones como antecedentes de la ideación de las *Soledades* gongorinas como una tetralogía. Al subrayar los antecedentes literarios de las *Soledades* como el gran poema descriptivo barroco, el eminente gongorista pone de relieve el papel de los poetas granadinos en la conformación del género y de la particular visión de la Naturaleza que cristalizará en el Barroco, señalando que muchos de los poemas recogidos en la *Poética silva* «representan el verdadero arranque del poema descriptivo en lo español», aunque «en otra escala —en ese tono menor típico de lo granadino— sin la gran ambición y riqueza temática que

² J. Lara Garrido, «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, págs. 231-249.

³ *Poética silva* ed. de I. Osuna, t. I, págs. 62-108.

⁴ Estos puntos de conexión entre la *Silva al elemento del aire* y las *Soledades* gongorinas han sido señalados por A. Egido («La silva en la poesía andaluza del Barroco», pág. 53) y J. Roses, «La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*», en *Góngora «Soledades» habitadas*, Universidad de Málaga, 2007, págs. 19-42).

⁵ Recuérdese a este respecto el cuadro cinegético ofrecido por Tejada en el *Poema de la Peña de los Enamorados* y el referente modélico de Barahona de Soto en *Las lágrimas de Angélica* y los *Diálogos de la Montería*.

se propone Góngora», así como constituyen los «jalones que preparan el gran conjunto del poema cíclico que realizan las *Soledades*»⁶. Asimismo, Aurora Egido, partiendo de la tesis de que la gestación de la silva métrica se fragua en los círculos poéticos andaluces, subraya la relevancia de las composiciones recogidas en la *Poética silva* bajo el marbete de *silvas* en el camino hacia la constitución del poema barroco de descripción de la naturaleza:

Su importancia, ya la hemos apuntado, es evidente, pues representan el surgir del poema descriptivo de la Naturaleza con todas sus características fundamentales⁷.

Ya no desde el ámbito del poema descriptivo barroco, sino desde la conformación de la silva como forma métrica en la poesía barroca otros críticos han subrayado el interés de estas composiciones cíclicas a los elementos. J. Lara Garrido trazó los límites certeros de la delimitación del género indicando que

la presencia del término *silva* rotulando el cancionero y como denominación genérica de ocho composiciones plantea un problema terminológico de interés⁸.

Propone, pues, atender a la doble acepción del término *silva* en el Siglo de Oro: primero, como miscelánea, en el sentido de variedad temática, estilística o retórica («ordenación selvática») y, en segundo lugar, incardinando una de sus vías de desarrollo en la tradición estaciana:

Estas *silvas métricas*, con su variabilidad formal remiten, en primer término a un poeta tan conocido del grupo como Estacio, cuyas *Silvae* propiciaban esa experimentación al hallarse «en parte escritas en hexámetros, parte en endecasílabos falacios, parte en estrofas arcaicas, parte en sáficas»⁹.

Desde esta perspectiva crítica han abordado el tema estudiosos tan autorizados como Eugenio Asensio o Aurora Egido así como se han dedicado volúmenes monográficos como el coordinado por Begoña López Bueno¹⁰. Inciden estos estudios en la indefinición que acompaña al término

⁶ E. Orozco, *El poema «Granada» de Collado del Hierro*, págs. 196-197. Sobre esta misma idea ya había incidido en un estudio anterior sobre la poesía del también granadino Soto de Rojas (E. Orozco, *Introducción a un poema barroco granadino. De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso de Soto de Rojas*, págs. 42-43).

⁷ A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco», pág. 26.

⁸ J. Lara Garrido, «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)», pág. 235.

⁹ J. Lara Garrido, «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)», pág. 236.

¹⁰ E. Asensio, «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro*, II, 1983, págs. 13-48; A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco»; y B. López Bueno (ed.) *La silva. I*

silva hasta que el modelo gongorino fija las características del género, sirviendo hasta ese momento para nominar poemas de distinta factura, bien marcados por el lirismo, el contenido descriptivo o la impronta didáctica, haciendo difícil la posibilidad de abstraer una caracterización que defina globalmente los poemas que aparecen rotulados bajo tal término. No obstante, puntualiza E. Asensio que

hay un rasgo que las mejores de ellas comparte, el gusto por la descripción, por la *ékfrasis* o pintura concreta y vívida de objetos naturales y artísticos, de lugares geográfica o históricamente ambientados, con valor propio, no subordinados a la dinámica narrativa aunque sí a los sentimientos y reflexiones¹¹.

También Emilio Orozco, refiriéndose a las composiciones así rotuladas en la *Poética silva*, señaló que es en el contenido descriptivo de la naturaleza donde el término *silva* encuentra su dimensión significativa como «selva o bosque, esto es, naturaleza en libre desorden y variedad»¹². Igualmente Aurora Egido subrayó el camino que estas silvas abrieron hacia el barroco en lo que a la temática se refiere —pues formalmente optan por metros tradicionales: la octava y el terceto— al cultivar esa tendencia descriptiva que marcará el desarrollo de la silva métrica en general y de las *Soledades* gongorinas en particular¹³.

Otros críticos vuelven a incidir en los aspectos ya señalados. J. Montero Delgado y P. Ruiz Pérez proponen la categorización de estas silvas en una modalidad que denominan *silva/selva*, esto es,

poemas de cierta extensión compuestos en octavas o tercetos (no son, por tanto, silvas métricas) según el modelo de las “Selve d’amore” de Lorenzo de Medicis [...]. Se trata, en pocas palabras, de poemas que combinan un primer objetivo (la descripción de la naturaleza) con la narración o dramatización de motivos fabulosos o mitológicos. Su función en el panorama de la silva española parece haber sido la de engarce entre el modelo estaciano de silva en lo que éste tiene de orientación hacia la *ékfrasis* y el poema barroco (éste sí en silvas métricas) de los ciclos naturales tal como lo apunta Góngora en sus *Soledades* [...]¹⁴.

Igualmente P. Jauralde Pou ha subrayado en el entronque con las *Soledades* gongorinas, matizando que especialmente «las de Gutierre Lobo, Arjona, Juan Montero, Gregorio Morillo y Agustín de Tejada respiran el ambiente de

Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba, 1991.

¹¹ E. Asensio, «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», pág. 23.

¹² E. Orozco, *Introducción a Góngora*, pág. 256.

¹³ A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco», págs. 27-28.

¹⁴ J. Montero Delgado y P. Ruiz Pérez, («La silva entre el metro y el género», en B. López Bueno (ed.), *La silva. I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, pág. 29.

las *Soledades*»¹⁵. Como afirma I. Osuna, parece definitivo el acuerdo en situar estas composiciones en

la trayectoria que va desde la silva estaciana a la silva métrica española: variedad, desorden, descriptivismo, juego elegante [...]»¹⁶.

Por otra parte, el marco cosmogónico de las primeras octavas —no presente en las otras tres silvas dedicadas a los elementos— ha llevado al encuadre de la *Silva al elemento del aire* dentro de los poemas de creación del mundo. J. Lara Garrido estudia los fundamentos filosófico-teóricos de estos poemas barrocos en torno a tres ejes fundamentales: la filosofía platónica, las *Metamorfosis* ovidianas y la tradición bíblica¹⁷.

Y en cuanto a la última óptica de indagación crítica, en la misma línea propuesta por Emilio Orozco y a partir los planteamientos trazados por Aurora Egido, Joaquín Roses ha profundizado en las relaciones entre los poemas cíclicos dedicados a los elementos en la *Poética silva* y las *Soledades* gongorinas¹⁸, desde un análisis que va de las premisas histórico-filosóficas a la práctica literaria, estableciendo la corroboración del sistema conceptual de los cuatro elementos en estos poemas cíclicos. Siguiendo de cerca las teorías de R. Jammes sobre el contenido narrativo de las *Soledades* y su ideación como tetralogía —con la dimensión alegórica, simbólica y filosófica que tal entramado arrastra—, Roses ha profundizado en las relaciones entre estos cuatro poemas mencionados y las *Soledades*. Tras un exhaustivo recorrido por los planteamientos filosóficos en torno a los cuatro constituyentes básicos del universo, desde los presocráticos y los pensadores griegos y latinos hasta los tratadistas medievales y tratados filográficos del Renacimiento y siglo XVI, el citado estudioso perfila el entramado teórico-filosófico del sistema de los cuatro elementos sobre el que se asienta la práctica literaria de Góngora y otras que le anteceden y anticipan algunos de sus rasgos, como sucede en las composiciones que ahora revisamos.

Partiendo de estas directrices de análisis marcadas por la crítica y a partir de algunas de sus sugerencias, propongo un nuevo ángulo de acercamiento a la *Silva al elemento del aire* de Agustín de Tejada Páez a la luz de la

¹⁵ P. Jauralde Pou, «Las silvas de Quevedo», en B. López Bueno (ed.), *La silva. I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, pág. 170.

¹⁶ I. Osuna, *Poética silva*, t. I., pág. 28, nota 54.

¹⁷ J. Lara Garrido, «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, t. II, págs. 241-262. Véase también al respecto del mismo crítico, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la rosa de los vientos», *Relieves poéticos del Siglo de Oro...*, págs. 149-172, especialmente págs. 162-163. Es también fundamental para el estudio de este género de poemas el análisis del romance de Lope de Vega «A la creación del mundo» llevado a cabo por Aurora Egido, «Lope de Vega, Ravasio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, págs. 198-215.

¹⁸ J. Roses Lozano, «La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*», págs. 20-23.

pluritemática manierista como estructura que integra tal variedad temática y genérica posteriormente consolidada en la poética barroca.

Propuesta de análisis: la Silva al elemento del aire como compendio mitopoético del ciclo de los elementos en la Poética silva

Por el manuscrito que la ha transmitido así como por el ciclo de composiciones de que forma parte, la *Silva al elemento del aire* se halla estrechamente vinculada a la práctica académica del grupo poético granadino¹⁹, cuya labor quedó recogida en la *Poética silva*. Así pues, un primer factor a calibrar es su ideación como ejercicio académico, lo que ha determinado, en primer lugar, la temática y, como veremos en el caso de Tejada Páez, ha condicionado marcadamente su ideación compositiva:

la disparidad de aptitudes entre los participantes, la seriedad o frivolidad de los empeños [...] y las circunstancias que rodean tales reuniones (vinculación entre ciertos acontecimientos o personas, o relaciones entre sus componentes, por ejemplo) determinan unos resultados heterogéneos desde el punto de vista temático y estilístico²⁰.

A pesar de la evidente contextualización académica, apenas se hallan indicios textuales en la silva de Tejada que evidencien esa condición de ejercicio de academia, excepto en los versos finales de la última octava:

Sujeta el viento al mar, la tierra y fuego,
y solo alcanza triunfo Amor del viento.
Yo, que con fuego y viento y Amor brego,
rindo la fuerza y canso el sufrimiento;
mas si oídos le prestas a mi ruego
y oyes propicio mi sonoro acento,
¡oh nuevo Apolo, gloria del Ocaso!,
yo eclipsaré las luces del Parnaso.

(vv. 473-480)

En el nivel temático, conviene dejar constancia de que un tema como el de los elementos estaba presente de forma frecuente en el repertorio de las

¹⁹ Véase el ya mencionado trabajo de J. Lara Garrido, «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)» e I. Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la "Poética Silva"*, Universidad de Sevilla, 2003, especialmente págs. 19-58. En el panorama trazado por Willard F. King de las academias españolas del XVI recoge la existencia de la academia granadina a partir de una serie de datos que figuran en textos literarios, como la epístola que Cristóbal de Mesa dirigió a Barahona de Soto: «Ya en casa de don Pedro de Granada / formaréis la poética Academia / de espíritus gentiles frecuentada» (*Apud* W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963, pág. 31). Cf. A. Egido, «Poesía de justas y academias» [1984], en *Fronteras de la poesía en el barroco*, págs. 115-137.

²⁰ I. Osuna, *Poesía y academia*, pág. 21.

sesiones académicas²¹. Sirva de ilustración, pues, la presencia del tema en la Academia de los Nocturnos. Willard F. King señala que entre

las “liciones”, que representan casi la única prosa creada para la academia, habían de instruir al público por su erudición y profundidad; los temas son por lo general de carácter serio (por ejemplo, “Cuál es más provechoso para la república, el estudio de las letras o el ejército de las armas”; “Discurso de las excelencias de los elementos”) aunque, como es de suponer, destacan la ingeniosa sutileza y la rebuscada interpretación de las fuentes, más que la originalidad o profundidad de pensamiento²².

En la sesión 52 celebrada el 17 de febrero de 1593 se pronuncia en la conocida Academia de los Nocturnos un «Discurso de la excellencia de los 4 elementos»²³. Tal discurso contiene los puntos de referencia básicos en cualquier comentario sobre los elementos: la etimología del término *elemento* (a partir del comentario de San Isidoro en sus *Etimologías*), su papel como principio básico en el origen de la materia, seguido de la exposición de sus cualidades y las relaciones con los humores corporales. El discurso se cierra con la reflexión sobre la distribución de los elementos en el orbe terrestre y las excelencias de cada uno de ellos.

Una indagación más exhaustiva proporcionaría, probablemente, datos de interés sobre el tema de los elementos en las sesiones de las academias áureas. No obstante, la presencia de este tema en la Academia de los Nocturnos y su consignación en las *Actas* de dicha Academia resulta suficientemente explicativa de papel de este motivo en estos cenáculos literarios.

Esta contextualización académica resulta determinante para la configuración del texto poético, pues

el componente colectivo de la academia incide sobre distintos niveles de la producción poética. La regulación de las sesiones introduce con frecuencia factores prescriptivos orientados hacia elementos de la *inventio*, la métrica e incluso la *elocutio*²⁴.

Como ha comentado I. Osuna, las cuatro silvas dedicadas a los elementos comparten la libertad respecto a la materia mitológica ovidiana de la que

²¹ S. López Poza habla de la relevancia del tópico de los elementos en la iconografía y su papel en la «formación académica»: «Los cuatro elementos han sido en nuestra cultura, con las estaciones y las partes del mundo, uno de los temas decorativos más empleados por los artistas, y llegó a ser un lugar común o tópico obligatorio para quienes aspiraban a una formación académica» (S. López Poza, «Los cuatro elementos en la emblemática española», J-P. Etievre (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, págs. 295-335 (cita, pág. 295).

²² W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, pág. 35.

²³ *Actas de la Academia de los Nocturnos*, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, Diputació Provincial de València, 1988-2000, t. IV, 1996, págs. 107-114.

²⁴ I. Osuna, *Poesía y academia*, pág. 22.

parten. Aunque la génesis de cada una de ellas se encuentra en motivos argumentales o personajes ovidianos el desarrollo siempre es personal: respecto a la *Silva al elemento del Fuego* de Gutierre Lobo «salvo en lo que respecta a los nombres de dos de los protagonistas —Sílice y su hijo Pirodes— no cuenta con ningún apoyo en la tradición mitográfica»²⁵; Pozo, por su parte, al cantar las excelencias del agua «recrea una situación de invención propia en la que Calidemo, en el transcurso de un sacrificio a Baco, proclama las excelencias del vino, asimilado al elemento del fuego, frente a los prejuicios que el agua acarrea a todo el pueblo»²⁶; «la recreación que Pedro Rodríguez de Ardila realiza de la historia mitológica no se preocupa, sin embargo de un desarrollo cabal de la misma, retomando sólo la situación que servía de partida: la atracción que Cibeles siente por Atis»²⁷; y, por último, en el texto que nos ocupa, Tejada incorpora de su particular acervo inventivo los amores de la Tierra y el Aire a partir de los que explica la generación de los vientos. Otro elemento retórico-estructural repetido en las cuatro composiciones es un discurso de relativa autonomía consagrado a la *laus* de cada elemento, junto a otros puntos de conexión entre las cuatro silvas como la «cristianización» de ciertos pasajes y la amplificación descriptiva de marcado carácter colorista y preciosista.

No obstante, a pesar de estas similitudes temáticas, estructurales y elocutivas determinadas por los preceptos académicos y el carácter cíclico, las composiciones dedicadas a los elementos gozan de total independencia y desarrollo particulares²⁸. El primer elemento diferencial de la *Silva al elemento del aire* respecto a las composiciones restantes del ciclo ya lo señalaba Lara Garrido:

La similar estructura de las composiciones se rompe sólo en la de Tejada, quien antes de narrar la fábula del Rey Eolo introduce el proceso de la creación del mundo combinando las versiones ovidiana y bíblica²⁹.

Aunque Lara Garrido menciona, ciertamente, que la «amistad y la admiración de Tejada por la obra de Barahona explicarían la emulación que impone la peculiaridad a esta *Silva al elemento del aire*»³⁰, creemos que no sólo el propósito de emulación movería al poeta antequerano si no un proyecto de composición global e integrador que aunase y se elevara sobre las restantes propuestas.

Además, resulta pertinente recordar que este fragmento vincula la composición tejadiana a los poemas de creación del mundo, renacentistas y

²⁵ I. Osuna, *Poética silva...*, t. II, pág. 117.

²⁶ I. Osuna, *Poética silva...*, t. II, pág. 129.

²⁷ I. Osuna, *Poética silva...*, t. II, pág. 134.

²⁸ Así lo pone de relieve I. Osuna, *Poesía y academia...*, págs. 103-104.

²⁹ J. Lara Garrido, «Un poema cosmogónico fragmentario: los “Principios del mundo”», en *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y Épica del Manierismo)*, pág. 283.

³⁰ J. Lara Garrido, «Un poema cosmogónico fragmentario: los “Principios del mundo”», pág. 284.

barrocos, de elevado aliento épico. Junto a la novedad de la temática cosmológica, la *Silva al elemento del aire* integra los núcleos temáticos y motivos argumentales presentes en todas o en algunas de las restantes composiciones del ciclo: fábula ovidiana, *inventio* original, teoría de los elementos, a los que añade el *topos* de la tempestad y el marco o *cornice* amoroso. Ese marco, que remite a la experiencia amorosa del sujeto lírico, lo comparte con la «Silva al elemento del agua», frente a la dedicada a la tierra y al fuego, que no presentan esa contextualización amorosa³¹.

Y la fórmula estructural más idónea para insertar esos diversos hilos temáticos (fabulación mitológica, marco amoroso y descripciones) la encontró el antequerano en la pluritemática manierista, un tipo de estructura que había sido cultivada en los años finales del XVI por poetas como Góngora o Lope de Vega. La *Silva al elemento del aire* representa, frente a las demás composiciones del ciclo, un afán compendiador que encontrará su vehículo de expresión en la pluritemática manierista. Ese propósito de compendiar las posibles diversificaciones de un tema previamente dictado así como el continuo afán de experimentación cultista que caracteriza al antequerano se transparentan en la ideación compositiva de la *silva*³².

Sintetizando, se hace evidente que, tanto en el plano temático como en el de la *dispositio* y *elocutio*, Agustín de Tejada trasciende el inicial planteamiento académico y compendia en su composición, en primer lugar, una globalidad de temas: la *imitatio* y la invención original, la materia ovidiana y la fabulación inventiva, la teoría de los elementos, el *topos* de la tempestad, la temática amorosa; en segundo lugar, una *dispositio* que responde a la pluritemática manierista, pues esos núcleos temáticos diversos se integran en una estructura donde el tema principal se relega a segundo plano; y en tercer lugar, en el plano elocutivo despliega una serie de recursos fónicos que inciden en la sonoridad, así como un uso profuso de la bimembración y plurimembración y de la estructura diseminativo-recolectiva que definen los rasgos esenciales de la poesía manierista.

La necesidad de compendiar esta diversidad en los distintos niveles de análisis del texto literario se halla probablemente determinada por lo que M. Blanco ha llamado, a propósito del análisis de las composiciones de la *Poética silva* que conforman este ciclo de los elementos, la «rivalité ludique»:

En ce qui concerne les quatre éléments, les poèmes ont une forte composante rhétorique, car chacun des quatre textes contient un éloge argumenté de l'élément qu'il célèbre. La série présente de ce fait l'apparence d'une joute oratoire ; il s'agit pour chaque poète de parier pour la suprématie de l'élément qu'il a choisi de célébrer, celle-ci venant se confondre avec la

³¹ Ese mismo marco o *cornice* que encuadra la composición en la temática amorosa de expresión petrarquista se encuentra en otras composiciones de la *Poética silva* como las dedicadas a la Aurora, al Tiempo, a la Noche y la *silva* al Estío.

³² Estos rasgos fueron señalados por J. Lara Garrido a propósito de la canción *A la Virgen de Monteagudo* en «Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», *Revista de Estudios Antequeranos*, 1 (1995), págs. 139-146, especialmente pág.143.

supériorité de l'auteur sur ses rivaux. Cependant, la règle du jeu, autrement dit le thème imposé au tournoi, exclut un véritable triomphe d'un des champions sur les autres³³.

El análisis de esos núcleos temáticos y la técnica de imbricación tejida por la red que ofrecía la estructura desintegradora de la pluritemática manierista arrojará luz sobre la vigencia de este procedimiento organizativo en la lírica áurea

Núcleos temáticos. La red de la pluritemática manierista

A. Fábula mitológica ovidiana. Técnicas de la *imitatio manierista*

Si la materia mitológica ovidiana de la *Silva al elemento del aire* de Tejada entronca con la fábula mitológica, diversos aspectos estructurales la alejan de este género. Aunque José M^a. de Cossío la estudió en sus *Fábulas mitológicas de España*, no dejó de apuntar que

se sale de la estructura corriente en las fábulas mitológicas, pese a ser su materia mítica y a traducir, o mejor parafrasear, a Ovidio en una gran parte de él³⁴.

En el mismo encuadre genérico ubica Inmaculada Osuna la silva de Tejada y las restantes que componen el ciclo:

la preponderancia del elemento mitológico y su habitual inserción dentro de un esquema narrativo —aunque, a veces, tan sólo ligeramente narrativo— aproximan estos poemas, especialmente las dos series de las *silvas*, al desarrollo de la fábula mitológica en la poesía del Siglo de Oro³⁵.

Ya se ha señalado el círculo granadino en torno a poetas como L. Barahona de Soto o G. Silvestre como uno de los focos esenciales para el desarrollo de la fábula mitológica en la poesía áurea³⁶. Dentro de este ámbito, especialmente por influjo de Barahona de Soto, Tejada Páez no escapa al cultivo de este género de la fábula mitológica tal como se desprende de una *Fábula de Vertumno y Pomona*³⁷, hoy perdida, que escribió el

³³ M. Blanco, «Poésie et sophistique: le cycle des quatre éléments dans la *Poétique silva*», en J-P. Etievre (ed.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, págs. 63-83 (cita, pág. 65).

³⁴ J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pág. 280.

³⁵ I. Osuna, *Poesía y academia...*, pág. 116.

³⁶ L. Barahona de Soto, *Fábulas mitológicas*, ed. de A. Cruz Casado, Córdoba, Ayuntamiento de Lucena, 1999. Consultado a través del Corpus Diacrónico del Español (CORDE): <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

³⁷ El escaso cultivo de esta fábula en el Siglo de Oro —Martín Rodríguez de Ledesma y Marques de Palacio, junto a Barahona y Tejada (L. Barahona de Soto, *Fábulas mitológicas*: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>) — apunta a una más que factible influencia directa del poeta lucentino en Tejada Páez.

antequerano probablemente siguiendo de cerca la dedicada por el lucentino al mismo tema. En la mención a ella en los *Discursos históricos de Antequera* se registra el claro seguimiento del modelo ovidiano y la actitud del poeta hacia el dechado latino:

Y esta fábula [la de Vertumno y Pomona] la tenía compuesta en verso como la de *Ero y Leandro*, y Silvestre la de *Narçiso [y Eco]*, y Montemayor y Castillejo la de *Píramo y Tisbe*, y don Diego de Mendoza la de *Venus y Adonis*, y el licenciado Soto la de *Anteón*, y esta propia de Bertuno con estilo tan elegante que lo tengo por insuperable, que fue atrevimiento entrar yo donde el ingenio ha puesto la mano, y Francisco de Tejada, mi padre, la de *Troco y Salmaçes* que a ninguna de éstas es inferior. Lo cual todos hicieron por aventajarse a Ovidio [...]³⁸.

Este encuentro genérico sirve de punto de arranque al establecimiento del diálogo que sostiene la silva tejadiana con el género de la fábula mitológica y el modelo ovidiano intentando delimitar someramente las técnicas de la *imitatio*.

De acuerdo a su secuenciación narrativa, en la *Silva al elemento del aire* se pueden distinguir dos núcleos claramente diferenciados. El primero de ellos —tras un marco cosmogónico inicial que abarca tres octavas— se centra en los amores de Tierra y Aire, de cuya conjunción nacen los cuatro vientos principales a los que después se añaden ocho; el segundo bloque desarrolla la fábula de Eolo, con una amplia descripción de una tempestad que sufre el dios del viento a cuya ayuda acude Júpiter otorgando desde entonces a Eolo el poder y control sobre los vientos. En torno a estos ejes narrativos se teje una trama de invención original en la que priman los cuadros descriptivos de la naturaleza:

la capacidad de aglutinar contenidos diversos y el gusto por la digresión hace que, junto con los elementos más característicos que aproximan estos poemas a la fábula mitológica, también se deje ver cierto afán erudito que atañe a diversos campos del saber [...] lo cual puede recordar vagamente en algunos momentos determinadas realizaciones de la poesía filosófica o didáctica, aunque, por supuesto, aquí tales elementos no llegan a asumir una auténtica función articuladora de los poemas en cuestión³⁹.

Cada uno de los dos núcleos de la *Silva al elemento del aire* presenta dos modelos principales —aunque no únicos pues median otros, principalmente,

³⁸ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, t. I, pág. 322.

³⁹ I. Osuna, *Poesía y academia...*, págs. 117-118. Ahora bien, entre el modelo ovidiano y los contenidos filosóficos o didácticos media, como ha señalado Lara Garrido a propósito de la temática cosmológica de los poemas barrocos, la visión cristiana, ya sea a partir de la Biblia, en concreto del *Génesis*, o bien, a partir de los *hexaemeron*, comentarios de carácter didáctico rescatados «fragmentariamente por los humanistas, que actualizaron su función y su sentido, en especial tras las ediciones prologadas por Erasmo de los *Hexaemeron* de S. Ambrosio (1527) y S. Basilio (1532)» (J. Lara Garrido, «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», pág. 246).

la traducción de las *Metamorfosis* de Anguillara, además de la propia invención del poeta— de acuerdo a la técnica de la *imitatio* manierista. En lo hemos llamado primer núcleo (octavas 1-27) el referente indiscutible es Ovidio. El segundo bloque se consagra a la fábula de Eolo que, si bien se ampara en la mitología más corriente, sigue muy de cerca en algunos pasajes el canto I de la *Eneida* de Virgilio. No obstante, la técnica de la *imitatio* se complementa con pasajes de absoluta inventiva personal en los que el poeta re-crea o re-inventa a partir de los materiales mitológicos que le proporciona la tradición cultural. Es el caso de los amores del Aire y la Tierra para explicar la concepción de los vientos en la primera parte de la silva, y de la travesía marítima del rey y, según señala Cossío⁴⁰, de las tres octavas dedicadas a los agüeros en la fábula de Eolo.

Las deudas con el modelo ovidiano que ofrece el libro I de las *Metamorfosis* lo revelan como referente esencial de ese primer núcleo narrativo. Tejada sigue a Ovidio en el planteamiento cosmogónico de las tres octavas iniciales así como el nacimiento de los vientos y su distribución según los cuatro puntos cardinales, aunque normalmente aplicando la técnica de *amplificatio* sobre los hexámetros ovidianos. No obstante, quizá resulta excesiva la afirmación de Cossío⁴¹ acerca de que los versos del poeta latino sean la «falsilla» de los endecasílabos tejadianos.

Los débitos con el dechado ovidiano pueden establecerse de manera pormenorizada. La narración de Tejada abarca desde el origen del mundo hasta, podríamos decir, la separación de los continentes. El segundo núcleo narrativo, claramente diferenciado del primero, se centra en la figura de Eolo con una larga digresión en torno a una tormenta, para retomar el hilo de fabulación mitológica con la anécdota del cetro de los vientos que Júpiter otorga a Eolo y el encierro a que éstos son sometidos, todo ello encaminado a poner de relieve la superioridad del viento sobre los restantes elementos.

Las tres primeras octavas tejadianas revelan puntos de confluencia evidentes con el texto ovidiano en los hexámetros iniciales del libro I de las *Metamorfosis* que se ocupan del origen del mundo. La fórmula sintáctica de la primera octava de Tejada está tomada de los primeros versos de Ovidio que describen el caos⁴²:

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego,
era el fuego la tier[t]a, mar el aire [...]
(vv. 1-2)
Aqueste caos y confusión notable
(v. 9)

Ante mare et terras et, quod tegit omnia,
[caelum
unus **erat** toto naturae uultus in orbe,
quem dixere Chaos [...]
(I, 5-7)

Antes del mar, y de la tierra, y del cielo que todo lo cubre, en toda la extensión del orbe era uno sólo el aspecto que ofrecía la naturaleza. Se le llamó Chaos; [...].

⁴⁰ J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas de España*, pág. 282.

⁴¹ J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas de España*, pág. 281.

⁴² Cito en adelante por Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1990.

El caos inicial del universo se relata a través de la confusión de los cuatro elementos esenciales que constituyen el cosmos. Este caos es descrito por Tejada en la primera octava mediante una enumeración caótica que, en la confusión verbal, refleja esa anarquía elemental. La crítica ha subrayado insistentemente la conexión de esta octava con la tercera de la traducción de Andrea dell' Anguillara, mientras que el modelo ovidiano es mucho más sintético:

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego,
era el fuego la tier[r]a, mar el aire;
rendía el aire al mar, la tierra al fuego,
sin forma el fuego, tierra, el mar y el aire,
que allí era el aire, el mar, la tierra y fuego
donde era el fuego y mar, la tierra y aire;
el mar y el aire y fuego eran la tierra,
y había fuego en mar y aire en la tierra
(vv. 1-8).

Utque erat et tellus illic et pontus et aër,
sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
lucis egens aër: nulli sua forma manebat
(vv. 15-17)

*Y por donde quiera había tierra, había también
aire y agua, con lo que ni la tierra era sólida, ni
valdeable el agua, ni el aire tenía luz; ningún
elemento conservaba su propia figura*

El modelo ovidiano se retoma con la intervención de una fuerza superior que es la que introduce el orden en este caos inicial. En Tejada esta fuerza superior, de forma análoga a Ovidio, aparece algo desdibujada y nominada como «sumo regente». No obstante, como se ha apuntado a lo largo de la silva la narración se irá impregnando de notas cristianizadoras:

Aqueste caos y confusión notable
del cielo corrigió el sumo regente:
(vv. 9-10)

Hanc deus et melior litem natura diremit
(v. 21)

*A esta contienda puso fin un dios, una
naturaleza mejor.*

Sigue a ello, en la segunda y tercera octava, la separación de los elementos y la consiguiente instauración del orden y armonía en el universo por medio de la intervención de ese espíritu divino. La segunda alude a la organización de los cuatro elementos, mientras que en la tercera asume protagonismo el elemento del Aire y la estrofa se cierra con la distribución de los animales de acuerdo a las características de cada uno de los elementos:

Aqueste caos y confusión notable
del cielo corrigió el sumo regente:
por centro colocó la tierra estable
de toda aquesta máquina excelente;
en torno la cercó del mar mudable,
para que humedeciese su corriente
de la tierra gentil las anchas salas,
y encima desplegó al aire las alas.

Quiso que con su sopro regalado
a todos los vivientes regalase
y que cualquier lugar desocupado
con su cuerpo diáfano ocupase;
que fuese nido al escuadrón alado,

Nam caelo terras et terris abscedit undas
et liquidum spisso secreuit ab aëre caelum;
quae postquam euoluit caecoque exemit
[aceruo,
dissociata locis concordia pace ligauit.
igne conuexi uis et sine pondere caeli
emicuit zumaque locum sibi fecit in arce;
proximus est aër illi leuitate locoque,
densior his tellus elementaque grandia traxit
et pressa est grauitate sua; circumfluis umor
ultima possedit solidumque coërcuit orbem
(vv. 22-31)

Separó, en efecto, del cielo la tierra, y de la

que su[s] regiones húmedas cortase,
y poniendo al mar pece, fiera al suelo,
de aves quiso poblar al aire el velo
(vv.9-24).

tierra las aguas, y apartó el límpido cielo del aire espeso. Y una vez que así despejó estos elementos y los sacó de la masa oscura, asignó a cada uno un lugar distinto y los unió en amigable concordia. La substancia ígnea y sin peso del cielo cóncavo dio un salto y se procuró un lugar en las más altas cimas. Inmediatamente después en peso y situación se encuentra el aire. Más densa que ellos, la tierra arrastró consigo los elementos pesados y se apelmazó por su propia gravedad; y el agua que la rodea ocupó el último lugar y abarcó la parte sólida del mundo.

La referencia al poeta de Sulmona queda patente en la distribución de los seres vivos de acuerdo al lugar que los elementos ocupan en el globo terráqueo. Sólo que Ovidio reserva la alusión a los seres vivos hasta la descripción de los cuatro vientos principales y su colocación según los cuatro puntos cardinales. Tejada aplica aquí, respecto al modelo ovidiano, el procedimiento de la *minutio* y opta por incorporar un pasaje de invención propia como es el de los amores de Tierra y Aire:

[...] y poniendo al mar pece, fiera al suelo,
de aves quiso poblar al aire el velo
(vv. 23-24).

[...] cesserunt nitidis habitandae piscibus
[undae,
terra feras cepit, uolucres agitabilis aër
(vv. 74-75).

[...] cayeron en suerte las aguas a los peces brillantes como lugar de habitación, la tierra recibió a las fieras, a las aves el moredizo aire.

El referente ovidiano deja de operar en la tercera octava, a partir de la cual se narran los amores de la Tierra y el Aire. Aunque el breve relato de estos responda a la inventiva del poeta, el modelo latino sigue funcionando en las alusiones a la destrucción y la discordia entre los vientos nacidos de tal enlace, como se observa en las octavas 12-14:

His quoque non passim mundi fabricador habendum
aëra permisit; uix nunc obsistitur illis,
cum sua quisque regant diverso flamina tractu.
quin lanient mundum: tanta est discordia fratrum (vv. 57-60).

Tampoco a los vientos concedió el artífice del mundo el libre uso del aire; aun ahora es difícil impedirles que destrocen el mundo, a pesar de que cada uno dirige sus soplos en regiones separadas: tan grande es la discordia entre los hermanos.

Aunque para el nombre de los vientos el antequerano no mantiene la nominación de las *Metamorfosis* —prefiere Euro, Favonio, Norte y Austro, donde Ovidio escogía nombres griegos para los tres primeros excepto para el último: Euro, Céfito, Bóreas, Austro—, la descripción de su separación siguiendo los cuatro puntos cardinales sí se atiene al relato del poeta

sulmonense⁴³, aunque siempre aplicando la *amplificatio*, pues la descripción de cada una de las zonas geográficas y puntos cardinales ocupados por cada viento abarca, de media, una octava en la silva frente a los dos versos de las *Metamorfosis*. Se mantiene asimismo el mismo orden enumerativo de Ovidio: Euro, Céfito (Favonio), Norte (Bóreas) y Austro:

[...]A **Euro** puso donde refulgente
al mundo nueva luz del sol apunta
y do primero la rosada Aurora
las nubes de oro puro orla y colora.

Al favorable **Céfito** asentolo
donde Venus, la estrella vespertina,
se ve lucir cuando en el mar Apolo
los cabellos lucíferos inclina,
do acaba de enlutar la noche al polo
y con húmeda escarcha y cristalina
mojar la tierra y con su oscura rueda
dejarla del trabajo libre y queda.

Al **Norte** puso donde los Triones
de hielo cubren a la zona helada,
cobijando las árticas regiones
de una perpetua nieve condensada,
donde muestran las Osas sus faiciones
a la Escitia, del bárbaro pisada,
y gusta hielo frío y blanca nieve
cuando de Batro la corriente bebe.

Al **Austro** le dio silla do menores
son las sombras del sol cuando, en el cielo
esparciendo los santos resplandores,
en medio de su cumbre los ve el suelo,
a donde abriga el Ábrego las flores
con el templado y apacible vuelo
y a donde el Mar del Sur perlas produce
entre la nácar que en sus ondas luce
(vv. 181-208)

Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna
[recessit
Persidaque et radiis iuga subdita matutinis:
(vv. 61-62)

El Euro se retiró al país de la Aurora, a los reinos nabateos, a Persia y a las cimas bañadas por los rayos de la mañana.

vesper et occiduo quae litora sole tepescunt
proxima sunt **Zephiro**; [...]
(vv. 63-64)

El Occidente y las playas que se entibian por el sol poniente son vecinos del Zéfiro.

[...] Scythiam Septemque Triones
horrifer inuasit **Boreas**; [...]
(vv. 64-65)

El espantoso Bóreas ocupó la Escitia y los Siete Triones;

[...] contraria tellus
nubidus adsiduis pluuioque madescit ab
Austro (vv. 65-66).

La parte opuesta de la tierra se humedece con las constantes nubes que produce el lluvioso Austro.

En la fábula de Eolo se constata el mismo procedimiento que combina la invención propia con pasajes que recrean un modelo clásico esencial, en este caso el canto I de la *Eneida*. El viaje de Eolo parece ser innovación introducida por Tejada, como expone Cossío, pero quizá no resulte acertada la invención que éste atribuye poeta antequerano acerca de las tres octavas dedicadas a los agüeros. Probablemente éstas son resultado de la contaminación de variados referentes de la épica greco-latina, principalmente la *Farsalia* de Lucano. Para la narración de la tempestad⁴⁴ así como la intervención de Jove para serenar los vientos y el posterior encierro de éstos bajo el cetro de Eolo se ciñe, nuevamente, al canto I de la *Eneida*. J. M.

⁴³ Véase J. Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista...», págs. 49-60.

⁴⁴ Para las fuentes clásicas del motivo de la tempestad véase V. Cristóbal, «Tempestades épicas», *Cuadernos de investigación filológica*, 14 (1988), págs. 125-148.

Cossío⁴⁵ insiste en el referente virgiliano para la descripción de la gruta en que son encerrados los vientos y para el efecto de la tempestad sobre las naves de Eolo, paralela a la sufrida por la escuadra de Eneas.

Así pues, Tejada polariza la narración de la *Silva al elemento del aire* en torno a los dos modelos clásicos esenciales de Ovidio y Virgilio —con otras mediaciones, en el caso de Ovidio la traducción de las *Metamorfosis* de Andrea dell'Anguillara, y en el topos de la tempestad algunas de sus realizaciones clásicas de mayor suerte posterior— recreándolos fielmente en unas ocasiones y en otras abriendo paso a pasajes de invención original en los que despliega un uso reiterado de la técnica de la *amplificatio* manierista respecto a los dechados grecolatinos⁴⁶.

B. La amplificación descriptiva. En el camino hacia el poema descriptivo barroco. Visión de la Naturaleza en la «Silva al elemento del aire»

La técnica de *amplificatio* aplicada sobre los distintos modelos clásicos está orientada en la *Silva al elemento del aire* de Tejada Páez hacia la descripción de la Naturaleza en sentido amplio, bien como realidad natural, bien en su interpretación mitológica. Ya J. Lara Garrido subrayaba que la *imitatio* amplificativa practicada por Tejada en la *Silva al elemento del aire* era de signo mitológico, de la que el ejemplo más claro es la amplificación, por el procedimiento de la perífrasis, de la distribución de los vientos en función de los cuatro puntos cardinales (vv. 181-208)⁴⁷, como ya hemos tenido ocasión de señalar.

El elemento narrativo o argumental de la *Silva al elemento del aire* es mítico y ovidiano en sus constituyentes principales. Ahora bien, Tejada se sirve de este hilo para engarzar de forma continuada y sistemática, a lo largo de 480 versos, cuadros descriptivos de variado signo. Éstos, principalmente aéreos y acuáticos, muestran una nota común: la de presentar el poder destructivo de la naturaleza a través de uno de sus elementos, el aire, al que está dedicada la composición. La visión de la naturaleza que nos ofrece la *silva* se recrea en la observación de lo extremado de los vientos. No obstante, en otras ocasiones se opta por presentar el contraste entre una naturaleza serena y equilibrada frente a la contemplación del poder destructor del elemento del aire, como sucede en los pasajes que recogemos a continuación. Del orden a que se

⁴⁵ J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas de España*, pág. 283.

⁴⁶ No se hace necesario insistir en la misma técnica ya ensayada en el *Poema de la Peña de los Enamorados*. Véase el epígrafe correspondiente.

⁴⁷ J. Lara Garrido, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista...», pág. 162. I. Osuna incidía en el mismo aspecto al subrayar la fidelidad del antequerano al modelo ovidiano en los vv. 181-200 en los que recrea los vv. 61-66 de las *Metamorfosis* y llama la atención sobre que «ni en el original latino, ni en la versión italiana mencionada [la de Anguillara], ni en las principales traducciones castellanas de entonces (realizadas respectivamente por Jorge de Bustamante, Antonio Pérez Sigler, Pedro Sánchez de Viana y Felipe Mey) hay precedentes de esta demora descriptiva» (I. Osuna, *Poética silva...*, t. II, págs. 124-125).

somete el caos inicial y la división de los elementos resulta esta visión de la naturaleza:

[...] jugando por el mar fresca marea,
andan las varias ondas retozando
al soplo del frescor que las ondea,
o de la suerte que el Favonio blando
las hojas de los árboles menea,
que entre ondas y hojas y aire que las bate
resulta un son confuso del combate
(vv. 34-40)

frente a la descripción, unas octavas después, de los efectos que la concepción de los vientos en el seno de la madre Tierra provoca en el orbe:

Del concebido humor estremeciose
y hizo blandear más de una cima
de más de un monte, y el rumor oyose
del Pindo a do Arzaete el cuerpo arrima.
De Etna la cumbre altísima cayose
y en ella pareció una honda sima,
que con el fuego y llamas que vomita
al reino mismo del infierno imita.
Temblaron las florestas, los collados,
los árboles, las plantas y las fuentes,
los montes más excelsos y encumbrados,
y torcieron los ríos sus corrientes;
los valles y las sierras y los prados,
y la[s] fuertes ciudades y eminentes,
y, al trastornarse tantos edificios,
dejar pareció el cielo sus dos quicios
(vv. 89-104)

En otras ocasiones, las descripciones se ciñen a una estricta ambientación mitológica y se impregnan de color y matices preciosistas, como la pintura de Júpiter en su carro serenando el mar después de la tempestad (vv. 161-384). El hilo argumental, entonces, sirve de engarce a una serie de cuadros descriptivos amplios y reiterados en los que el relato mitológico acaba por subordinarse a la visión y sentimiento de la naturaleza que se va revelando a través de las descripciones. El relato mítico, al que el autor incorpora su inventiva propia, queda reducido a la narración escueta de la creación del mundo y la generación de los doce vientos principales, que se completará con la digresión de la fábula de Eolo, quien tras sufrir una tormenta, es encargado del control de los vientos para devolver al mundo la armonía perdida. La cabida que el procedimiento descriptivo tiene en esta silva y en las restantes que componen el ciclo confirma, una vez más, el papel de los poetas granadinos o antequerano-granadinos en el arranque de la poesía descriptiva barroca.

En definitiva, el referente ovidiano, ya sea filtrado por los *hexaemerones* o por la tradición bíblica medieval, o bien, simplemente, adaptado a los marcos

de la ortodoxia católica, se amplifica atendiendo al procedimiento que J. Lara Garrido denominó imitación amplificativa manierista. El leve hilo narrativo en la *Silva al elemento del aire* serpentea en continuos remansos descriptivos en los que el poeta se complace en ofrecer una visión de la naturaleza que anticipa la que se forjará en la lírica barroca.

C. La Naturaleza en sus constituyentes elementales: entre las cosmogonías y la teoría de los elementos. Tratamiento del elemento del aire

El relato cosmogónico de la *Silva al elemento del aire* sigue la versión ovidiana en sus aspectos esenciales: del Caos surge un orden universal gracias a la disociación de los elementos y el posterior equilibrio en sus relaciones dialécticas a partir del principio de la complementariedad, todo ello propiciado por la intervención de un Dios (v. 10) en función demiúrgica del que queda sin definir exactamente su naturaleza. El antequerano se ciñe a la versión de las *Metamorfosis* en la disociación de los elementos a partir de la que se introduce el orden en el Caos primigenio mediante la ley platónica de la «discordia-concors» que determinará la armonía del mundo. El uso por parte de Tejada de la traducción de Andrea dell'Anguillara, perfecta versión sincrética de la ley platónica de la «discordia-concors», sitúa las coordenadas conceptuales⁴⁸ desde las que traza la cosmogonía de la *Silva al elemento del aire*.

Unido al tema del origen del mundo figura el de la teoría de los elementos que si bien se incluye de alguna manera en el primero, presenta ramificaciones más amplias. La doctrina de los elementos se erigió, hasta racionalismo del XVIII, en una parte sustancial del pensamiento de Occidente sobre la naturaleza, su origen y sus fundamentos de orden material. Esta teoría elemental se convirtió en principio explicativo del origen del universo y la imaginación literaria encontró en ella un venero más para convertir la naturaleza en sustancia y materia poética. Esta doctrina parte de una fundamentación filosófica anclada en el pensamiento de los primeros filósofos griegos Platón y Aristóteles, que heredarán, posteriormente, los pensadores romanos, a la vez que se expandió a otros ámbitos del conocimiento como la medicina precientífica y la literatura⁴⁹. Su

⁴⁸ Como ha puesto de relieve J. Lara Garrido («La creación del mundo en la poesía barroca...», págs. 253-258) la mayoría de los poemas barrocos sobre la creación del mundo se atienen a la versión sincrética ovidiano-bíblica sintetizada en la traducción de Anguillara (págs. 244-245, 248 y 249).

⁴⁹ En cuanto al estado de la cuestión bibliográfico, el estudio de los elementos ha sido abordado desde la perspectiva antropológica hasta la crítica literaria. Son canónicos los estudios que G. Bachelard (especialmente, *El aire y los sueños: ensayos sobre la imaginación del movimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993) ha dedicado a cada uno de los elementos fijando sus respectivas poéticas, así como contamos con una serie de trabajos centrados en la obra de autores concretos desde la Antigüedad hasta la literatura contemporánea (véase, por ejemplo, M. Alvar, «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, 1990, págs. 187-213). En la literatura del Siglo de Oro es la figura de Calderón la que más interés ha suscitado al respecto. Los dos trabajos sobre

versatilidad la hace capaz de sintetizarse con el pensamiento cristiano recogido en el *Génesis* y se puede rastrear en la obra de los Padres de la Iglesia como san Agustín, san Isidoro de Sevilla o santo Tomás.

La exposición que ofrece Tejada en su silva sobre el aire se adecua a la argumentación tradicional sobre este elemento⁵⁰, aunque siempre en conexión con los tres restantes a partir de esa concepción de la Naturaleza en sus cuatro constituyentes elementales. Tanto las primeras mitologías como la religión cristiana modelaron una idea de la naturaleza y de los elementos que la constituyen desde una doble faz: la creación y la vivificación pero, también, su poder destructor. Del aire presenta Tejada, asimismo, esa dualidad: por un lado su caracterización positiva, especialmente, en la *laus* proferida por el mismo para persuadir a la Tierra de su amor, y, por otro, sus efectos destructores⁵¹, en los que se focaliza el interés descriptivo a lo largo de la silva. Los filósofos presocráticos se afanaron en determinar cuál de las cuatro sustancias básicas —tierra, agua, aire y fuego— era el principio básico de constitución del cosmos. Fue Anaxímenes el que estableció como sustancia elemental para la composición del cosmos el aire argumentando que en él todo se disuelve y también todo se genera⁵².

Tejada se adecua sin mayores pretensiones de profundidad a la doctrina aristotélica sobre los cuatro elementos. El cosmos se compone de cuatro sustancias en estado puro, las cuales se estratifican de la siguiente manera: la tierra, el elemento más pesado, se sitúa en una capa inferior, el agua en una zona intermedia, sigue en una zona superior el aire, y en la capa superior el fuego. Junto a los elementos sitúa cuatro cualidades que aparecen en éstos en variada combinatoria: la tierra es fría y seca, el agua fría y húmeda, el aire caliente y húmedo y el fuego caliente y seco.

La literatura latina, como hemos visto en Ovidio, adapta la doctrina de los elementos, y la literatura cristiana medieval sintetiza la teoría clásica de estas sustancias fundamentales con el *Génesis*. En este punto de confluencia se enmarcan las reescrituras áureas. San Agustín asoció cada elemento a cada

el dramaturgo barroco son los de E. M. Wilson, «The four elements in the imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31 (1936), págs. 34-47, y A. A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, trad. de F. García Sarriá, Barcelona, Ariel, 1983 (1943^{1ª ed.}). Sobre otros autores áureos ya hemos citado el dedicado a Góngora por J. Roses. Han recibido atención a este respecto P: Espinosa y el Conde de Villamediana: A. Therry «Pedro Espinosa and the Praise of Creation», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), págs. 127-144; y F. A. De Armas, «The Four Elements: Key to an Interpretation of Villamediana's Sonnets», *Hispanic Journal*, IV (1982), págs. 61-79.

⁵⁰ Para esta exposición seguimos de cerca el artículo de J. Salazar Rincón, «Entre la ciencia y el sueño: notas sobre la fortuna de los cuatro elementos en las letras españolas», *Revista de Literatura*, 128 (2002), págs. 319-364.

⁵¹ En el Génesis (2,7) se da cuenta de su hábito benéfico y en el *Eclesiástico* (43, 14-22) de su poder aniquilador.

⁵² G. S. Kira y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, 1969, t. I, págs. 134 y 136.

uno de los sentidos. Al aire corresponde el oído tal como la silva pone de relieve en el plano fónico subrayando una serie de recursos de armonía imitativa y de *asprezza* que constituyen, sin lugar a dudas, uno de los mayores aciertos de la composición⁵³. Por otra parte en el discurso laudatorio al aire Tejada actualiza una idea ya subrayada por santo Tomás, la de la sutilidad, que lo hace elemento más excelente junto al fuego, en detrimento de la tierra y el agua, puesto que los dos primeros están más cerca de la esfera celestial y los dos últimos más apegados a lo terrestre. Junto a ello, la doctrina de los cuatro elementos ya sirvió de base a una medicina antigua que asocia los elementos y sus cualidades a los cuatro humores del cuerpo, y, en la Edad Media, desarrolló a una psicología precientífica que asocia los cuatro elementos a cuatro caracteres, virtudes y vicios. Al aire corresponde la calidad sanguínea, que arrastra consigo la ira y el arrebatamiento. Todo ello, posiblemente, late en el fondo de la concepción del aire que presenta Tejada en su silva.

El Renacimiento integra en su espíritu científico y humanista la doctrina de los elementos. La filosofía neoplatónica desarrolla un sistema de correspondencias que se basa en la combinación armónica de los cuatro elementos regidos por la ley universal del amor. El número cuatro se impregna de una aureola mágica a la que invitan los cuatro elementos, sus cuatro cualidades, los cuatro humores, las cuatro edades y las cuatro estaciones. Los tratados doctrinales insisten en una idea que Tejada aprovechará para proclamar la supremacía del aire: la excelencia del elemento reside en su mayor apartamiento de la materialidad terrestre y su acercamiento a componentes más espirituales.

En los siglos XVI y XVII la teoría de los cuatro elementos se incorpora a la poesía, especialmente en textos que describen la creación. En la imaginería tanto renacentista como barroca los elementos se van a dotar de variada simbología que la práctica poética irá consolidando. Dentro de este sistema simbólico el que aparece adecuarse más al texto tejadiano es el de los elementos como emblema de la inestabilidad y de la violencia con que actúa la naturaleza, adversa al hombre. No obstante, ese poder destructor de los

⁵³ Así fue notado por D. Cotta, «La “qualitas sonorum” como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Páez», *Canente*, 1 (2001), págs. 183-234: «En una fábula mitológica como la del *Aire*, que básicamente versa sobre la fiereza y el poder de los vientos primitivos, están dispersos aquí y allá los sonidos ásperos, entre ellos la R, como en este verso tan violento fonética y semánticamente: “**R**ompió la tierra el mar y su r**ib**era”» (pág. 193). En algunas estrofas de la silva la intensificación de recursos sonoros resulta realmente notable como subrayaba Cotta respecto a la octava que ocupa los versos 457-464: «Multitud de recursos fónicos se dan cita en la presente octava: la frecuencia de vibrantes, ya múltiples (“rompen”), ya trabadas con t (“postran”); la reiteración de la nasal implosiva ante oclusivas dentales (“postran”), velares (“encostran”) y bilabiales (“zumba”); el efectos de los esdrújulos (“cálidos”); los seis finales de verso consonánticos; y lo que interesa: la abundancia de sibilantes en posición implosiva, ya por formar parte de la sílaba (“descostran”) o de la palabra (“los vientos fríos”). El resultado de todo ello es una estrofa que podría calificarse de aspérrima y en la que todos los fonemas mencionados formarían una onomatopeya extendida» (pág. 205).

elementos revela, al final de la silva, una funcionalidad distinta: la de la comparación de ese desmedido poder de naturaleza con la fuerza del amor. La capacidad devastadora del aire, puesta de relieve a lo largo de toda la composición, se ve superada por una nueva fuerza introducida por el poeta en la organización cósmica, el Amor.

El marco amoroso: la fabula mitológica, la descripción de la naturaleza y la teoría de los elementos en la pluritemática manierista.

a) La pluritemática manierista

Las dos secuencias narrativas principales —la fábula ovidiana de los amores de Tierra y Aire y la fábula del dios Eolo— y los diversos motivos temáticos —*descriptio* de la naturaleza, el *topos* de la tempestad y la teoría de los elementos— componen la red de la pluritemática manierista en la *Silva al elemento del aire* de Tejada Páez. La jerarquía establecida en los distintos niveles textuales (temático, enunciativo y pragmático) se quiebra en la octava final. La introducción de un «quinto elemento», el Amor, la presencia del sujeto lírico en primera persona frente al modo enunciativo dominante en tercera persona tanto en las secuencias narrativas como descriptivas, así como la contextualización pragmática introducida por el enunciativo lírico al dirigirse a un auditorio —que estimamos será el académico— reformulan las pautas de lecturas hasta este momento establecidas:

Sujeta el viento al mar, la tierra y fuego,
y solo alcanza triunfo Amor del viento.
Yo, que con fuego y viento y Amor brego,
rindo la fuerza y canso el sufrimiento;
mas si oídos le prestas a mi ruego
y oyes propicio mi sonoro acento,
¡oh nuevo Apolo, gloria del Ocaso!,
yo eclipsaré las luces del Parnaso
(vv. 473-480).

El protagonismo temático que adquiere el asunto amoroso a modo de *cornice* relega a secundario los núcleos temáticos privilegiados en extensión y jerarquía narrativas. De la comparación que se establece entre el Amor y el resto de los elementos resulta la superioridad del primero en relación a ellos y, especialmente, respecto al Aire, objeto de la *laudatio* de la silva. Si a lo largo de la silva se ha ensalzado el poder destructor del Aire frente a los otros tres elementos —como sentencia el v. 473: «Sujeta el viento al mar, la tierra y fuego»—, en los versos finales el Amor se revela como fuerza superior al componente elemental más poderoso, pues «sólo alcanza triunfo Amor del viento». Paralelamente, se introduce una instancia discursiva hasta ahora ausente, el sujeto lírico en primera persona que encarna el sentimiento amoroso: «Yo, que con fuego y viento y Amor brego, / rindo la fuerza y canso el sufrimiento». Su presencia se hace reiterada en esta octava final

mediante el pronombre personal y los posesivos correspondientes a esa primera persona («yo», vv. 475 y 480).

Esta traslación del tema principal amoroso al final así como la reducción de su desarrollo a cuatro versos frente al protagonismo de motivos temáticamente secundarios nos sitúa ante un tipo de estructura que responde a los rasgos de la pluritemática manierista:

el Manierismo gusta [...] no sólo de acomodar en distribución complicada sus elementos dentro del conjunto compositivo, sino en alterar la lógica y natural valoración de estos elementos desarrollando los introducidos como secundarios hasta imponerse cuantitativamente a nuestra primera visión o lectura cual si fueran los principales, objeto o asunto, del poema o el cuadro. Se crea así, un descentramiento por el coexistir, diríamos, de varios temas con una decidida estructura pluritemática [...] ⁵⁴.

Esta estructura manierista ha sido señalada para las fábulas mitológicas de L. Barahona de Soto dedicadas a Vertumno y Pomona, y a Acteón. Especialmente la primera fue, indudablemente, modelo esencial para la dedicada al mismo tema por Tejada y que hoy se encuentra perdida:

En este sentido creemos que la fábula [de Vertumno y Pomona] ofrece una estructura claramente manierista [...], puesto que encontramos a lo largo del texto una marcada ocultación del tema fundamental amoroso referido al poeta y una historia mitológica muy visible y más bien objetiva, en el fondo aplicada a la real o fingida situación amorosa personal, sólo explícita al principio y en algún otro lugar de la composición ⁵⁵.

Este tipo de organización lógico-discursiva que afecta a la *dispositio* quedó aquilatada en una serie de textos escritos entre las dos últimas décadas del XVI y la primera del XVII —principalmente sonetos amorosos— por los poetas ⁵⁶ más significativos del momento: Góngora, Lope, Cervantes, o, entre los italianos, L. Groto. E. Orozco planteaba la cuestión del pluritematismo como marca de la estética manierista y la caracterizaba en relación a los

⁵⁴ E. Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía (con el comentario de unos sonetos de Góngora)», en *Manierismo y Barroco*, pág. 170.

⁵⁵ L. Barahona de Soto, *Fábulas mitológicas*. A semejante disposición responde la estructura de la *Fábula de Acteón*: «la historia mitológica, como ocurrían en el ejemplo anterior, es un recurso más que envuelve la relación amorosa personal, sólo entrevista en los versos iniciales y en diversos lugares del texto, construcción que hemos considerado de carácter manierista, como ya señalamos antes» (L. Barahona de Soto, *Fábulas mitológicas*).

⁵⁶ El pluritematismo manierista ha sido estudiado también por E. Orozco en el *Quijote*, quien ha señalado la técnica de intercalación de episodios, novelas cortas, digresiones, etc. en la novela cervantina como típicamente manierista, haciéndose eco de las palabras de Cervantes cuando hablaba sobre una «escritura desatada» en «una tela de varios hermosos lazos tejida» que «da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico». (E. Orozco, *Cervantes y la novela del barroco*, edición, introducción y notas de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1992).

principios estructurales de la lírica barroca⁵⁷. A partir de la fundamentación de la estructura desintegradora manierista en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, Orozco puntualiza que ésta «contradecía el precepto clasicista de la unidad con esta forzada estructura desintegradora, que acudía a un recurso de composición conservando el valor de las partes sin integrarlas»⁵⁸, a la vez que «al racional principio de *unidad* que imponía la Poética, se oponía el de la *variedad* que en el *Arte nuevo* de Lope de Vega se fundamentaba en la naturaleza»⁵⁹. El maestro granadino señalaba la *variedad* como nota anticlásica que vincula el Manierismo y el Barroco, pero con un sentido y finalidad opuestos. Frente al Barroco, el Manierismo busca «la variedad y el contraste, a veces con elementos muy distintos, pero de forma paratáctica, con un pluritematismo sostenido en una estructura desintegradora [...]»⁶⁰. La complejidad de la composición es una búsqueda manierista que aspira, frente a la visión unitiva y de sentido realista del barroco, a «romper la unidad de la obra clásica desintegrando sus elementos y alterando la lógica valoración de cada uno en el conjunto, en forma que, cuantitativamente, lo secundario a veces se ofrece como esencial y viceversa [...]»⁶¹.

Al hilo de las observaciones de E. Orozco se impone la constatación que la preocupación por el artificio compositivo responde a una actitud intelectualizante⁶² propia del clasicismo manierista. A esta actitud se asocian

⁵⁷ Al caracterizar la poesía manierista en contraste con la barroca, E. Orozco ponía de relieve que tanto «las complicaciones constructivas, como los movimientos violentos de los lienzos manieristas y barrocos, no se pueden considerar como iguales; en realidad por su sentido, pese a la apariencia, representan lo contrario. [...] Esa alteración se produce en el cuadro manierista como algo que le sobreviene a los cuerpos y formas desde fuera, como algo racional, previo e impuesto» (E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, pág. 42), frente al barroco, que no plasma otra cosa que la pasión del movimiento, la irrefrenable captación de un instante. Establece, pues, una distinción desde el punto de vista estructural y estilístico: sentido unitivo barroco frente a desintegración manierista; esquemas intelectualizados previos en el manierismo y penetración del sentido realista en el barroco. En sus propias palabras, en el caso del Barroco «esta variedad supone la integración de los distintos elementos en un todo [...]; pero variedad determinada o reflejada de la misma realidad y no impuesta por la mente del artista. Hay complicación, y extremada, pero con un principio de subordinación a un motivo o intención central. No ocurre así con la complejidad y complicación manierista que no arranca de la realidad ni aún del natural desarrollo de la obra, sino que le es impuesta en un exceso de formalismo como molde o esquema» (E. Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía (con el comentario de unos sonetos de Góngora)», pág. 166). Respecto a lo que ahora nos interesa «el fenómeno manierista no es, pues, un fenómeno que arranque de lo humano todo; por esto, en sus esenciales expresiones no tiende tampoco a actuar en el espíritu a través de los sentidos [...]; tiende a actuar sobre el intelecto, a recrear racionalmente; no se dirige a la vida en su integridad» (E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, págs. 43-44).

⁵⁸ E. Orozco, «Variedad y pluritematismo. Estructura desintegradora manierista y unitiva barroca», en *Introducción al Barroco*, t. I, págs. 113-128 (cita, pág. 126)

⁵⁹ E. Orozco, *Introducción al Barroco*, t. I, pág. 113.

⁶⁰ E. Orozco, *Introducción al Barroco*, t. I, pág. 114.

⁶¹ E. Orozco, *Introducción al Barroco*, t. I, pág. 115.

⁶² Así lo establece Orozco en distintos lugares: «La complicación manierista procede en general de unos determinantes teóricos intelectualistas, normativos, que supone la

otros dos presupuestos: el deleite del lector al que aspira la diversidad temática, en primer lugar, y apunta, en segundo lugar, al afán erudito y alarde intelectualista⁶³. Principalmente los poetas andaluces y, entre ellos, de forma destacada F. de Herrera encarnaban estos presupuestos⁶⁴:

Este arte intelectualista normativo de Herrera, preocupado por el artificio compositivo, por el escogimiento de palabras —y en general por los nuevos y cultos modos de expresión— y atento a los buenos modelos y al entendimiento, no sólo atrajo a Góngora, sino que lanzó a la emulación del mismo y de los petrarquistas toscanos en quienes más lucían las complicaciones y artificios manieristas, como los sonetos pluritemáticos y plurimembres llamados raportées en Francia; pero su atractivo por lo sensorial y su impetuosidad vital le impulsaron progresivamente a prescindir de moldes, normas, modelos y limitaciones⁶⁵.

Este tipo de estructura pluritemática, junto al alarde técnico y afán erudito inherentes a todo ejercicio de academia, servía a Tejada para su proyecto aglutinador de dar cabida en la silva a los más variados elementos en una propuesta poética abarcadora que englobase el tema preceptivo de la academia (la *laudatio* al aire) y sus posibles ramificaciones: la temática cosmogónica, la *inventio* original sobre la fábula mitológica ovidiana, la temática amorosa y el aliento épico que impregna la recreación del tópico de la tempestad.

b) Motivos de la pluritemática manierista: la fábula mitológica, la descripción de la Naturaleza y los elementos

En este tipo de organización compositiva manierista los subtemas suelen ser recurrentes de tal manera que se puede establecer una suerte de codificación temática a partir de los textos que se atienen a tal estructura. Los temas suelen ser principalmente dos: la fábula mitológica —o motivos de ella derivados—, principalmente procedente de las *Metamorfosis*, y la descripción de la Naturaleza, habitualmente en sus manifestaciones más adversas cuyos efectos catastróficos funcionan como paradigmas comparativos de aquellos causados por el sentimiento amoroso. Junto a estos dos subtemas, los cuatro elementos constituyen un motivo asociado a

reglamentación y esquema previo al que ha de someterse la composición de la obra [...]» (E. Orozco, *Cervantes y la novela del barroco*, pág. 219).

⁶³ «La correspondencia de rasgos entre las formas artísticas, las poéticas e incluso las de erudición, así como en el espíritu que las informa y los fundamentos doctrinales que las alientan, y a la vez las condicionan, demuestran claro cómo el Manierismo en Andalucía se manifiesta con pleno carácter de estilo» (E. Orozco, «El manierismo y la teoría normativa de Herrera», en *Cervantes y la novela del barroco*, págs. 363-395 (cita, pág. 373).

⁶⁴ «Y en Herrera encontramos también todas las normas y recomendaciones intelectualistas respecto a la *composición*, aspecto esencial de la concepción manierista en la literatura y pintura, buscando la reunión de varios miembros formando un cuerpo» (E. Orozco, «El manierismo y la teoría normativa de Herrera», pág. 377).

⁶⁵ E. Orozco, «El manierismo y la teoría normativa de Herrera», pág. 378.

la expresión amorosa en el código petrarquista, pues como recordaba Orozco es

en el petrarquismo donde cristalizan casi todas las estructuras manieristas en la poesía amorosa⁶⁶.

Estos tres motivos se contraponen con la temática amorosa en una estructura que privilegia discursivamente lo que en el nivel temático queda relegado a un lugar secundario.

Conviene revisar, entonces, la práctica textual que ha dado pie a la acuñación de este tipo de estructura pluritemática manierista. En la compilación poética más significativa del manierismo, las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa de 1605, podemos rastrear toda una serie de

poemas pluritemáticos, es decir, organizados en dos o más materias, una de las cuales es la del amor; las otras actúan o bien como términos de comparación con el tema amoroso, o bien como introducción, a veces más larga que el tema central (sobre todo en los sonetos)⁶⁷.

Es el caso de sonetos como «Llevó los pámpanos otubre [sic]» (3) de L. L. de Argensola, «Cubierto estaba el sol de un negro velo» (118) de Luis Martín de la Plaza, «La luz mirando y con la luz más ciego» (26) de Juan de Valdés y Meléndez, y «Si puedo de Anfión el dulce canto» (56) de Juan de Arguijo.

Junto a la antología de Espinosa, otro jalón inexcusable en el repaso a textos que ostentan este tipo de estructura lo constituye la poesía gongorina. Orozco estudió ampliamente este aspecto de la pluritemática en los sonetos del cordobés. Hay que tener en cuenta que la mayoría de ellos datan de fecha anterior a 1600 y una cuarta parte fueron escritos en 1582⁶⁸, cronología que enmarca la vigencia de este tipo de experimentación manierista y que nos sitúa en una fecha cercana, casi paralela a la redacción de la silva de Tejada. En estos primeros sonetos gongorinos hay que considerar la imitación italiana⁶⁹ —especialmente de L. Groto (1541-1585), al que atenderemos después, dechado fundamental caracterizado por extremar las artificiosidades manieristas—, la impronta petrarquista y la huella de Herrera⁷⁰. La caracterización que Orozco aplicaba en dos párrafos⁷¹ a

⁶⁶ E. Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía (con el comentario de unos sonetos de Góngora)», pág. 177.

⁶⁷ G. Garrote Bernal, «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», en José Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, págs. 47-68.

⁶⁸ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 15.

⁶⁹ Ya D. Alonso puso de relieve que «la mayor ambición estética del Góngora joven es petrarquista. Algunos tipos especiales no cabe duda de que llegaron a través de la obra de otros petrarquistas italianos» («Notas sobre el italianismo de Góngora», *Obras completas*, t. VI, pág. 348).

⁷⁰ Matizaba, en cuanto a posibles modelos, E. Orozco que «Góngora, con el grupo de poetas antequerano-granadinos coinciden —y mutuamente se influyen— en tendencias y modelos. Influidos de dicha procedencia italiana y especialmente del Tasso —paralelo a

Góngora como poeta «entre el manierismo y el barroco» sirve de planteamiento genérico que sitúa las coordenadas epocales en que se fijan las pautas estéticas y formales que comparten este ramillete de textos que estamos analizando:

El ideal manierista suponía una postura intelectualista orientada por la imitación de los clásicos y, en consecuencia, de inspiración en el arte y no en la vida. Busca lo extraño, difícil y complicado; pero complicación impuesta, de esquema previo, que canaliza la expresión en complejas estructuras sintácticas y métricas contrarias a lo lógico y natural. Así se dará el gusto por la composición pluritemática, que muchas veces destaca, formalmente, el tema secundario como lo principal, dejando reducido o relegado el fundamental, y las construcciones correlativas, que, apoyadas en la plurimembración métrica ofrece sorprendentes desarrollos, diríamos verticalmente, de correspondencia, de temas u objetos que se asocian o contrastan con efecto artificioso sorprendente. Así luce en los sonetos de Góngora⁷².

Así pues, repasaremos seguidamente junto a algunos de los ya señalados, textos de F. de Herrera, Lope de Vega y Góngora, principalmente, determinados por esta estructura manierista y organizados en torno a esos tres núcleos argumentales referidos. Con ello caracterizaremos esta práctica poética que se halla en la base de la silva de Tejada, con el objeto de examinar la técnica de entrelazamiento de estos motivos temáticos en la red de tal estructura compositiva manierista.

1. Descripción de la naturaleza

El núcleo argumental de mayor presencia en la pluritemática manierista es el de la descripción de la naturaleza incidiendo, habitualmente, en lo que ésta tiene de desmesurada y sublime en sus manifestaciones más extremas, como inundaciones, tempestades u otras catástrofes naturales. Estos fenómenos aparecen como referente comparativo de los efectos del amor, que sirve de tema-marco.

El gusto de Tejada Páez por estas estructuras bitemáticas queda fijado en el soneto publicado por P. Espinosa en las *Flores de poetas ilustres* (1605) «Despoja el cierzo al erizado suelo».

Este soneto revela esa misma estructura manierista con la preterición del tema principal a los dos últimos versos así como testimonia el demorado deslize descriptivo en el efecto de los vientos en los vv. 6-8, desarrollado ampliamente en la silva y en otras composiciones del antequerano.

nuestro Herrera en su significación de tránsito del Manierismo al Barroco— los seguiremos encontrando en los primeros sonetos del cordobés» (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 50).

⁷¹ Citados por J. Lara Garrido en «Los sonetos de Góngora de Emilio Orozco Díaz. Razones para el rescate de una inédita *antología comentada*», en E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, pág. 22.

⁷² E. Orozco, *Introducción al Barroco*, t. II, pág. 79.

Igualmente y reiterando lo ya señalado, otros autores del círculo antequerano, como Luis Martín de la Plaza cultivaron este tema petrarquista del poder de la dama sobre los elementos de la naturaleza en el soneto «Cubierto estaba el sol de un pardo velo».

Este tipo de estructura organizativa se elevó a grado de maestría en los sonetos gongorinos. De éstos atenderemos, particularmente, a aquellos en los que los temas secundarios «desplazados» a primer plano son la Naturaleza y la mitología (estos últimos los trataremos en el epígrafe siguiente). Los primeros sonetos del cordobés, escritos entre 1584 y 1588, representan la culminación de esta praxis poética definida por el pluritematismo o bitematismo con la «preterición extrema del asunto o intención fundamental»⁷³.

A este respecto ya centraba nuestra atención el soneto que empieza «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas Esta pieza plantea, temática y estructuralmente, una analogía sustancial con la *silva* de Tejada que podemos cifrar en torno a tres aspectos. En primer lugar, la estructura compositiva manierista ya analizada. El desplazamiento del tema amoroso tiene como contrapunto, de forma análoga a la *silva* de Tejada, a la naturaleza en una sus manifestaciones más vehementes: en el soneto gongorino se trata de una inundación y en la *silva* del antequerano de una tempestad. La diferencia fundamental radica en que Góngora toma la catástrofe de un suceso real y cercano, el desbordamiento del Guadalquivir, mientras que la narración de la tormenta en la *silva* de Tejada responde a la recreación de un *topos* de amplia andadura literaria. Late en el fondo de esta diferencia las dos posturas que definen el manierismo y el barroco: la elaboración intelectual frente al componente «real» y «vital» incipiente ya en las primeras composiciones del cordobés.

En segundo lugar, los cuadros descriptivos poseen una evidente plasticidad y fuerza pictórica que anticipan rasgos de la lírica barroca:

Esta suspensión del sentido o desviación de la atención para sorprender al final, aunque recurso de estructura compositiva manierista —según ya se anotó— se contrapesa por su predominante aspecto pictórico descriptivo, que lo mismo que su dramatismo y dinamismo obedece a un sentido barroco verdaderamente rubenesco⁷⁴.

Y, por último, el carácter sublime o acento desmesurado en la descripción muestra una naturaleza vivificada lejos de la armonía de tópicos de la lírica del XVI como el *locus amoenus*. Así se subraya en los vv. 2-4 del soneto gongorino: «cascarse nubes, desbocarse vientos, / altas torres besar sus fundamentos / y vomitar la tierra sus entrañas». La *silva* tejadiana focaliza este carácter *sublime* de la naturaleza en el desbordamiento sensorial, a nivel auditivo —aliteraciones y diversos recursos de la armonía imitativa— y visual —la plasticidad descriptiva, el cromatismo o los matices del

⁷³ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 178.

⁷⁴ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 151-152.

claroscuro—. Tanto la independencia que estos cuadros de paisaje cobran en este tipo de organización compositiva manierista como el carácter desmesurado⁷⁵ que ostenta su descripción nos sitúan en la dirección de la estética barroca:

aunque el poeta lo halla tomado [la descripción de la catástrofe] como fondo o término de referencia o comparación al sentimiento amoroso, ello se impone por su fuerza y extensión tendiendo a quedarse solo, como tema predominante —achicando la figura—; busca la independencia de concepto de cuadro de paisaje cual no se da hasta el barroco. [...] en esa preterición de lo fundamental y en el hiperdesarrollo de lo secundario reside lo extremo de la estructura manierista; pero el subtema paisajístico que tiende a invadirlo todo es por sí, como forma y por sus elementos, exaltadamente barroco⁷⁶.

Abandonando ya la hermosa pieza «Cosas, Celalba mía, he visto extrañas» otros sonetos gongorinos, en variada gradación de matices, se enmarcan en idéntica fórmula manierista con ese subtema privilegiado de la descripción de la Naturaleza. El soneto «Raya, dorado Sol, orna y colora» presenta la misma estructura, pero esta vez ofrece una Naturaleza idealizada más propia de la poesía renacentista. Como señala Orozco, es significativo que en su edición Vicuña pusiese al frente de este soneto el epígrafe *Al río Guadalquivir, que baña los muros de Córdoba*, «olvidando el motivo principal amoroso». El soneto «Ni en este monte, este aire, ni este río» responde, igualmente, a esa estructura manierista que pliega el tema de la naturaleza y el mitológico al amoroso en una organización sintáctica marcada por un esquema de correlaciones.

Es frecuente que la *descriptio* de la naturaleza se vetee de alusiones mitológicas o, más bien, que ésta se presente bajo el filtro de la mitología, dejando paso, entonces del bitematismo al pluritematismo al fundirse la descripción de la naturaleza con el componente mitológico, aunque no siempre se ofrezca la narración completa de la fábula mitológica que se presenta. Es el caso de sonetos como «Tras la bermeja Aurora, el Sol dorado»⁷⁷ o el ya mencionado «Raya, dorado sol, orna y colora»⁷⁸.

Junto a Góngora, otro poeta que cultivó ampliamente esta técnica de la pluritemática manierista fue Lope de Vega. El poeta madrileño aplicó este molde compositivo a distintas temáticas⁷⁹. Pero en cuanto a lo que nos

⁷⁵ Se pueden aducir otros textos que ostentan semejante equiparación de los desastres naturales con los efectos adversos del amor. Así sucede en los dos sonetos de Lope «Sufre la tempestad el que navega» y «Cadenas desherradas, eslabones» y en el de Quevedo «Ostentas de prodigios coronado».

⁷⁶ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 152-153.

⁷⁷ Subraya Orozco de este soneto el pluritematismo y el recurso del endecasílabo bímembre simétrico (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 47-48).

⁷⁸ Este soneto se ofrece como una variación del tema de la salida de la dama al campo y sus efectos sobre la naturaleza circundante (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 53-54).

⁷⁹ Aunque no coincidan exactamente con los tres núcleos temáticos que nos interesan para el estudio de la silva de Tejada, hay otros sonetos de Lope, particularmente en las *Rimas*

interesa ahora los textos que nos pueden servir de referentes explicativos se circunscriben al ámbito de poemas amorosos, casi exclusivamente sonetos, que reservan a los últimos versos la alusión amorosa. Ahora bien, dentro de este tipo de sonetos, son frecuentes un subgrupo en que se muestra el poder de la naturaleza (por ejemplo, las tempestades) a través de los elementos como contrapunto comparativo al sentimiento amoroso que se erige en fuerza superior a cuantas despliega la Naturaleza. Es el caso del soneto que reproducimos seguidamente en el que el tema secundario, la tempestad, pasa a primer plano —el propio título pone de manifiesto esta estructura bitemática— con la preterición del asunto principal a los últimos versos:

A una tempestad⁸⁰

Con imperfectos círculos enlazan
rayos el aire, que, en discurso breve,
sepulta Guadarrama en densa nieve,
cuyo blanco parece que amenazan.

Los vientos campos y naves despedazan;
el arco el mar con los extremos bebe;
súbele al polo, y otra vez le llueve;
con que la tierra, el mar y el cielo se abrazan.

Mezcló en un punto la disforme cara
la variedad con que se adorna el suelo,
perdiendo Febo de su curso el modo.

Y cuando ya parece que se para
el armonía del eterno cielo,
salió Lucinda y serenóse todo⁸¹.

Otro soneto que trata, aunque de forma más tangencial, la tempestad con el correlato amoroso que venimos subrayando es el que empieza «Bien fue de azero y bronze aquel primero», que presenta análoga «estructura manierista. Los doce primeros versos exponen la sobrecogida admiración

(1604), que se adecuan a esa estructura manierista que venimos estudiando. El soneto «Assí en las olas de la mar ferozes», fechado en 1602, «presenta la estructura que Orozco llama manierista. Es una larga imprecación cuyo primer miembro, de estructura anafórica (*así...*), ocupa los 11 primeros versos, y el segundo (el que contiene el tema) se concentra en los tres últimos» (Lope de Vega, *Rimas*, 1993, t. I, pág. 212). Igual sucede con el soneto «Vierte razimos la gloriosa palma», que «tiene una estructura acumulativa en sus once primeros versos, en los que propone siete ejemplos de esterilidad por falta de amor [...]. El tema se concentra en el último terceto, según la organización habitual en este tipo de poemas amorosos» (Lope de Vega, *Rimas*, pág. 216). En la misma línea, podemos situar el soneto «Cubran tus aguas Betis caudaloso», que se desarrolla en torno a la confianza al río hispalense cuya explicitación se reserva a los dos últimos versos (Lope de Vega, *Rimas*, pág. 349). Y, finalmente, el soneto «Sufre la tempestad el que navega» que contrasta el descanso después del trabajo en diversas tareas con la inquietud constante del enamorado, quedando este término comparativo preterido al último terceto (Lope de Vega, *Rimas*, pág. 355).

⁸⁰ Lope de Vega, *Rimas*, pág. 215.

⁸¹ B. Pedraza llama la atención sobre «su estructura manierista» y establece su cronología, no sin dudas, en torno a 1600. (Lope de Vega, *Rimas*, pág. 214).

que despierta el que se expone a los horrores del mar [...]. En el último terceto se le compara con el que se enfrenta a los peligros de la mujer»⁸².

Entre otros que podrían citarse, éstos textos aquilatan sobradamente esta práctica poética que caracteriza la lírica escrita entre finales del XVI y principios del XVII.

2. *Fábula mitológica*

A la descripción de la naturaleza se añade la fábula mitológica como núcleo argumental predilecto de este tipo de organización compositiva manierista en la que varios subtemas se entrelazan, relegando y reduciendo el núcleo temático principal a los últimos versos.

De nuevo Góngora es punto de partida y, también, seguro puerto. Diversos sonetos hacen gala de este bitematismo que comparte el asunto mitológico y la descripción de la naturaleza como submotivos vinculados, con distinta funcionalidad, a la temática amorosa principal. Es el caso del motivo del ruiseñor asociado a la fábula de Filomena en el soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta» o la audacia de Faetón con la presencia de sus hermanas transformadas en olmos en «Verdes hermanas del audaz mozuelo» y «Gallardas plantas que con voz doliente». Un soneto menos conocido sobre el que llama la atención E. Orozco en la dirección que venimos señalando es el que empieza «Cisne gentil, después que crespo el vado». De nuevo «la expresión del sentimiento amoroso se traspone a un sólo verso del terceto final»⁸³. La demora descriptiva en los dos cuartetos fija el contraste de color entre el verde y blanco cuyas potencialidades visuales subrayó el profesor granadino. En el primer terceto se introduce el mito de Leda y el cisne, reservando para el primer verso del último terceto la referencia al tema central: el tópico del efecto de la salida al campo de la dama⁸⁴.

Junto al vate cordobés, Lope de Vega, principalmente en los sonetos incluidos en las *Rimas*, emplea la fábula mitológica en análoga estructura bitemática. «A Baco pide Midas que se buelva» (soneto XXI) presenta esta misma estructura compositiva donde «los once primeros versos son narración de la fábula [de Midas] y los tres últimos, aplicación al caso personal del poeta»⁸⁵. El soneto «Que eternamente las cuarenta y nueve» reduce el tormento amoroso del sujeto lírico a los dos versos finales, mientras que los restantes quedan reservados a la ejemplificación de castigos míticos⁸⁶.

⁸² Lope de Vega, *Rimas*, pág. 244.

⁸³ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 75.

⁸⁴ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, págs. 76-77.

⁸⁵ Lope de Vega, *Rimas*, t. I, pág. 232. Pedraza lo fecha, aunque con dudas, entre 1600 y 1602.

⁸⁶ Lope de Vega, *Rimas*, t. I, pág. 304. Fechado entre 1597 y 1602.

3. Los elementos.

Los elementos ya habían gozado de relevante protagonismo en la lírica petrarquista, la cual desarrolló un campo metafórico de imágenes de la naturaleza en torno a los cuatro elementos cuyas fórmulas imaginísticas continuaron actuantes en la lírica barroca alejadas del contenido y tema inicial al que estaban vinculadas⁸⁷. Una serie relevante de textos iluminan la línea explicativa que venimos desarrollando ciñéndonos al marco cronológico precedente a la silva, esto es, autores y textos de la segunda mitad del XVI. Es el caso de estos cuartetos del soneto «¿En qué puedo esperar contentamiento» de Hernando de Acuña⁸⁸:

¿En qué puedo esperar contentamiento,
si tras todo mi mal, señora mía,
consiente mi fortuna que a porfía
me venga ahora a dañar cada elemento?
Mis esperanzas se las lleva el viento,
el fuego crece donde arder solía,
llevóme el agua cuanto bien tenía
y la tierra hará el apartamiento.

O estos tercetos del soneto «Alzo los ojos, de llorar cansados» de D. Hurtado de Mendoza:

Tendí todas las velas en bonanza,
sin recelar humano impedimento;
alzóse una borrasca de mudanza,
como si tierra y agua, fuego y viento,
quisieran castigar mi confianza;
yo suspiro, ardo y lloro y ya no siento⁸⁹.

En la carta «Querría contar mi vida» del mismo, se recoge una mención a los elementos en un contexto de queja amorosa:

El fuego mi pecho enciende,
el aire mis quejas lleva,
el agua mis ojos ceba,

⁸⁷ Entre la bibliografía más reciente es fundamental a este respecto la atención dedicada a los elementos en el volumen dirigido por J-P. Etienvre, *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*. Se estudia este tema en poetas como Fernando de Herrera (L. Schwartz), san Juan de la Cruz (G. Serés), en las silvas a los elementos de la *Poética silva* (B. López Bueno y M. Blanco), en la poesía amorosa y en la obra moral de Quevedo (A. Carreira y A. Rey), y en una loa de sor Juana Inés de la Cruz (J. Roses). Junto al análisis de los elementos en el género poético se dedican capítulos análogos a la novela y dramaturgia áurea junto al la relación de este tema con la emblemática, analizada por S. López Poza.

⁸⁸ H. de Acuña, *Varias poesías*, ed. de L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 331, vv. 1-8.

⁸⁹ D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed., introd., y notas de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 82.

la tierra cedo [sic] me atiende.
Pues ya que los elementos
que en el mundo nos sostienen
se junten y me condenen,
me salvan mis pensamientos⁹⁰.

En la poesía de Fernando de Herrera se encuentran, asimismo, ejemplos notables. La canción «Deciende de la cumbre del Parnaso»⁹¹ — fechada por Coster con posterioridad al año 1971— contiene la siguiente estancia (vv. 91-105):

Todo cuanto al terreno cuerpo alienta,
por la celeste fuerça deduzido,
se halla en vos casi en igual efeto;
de vos el fixo globo, i el tendido
umor, i el vago cerco se sustenta,
i el ardor de las llamas inquieto;
que con vigor secreto
a tierra i agua, 'l aire, i puro fuego,
cual eteria [sic] virtud i las estrellas,
son vuestras obras bellas
la tierra, l'agua, el aire, 'l puro fuego;
¡ô glorioso cielo en nuestro suelo!
¡ô suelo glorioso con tal cielo!
¿quién podrá celebrar vuestra nobleza?;
¿quién osará alabar vuestra belleza?

En otras canciones hallamos alusiones similares, como en la que empieza «Jamás alzó las alas alto al cielo»⁹² en la que los elementos sirven de término comparativo a los atributos de la dama (vv. 37-39):

que vuestro resplandor esclarecido
a tierra y mar y ayre alumbra, y muestra
quánto es mayor la ilustre lumbré vuestra.

En el envío de la canción «Amor, tú qu'en los tiernos, bellos ojos» la alusión a los cuatro elementos marca la sumisión a que Amor condena a los amantes:

Canción, Amor me mueve
y mi alma con él está presente
en tierra y mar y aire y fuego y cielo,
que no hay donde pueda estar ausente;
yo sólo estó en el suelo,
falta de ser humano si te agrada
conmigo queda en soledad criada⁹³.

⁹⁰ D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed., introd., y notas de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, pág. 152.

⁹¹ F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, págs. 599-600.

⁹² F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pág. 293.

El planteamiento de la canción es similar en la silva de Tejada, pues esta se configura como un apóstrofe al dios Amor en el que se proclama su superioridad sobre los dioses del Olimpo y sobre la misma naturaleza significada en sus cuatro elementos:

Tú, sacro Amor, que con doradas alas
atraviesas del Austro al Oriente
y abres con tu fuerza el mar sonante,
y a Febo, al arrogante
Marte vences, subiendo, y alto igualas
a Jove, y sobrepujas tú, presente [...] (vv. 129-135)
[...]
y todo el bien, Amor, de tu ser viene
y el ancho mundo en tu poder sostiene (vv. 159-160)

Al margen de una estructura manierista que de acogida a los temas referidos, Lope hizo referencia en algunas ocasiones a los cuatro elementos en distintos contextos temáticos⁹⁴. Nos interesa, especialmente un soneto en el que pone en relación los cuatro elementos con el Amor⁹⁵:

⁹³ CORDE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

⁹⁴ Me refiero, principalmente, a sonetos de temática religiosa. Por ejemplo el terceto del soneto LXXXV («Dulce Señor, mis vanos pensamientos») de las *Rimas sacras*, vv. 12-14: «Ponme a la sombra de tu cruz divina / y vengan contra mí fuego, aire, tierra, / mar, hierro, engaño, envidia, infierno y muerte» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José M^a Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 362); o el soneto IX («Una vez que habló Dios el día tercero»), vv. 9-11: «Puso ley a las aguas conveniente, / la tierra descubrió, dio al aire esfera, / y al fuego duración sin combustible» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 320). Estos dos textos ofrecen dos versiones contrapuestas de Dios como creador de la armonía elemental que puso orden y dio fundamento al universo. Más interesante es el segundo en tanto en cuanto presenta, como la silva de Tejada, la preterición de la instancia del sujeto lírico a los versos finales. El último soneto de las *Rimas sacras* que aducimos «Adonde quiera que su luz aplican» desarrolla en el cuarteto y terceto centrales la correspondencia entre los elementos y la variedad del mundo de la que Dios es artífice (vv. 5-11): «si a la tierra se bajan, y se implican / en tanta variedad, Naturaleza / les muestra tu poder con la destreza / que sus diversidades significan; / si al mar, Señor, o al aire, meditando / aves y peces, todo está diciendo / que es Dios su autor, a quien está adorando» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 335). En el mismo contexto religioso se proyectan las alusiones a los elementos en el romance *A la soledad de nuestra señora*, vv. 9-14: «[...] sin tierra, que todo es sangre, / sin aire, que todo es fuego, / sin fuego, que todo es agua, / sin agua, que todo es hielo; / con la mayor soledad / que humanos pechos se vieron [...]» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 449).

⁹⁵ Respecto a la relación del amor con los elementos puede resultar ilustrativo este otro soneto de *El dómine Lucas*: «Si Amor sus flechas y el infierno el fuego, / perdido hubieran, de mi pecho ardiente, / para matar y atormentar la gente, / fuego y flechas sacar pudieran luego. / Y si a Neptuno, que en mi llanto anego, / faltara el agua y la inmortal corriente, / hallara nuevo mar en la gran fuente / de lágrimas que ya me tienen ciego. / Y si al áspid soberbio e iracundo / faltara la ponzoña de su aliento, / la hallara de mi pecho en lo

Amor, no se engañava el que decía
que eres monstro engendrado de la tierra,
que de los elementos eres guerra,
luz de la noche, escuridad del día, (vv. 1-4)
[...]
Y así como a la muerte, altar te damos,
pues todos dizen, viendo tus efetos,
que eres hijo del tiempo y de la muerte (vv. 12-14)⁹⁶.

Incursiones azarasas por la lírica áurea revelan la constante presencia de los elementos en la poesía española del siglo de oro. Señalo, por ejemplo, la sextina⁹⁷ anónima recogida en el ms. 82/3/39 de la Biblioteca Colombina de Sevilla de la que consignamos la estrofa de apertura y la de cierre, que presentan análogas alusiones a los elementos en una contextualización amorosa:

Agua, aire, tierra, cielo, fuego, tiempo,
todos son contra mí, que ordena el cielo
que no me quiera sustentar la tierra,
que de mis ojos ya me anegue el agua,
que el aire de mi pecho encienda el aire
y que respira en él, después que es fuego.
[...]
Vuestra honra os vuelvo, pues a tiempo y cielo
que ya en la tierra nos pusistis [sic] agua,
yo soy el que con aire vivo y fuego.

O, igualmente, el soneto recogido en *Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima reina de España doña Margarita de Austria, mujer del Rey don Felipe tercero nuestro señor, en 13 de octubre de 1611, con toda la descripción de los reales túmulos y los demás trabajos de ingenio* de Pedro Rodríguez de Ardila⁹⁸, en este caso en un contexto fúnebre, vuelve a aparecer el motivo de los elementos:

Revueltos vi los cielos y elementos
y conocí la causa en su divisa,
en estos llanto y en aquellos risa,
regucijos allí y aquí lamentos.
Gemir las aguas, sospirar los vientos,
y el fuego y tierra lamentar aprisa,
y alegre el cielo viendo que le pisa
el ángel que enriquece sus asientos (vv. 1-8)

profundo. / Y si faltara al ave su elemento, / con mis suspiros sustentara el mundo, / que soy ponzoña, fuego, mar y viento» CORDE: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.

⁹⁶ Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 503.

⁹⁷ J. M. Bleca, «El manuscrito 82/3/39 de la Biblioteca Colombina», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III. Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Castalia, 1992, t. II, págs. 19-46, págs. 40-41.

⁹⁸ Granada, Bartolomé Lorenzana, 1612, fol. 28r.

Se podría ampliar el ejemplario a la presencia de los elementos en autores barrocos continuando la línea perfilada en la lírica renacentista. No obstante, los recogidos hasta ahora dan amplia cuenta de la representación y valencias textuales de este motivo de los elementos en la lírica en torno al tránsito del manierismo al barroco para determinar el ámbito de escritura de estos textos que responden a la práctica manierista estudiada.

Querriamos acabar con una mención al italiano L. Groto, cuya lírica sobresale por el tratamiento de los elementos y la temática amorosa en una estructura decididamente manierista. Como ha sido ya señalado ampliamente por J. Fucilla, J. M. Bleuca, J. M. Micó o A. Carreira es modelo reiteradamente imitado por los poetas españoles áureos especialmente Góngora o Quevedo⁹⁹.

Las *Rime di Luigi Groto, Cieco d'Hadria*, Venecia, 1610¹⁰⁰ recogen una amplia variedad de textos líricos dedicados a los elementos, de los que hemos seleccionado los más significativos. En una «corona de dodeci seguenti Sonetti alla Signora Alessandra Volta», el cuarto reza así (fol. 3v): «O senno antico in giouanile aspetto», vv. 5-8: «Di natura, ò di noi solo diletto, / che fai la terra, il mar, l'aere giocondo, / de più dotti scrittore soave pondo, / dolce d'ogni occhio, e d'ogni orecchia oggetto».

Otro texto muy interesante del autor italiano es el soneto «Efetti nell' Amanti» (parte prima, fol. 18r) que, como anticipa el título, recoge una serie de fenómenos y elementos naturales adversos para equipararlos a los efectos del Amor sobre el amante:

Quasi il gran mondo nel mio amor discerno.
La terra, e la mia fe, che allhora trema
s'auuien che terremoto entro a lei frema,
di gelosia lo mio duolo el' inferno,
El'acqua il pianto mio la state, e'l verno
l'ardire ardente, e la gelata tema.
La luna e il mio sperar, che cresce, e scema
del mio sol la memoria e un Sole eterno.
Le gratie, e gli arte fuoi nel cor mio impressi,
sono le stelle assisse a l'altre sfere.
L'arder mio occulto, èl' inuisibil foco.
Le spesse tempestà, gli sdegni spessi,

⁹⁹ J. M. Micó señaló respecto al soneto gongorino de juventud ya citado «Ni en este monte, este aire, ni este río» que está «modelado en parte a imitación de Luigi Groto» (J. M. Micó, «Góngora, poema elemental», J-P. Etienvre (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, págs. 119-129 (cita, pág. 120). Igualmente A. Carreira subrayaba la influencia del poeta italiano en Quevedo: «Este poeta hoy desconocido, editado al menos en 1578 y muerto en 1585, aficionadísimo a jugar con los elementos y con las palabras, incluso en sus poemas latinos, resulta ser, entre los italianos, el más explotado por el Quevedo amoroso» (A. Carreira, «Agua y fuego en la poesía amorosa de Quevedo», J-P. Etienvre (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, págs. 85-97 (cita, pág. 86-87) ; señala la influencia de Groto, asimismo, en reiteradas ocasiones : págs. 88, 92, 94

¹⁰⁰ BNE, Sala General, sig. 3/26027-9 (3 vols).

P'aere i sospiri, e'l tutto al fin v'ha loco,
fuor che bonaccie, Autunni, Primaverae.

Otras alusiones a los elementos se integran en la temática mitológica como en la siguiente octava dirigida a Ícaro (parte prima fol. 69r):

Icaro

La terra in torre mi ferrò, e mi tenne,
sciolsemi il padre, giunse l'ali al late.
Il foco strusse le incerate penne,
e mi lascio de piume di farmato.
L'Aria percossa in van mal mi sostenne.
Nel acqua al fin prouai l'ultimo fato.
Ondi i quattri elementi lega e guerra
contra me fecer, Foco, Aer, Acqua e Terra.

Asimismo son recurrentes las referencias a los elementos en semejante contexto amoroso con la asociación de cada uno de éstos al animal cuyo hábitat se halla determinado por las cualidades de éstos. Así en el soneto «Tormenti amorosi» (parte seconda, fol. 50r) que empieza «Se io la sfera del foco accolta hauessi», en la composición «Stato infelice» (parte seconda, fol. 53r), o en el soneto que empieza «Non moue, erge, apre il corpo, i piedi l'ale» (parte seconda, fol. 155r).

En otros casos la mención a los cuatro elementos se integra en una composición orquestada por una estructura diseminativo-recolectiva como la titulada «Amante consumato» (parte prima, fol. 22r):

Gli elementi, ond'a ha vita ognun di noi
si consumano in me, donna, per voi.
Il foco appoggio al natural calore,
si spinge a quel, cō cui m'infiamma amore.
L'aer, che fà, ch'io spiri,
si consuma in sospiri.
L'acqua, che ministrar gli humor costuma,
in pianto si consuma.
La terra, ond'ho le m□ bra, in preghi, e'n passi,
per piani, e poggi consumando vassi.
Cosi la vostra inessorabil guerra
in me consuma Foco, Aere, Acqua e Terra¹⁰¹.

¹⁰¹ Igualmente en otros contextos ajenos al amoroso se insertan alusiones a los elementos de acuerdo a una estructura diseminativa-recolectiva como en la octava titulada *Notabile caso* (terza parte, fol. 73r) «Lascia un figlio nel bagno, e l'altro corre. / La Madre, il qual caduto il foco incende, / ne quel, ne questo a tempo poi soccorre, / e in terra di dolor morta si stende, / con cui lo sposo appeso si concorre, / vn'arde, vn si sommerge, un cade, un pende, / sono i quattro elementi à quattro, poco, / cui tomba san, terra, acqua, aere, e foco». También en el ámbito de la poesía epidíctica encontramos las mismas alusiones, así en esta octava (fol. 113r) del *Epitalamio nelle nozze della Si. Faletta* (terza parte, fol. 109r-115r): «Mouete poscia, ò Muse scelti accenti / a lodar questo di scelte parole, / pregate piogge, neui, nebbie, e venti. / che non facciano oltraggio à un tal Sole. / Tutti insieme pregate gli

4. A modo de síntesis

Se imponen en los textos estudiados la duplicidad temática (tema amoroso y descripción de la Naturaleza o tema amoroso y motivos mitológicos) o el pluritematismo (tema amoroso, descripción de la Naturaleza, fábula mitológica y alusiones a los elementos). Derivado de ese efecto de desintegración inherente a estos diseños organizativos, cada tema cobra cierta autonomía y desarrollo particulares en el entramado textual en que se integran, de forma que las descripciones de la Naturaleza se recrean en remansos coloristas y preciosistas y los motivos mitológicos adquieren particular desarrollo narrativo:

la simultánea valoración de los varios elementos de la composición y su distribución en el conjunto de la obra de acuerdo con una rígida y meditada estructura desintegradora que les hace valer por sí con independencia y, al mismo tiempo, los enlaza con un sentido no natural ni derivado de la realidad, sino impuesto por una intelectual intención artística¹⁰².

Este diseño estructural se acompaña del despliegue de una serie de recursos estilísticos que reproducen en el plano formal las correspondencias temáticas originadas por esa organización pluritemática, principalmente algún elemento que subraye ese tema central relegado en espacio y jerarquía narrativa y que, paralelamente, llame la atención del lector sobre ese elemento final:

Habría, sí, recursos sobre todo racionales, sintácticos y dibujísticos — frente a la orientación sensorial que trae el barroco— que en ambas artes encauzan la atención hacia esa parte o punto último desvalorado o lejano en la composición. También la complicada estructura métrico-sintáctica, como la ordenación de los planos de composición [...] se ofrecen como esquemas previos a los que se acomoda la expresión y elementos en consciente alarde técnico¹⁰³.

Dos recursos son reiteradamente empleados por el antequerano en la *Silva al elemento del aire*: la comparación —del sentimiento del sujeto lírico con los motivos derivados de los núcleos temáticos principales: la catástrofe natural causada por la tempestad y el poder de los cuatro elementos, particularmente la fuerza del viento,— y la hipérbole. En el plano enunciativo queda marcado el contraste, en la última octava, del sujeto lírico en primera persona frente al tono narrativo y descriptivo anteriores. Todos

Elementi. / Che voglia uno in tal dì, quel, che altro vuole / si che segno non mostrino di guerra / l'Acqua il Foco in tal dì l'Aria, e la Terra».

¹⁰² E. Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía (con el comentario de unos sonetos de Góngora)», pág. 187.

¹⁰³ E. Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía (con el comentario de unos sonetos de Góngora)», pág. 187.

estos recursos orquestan y cohesionan la variada red de elementos tejida en torno a esta estructura manierista.

Conclusión

La línea explicativa y de análisis seguida en este capítulo ha tratado de aunar dos perspectivas complementarias: una que podríamos llamar microtextual, que se centra en el análisis de la *Silva al elemento del aire*, y otra macrotextual que ha aspirado a definir la funcionalidad de diversos núcleos temáticos en el entramado de la pluritemática manierista a través de los textos más representativos de tal práctica poética. Para ello se ha atendido con cierto pormenor los sonetos de L. de Góngora y de Lope de Vega escritos en las décadas de finales del Seiscientos, los recogidos en la antología de las *Flores de poetas ilustres*, y, finalmente, algunas de las composiciones del italiano L. Grotto insertas en sus *Rime*.

Estos textos ejemplifican el cultivo de un tipo de organización discursiva que integra diversos elementos temáticos en una estructura desintegradora que responde a los principios estéticos intelectualizantes del Manierismo. Han quedado definidos los tres núcleos o motivos que articulan la red pluritemática, enmarcados por el tema amoroso al que sirven de contraposición: la descripción de la naturaleza, que avanza signos del poema descriptivo barroco; la fábula mitológica; y la teoría de los elementos, relacionada igualmente por su temática cosmogónica con los poemas barrocos de la creación del mundo.

La *Silva al elemento del aire* de A. de Tejada Páez integra diversas sendas que serán ampliamente transitadas en la lírica del Setecientos: el despliegue descriptivo (poema descriptivo barroco), la temática cosmogónica (poemas de creación del mundo) y la combinación de la fábula mitológica ovidiana con la *inventio* original (fábula mitológica barroca) que ya anunciaba el *Poema de la Peña de los Enamorados*.

La forma de integrar esos elementos en una sola composición se efectúa mediante un tipo de organización discursiva que responde a los principios del manierismo literario y pictórico y que aspira, como sintetizaba Cervantes en el *Quijote*, a componer «una tela de varios y hermosos lazos tejida, que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente».

VII. MITO, HISTORIA Y MEMORIA EN UN RAMILLETE DE SONETOS

Introducción

Recordando que Tejada inauguró con sus *Discursos históricos de Antequera* el afán historiográfico local hay que considerar, al menos como plausible hipótesis, rápidamente constatable, que en parte de su poesía opera semejante oficio de acarreo que traslada desde el pasado lejano hasta el más próximo e inmediato las palabras y las actitudes que considera de aconsejable vigencia en su tiempo. La historia y los mitos que la pueblan son traídos por el poeta desde lo pretérito a su presente con el que quedan conectados con valor de *exempla*.

Éste es el hilo conectivo bajo el que cobran renovada luz el análisis de tres sonetos no azarosamente reunidos bajo título semejante en las *Flores de poetas* de Calderón (1611)¹: *Al túmulo de Héctor*, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» (XXXVIII), *Al túmulo de Viriato*, «Fresno nudoso y guedejas pieles» (XL), *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas» (XXI), a los que se añade otro recogido en la misma compilación y dedicado *A Policena*, «De oro cespado y gentil rubia melena» (XXXIX).

La enseñanza que se extrae de tales personajes se centra en el valor, el honor y la gloria que conforman la tríada de conceptos clave, amparados bajo la idea de *memoria*, en torno a los cuales gravita toda la producción poética tejadiana y desde los que se erige el tono laudatorio dominante de su poesía. La *lectio* que asumen estas piezas tejadianas se cimienta en la exaltación del valor en la lucha desde ámbitos temáticos y cronológicos complementarios: la mitología (Héctor o Policena) y la historia (Viriato) hasta el pasado cercano (Gran Capitán) y de ahí al presente imperial del autor (las canciones a los Reyes Católicos, a Felipe II, al Condestable de Castilla o el soneto al marqués de Santa Cruz). En definitiva, una suerte de continuidad heroica que enlaza la contemporaneidad del autor a los ejemplos más conspicuos del mundo antiguo.

Los motivos y personajes originadores de la poesía del antequerano proceden de la clase noble militarizada y son asumidos desde el ímpetu guerrero y el patriotismo orgulloso que nace de una concepción de unidad nacional radicada en el ideal imperial y en una conciencia social que se resuelve en los límites del aristocratismo.

La poesía de Tejada ofrece, únicamente, ejemplos positivos de la dimensión política, conquistadora e imperial de la realidad contemporánea que el poeta enlaza con los paradigmas históricos y míticos más ejemplificadores del pasado cultural. En el elogio y encomio de la heroicidad

¹ Los tres sonetos fueron, asimismo, copiados por Toledo y Godoy en el *Cancionero antequerano* donde figuran juntos el dedicado *A Héctor* y *A Viriato*. Ya J. Lara Garrido ha subrayado que «la agrupación de estos dos sonetos en ambos manuscritos no parece casual» (*Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 290).

de estos arquetipos históricos y mitológicos la poesía tejadiana asume un valor ejemplarizante trasponiendo estos paradigmas a su inmediato presente. El archivo de la cultura, de la historia o de la mitología proporciona al poeta los casos que se prestan a su reinterpretación poética. Una vez más el tiempo histórico y mítico se confunden en una sola continuidad donde ímpetu guerrero y patriotismo orgulloso y militante van de la mano.

Tres sonetos epitáficos en la encrucijada de la historia y la mitología

Ya Fernando de Herrera había dedicado algunos *elogia* a personajes concretos de la antigüedad greco-latina. Escipión el Africano, Marco Junio Bruto o Pompeyo Magno y también a los héroes más aguerridos de su momento histórico, especialmente a don Juan de Austria, desfilaron por sus versos con la arrogancia del que se sabe depositario de la victoria. Sobre ellos señalaba A. Prieto que:

la forma personal de dirigirse al ensalzado que emplea el poeta está proyectando una familiaridad clásica, superando cronologías, muy del gusto por la ácrona del renacimiento [...]².

Siguiendo semejante fórmula de continuidad, las figuras de Héctor, Viriato y el Gran Capitán quedan aunadas en los tres sonetos tejadianos bajo el nexo común de la glorificación heroica frente al olvido, elevándose, desde la muerte, la memoria de tales personajes en una suerte de eternización incontestable³.

Desde el punto de vista genérico este tríptico de sonetos mixtura la temática heroica y funeral. Los tres inciden conjuntamente en llamar la atención, dentro de la temática funeral y con su formulación epitáfica, del «caminante» o «pasajero» —y, por extensión, del lector— sobre el valor de las tres figuras heroicas y las hazañas que sustentaron los hechos victoriosos de que son protagonistas. Desde la tópica apelación al caminante —y eventual lector— de los epitafios antiguos se solicita que detengan su paso para atender a lo que se halla allí escrito:

² A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 589.

³ Recordemos, por ejemplo, el paradigma modélico ofrecido, entre otros textos posibles, por el soneto herreriano que C. Cuevas consideró referido a Escipión el Africano —frente a la propuesta de Bleuca quien señalaba que iba referido a la muerte de Don Juan de Austria—: «Rayo de guerra, grande onor de Marte, / fatal ruina'l bárbaro africano, / qu', en la temida España, d'el Romano / Imperio levantaste'l estandarte: / Si la voz de la Fama, en essa parte / do estás, puede llegar al reino vano, / teme, con el vencido italiano, / d'el osado español la fuerça i arte. / Otro, mayor que tú, en el yugo indino / lo puso, i un gran Leiva la vitoria / d'Italia conquirió en sangrienta guerra. / I, al fin, un nuevo César, qu'al latino / en clemencia i valor ganó la gloria, / i añadió mar al mar, tierra a la tierra» (F. de Herrera, *Poesía castellana completa*, págs. 804-805).

[Al túmulo del] A Héctor	[Al túmulo de] A Viriato	Al túmulo del Gran Capitán
Al yelmo, espada, escudo, arnés, [bocina, al pendiente blasón soberbio y [fiero, inclina la cabeza, pasajero, pues Marte mismo la cabeza [inclina.	Fresno nudoso y guedejosas pieles en este pobo, a Alcides consagrado, pendientes, son trofeo más honrado <i>que</i> coronas de palmas y laureles. Las armas son, piadosas y crüeles, con <i>que</i> , la diestra y cuerpo un [tiempo armado, Viriato se mostraba un rayo airado entre ítalas legiones y tropeles.	Al túmulo de jaspe en cuyas tallas representó el cincel altas memorias, de mil naciones conseguidas glorias, de mil vencidos reyes mil medallas; a las banderas <i>que</i> pendientes hallas, que hacen mis grandezas más [notorias, las francesas, las ítalas victorias decente honor al dios de las [batallas,
Esta fábrica, excelsa y peregrina, encierra de las armas el lucero; Héctor su nombre fue; mas, tú, [primero <i>que</i> su nombre pronuncies, ve, [camina.	A sus huesos dio Luso esta <i>montaña</i> por tumba, y es pequeño [monumento a la temida majestad <i>que</i> encierra.	tú, de cualquier nación cualquier [que seas, humilla la cabeza y atrevido no pases sin postrarte a mi [renombre.
No ahuyentes con él las almas [griegas, cuyos cuerpos rindió su invicta [mano y aún no ha pasado el piélagos [Leteo,	A sus manos beligerosa saña no muevas, pasajero, pasa atento, no profanen tus pies tan santa tierra.	Soy el Gran Capitán, Marte en [peleas, que con tener tan grande nombre [han sido mayores mis hazañas <i>que</i> mi [nombre.
más con el miedo atónitas y ciegas aún juzgan vivo al ínclito troyano, y acompañan su túmulo y trofeo.		

La idea de glorificación se proyecta, pues, desde dos paradigmas complementarios: las armas y las letras de acuerdo a la clásica concatenación de conceptos en torno a la idea de que las más altas y dignas acciones humanas deben perdurar. Las hazañas de los héroes (mitológicos, históricos y contemporáneos) deben ser poetizadas (e historiadas) para alcanzar la memoria y fama que Tejada reclama en estos tres sonetos bajo la fórmula epítáfica de la llamada a caminantes y peregrinos.

Los tres sonetos⁴ constituyen, de esta manera, una suerte de variación retórica⁵ sobre un mismo patrón genérico: el epitafio. Detengámonos, pues, en los pormenores del proceso de reescritura de este triple ejercicio de variación en torno a la fórmula propia de las inscripciones sepulcrales de los antiguos.

Tejada prescinde de la glosa didáctico-moral, grata a poetas que cultivan temas afines como, por ejemplo, Juan de Arguijo, cediendo el espacio del poema a la presentación de esos personajes y las acciones heroicas que emblematizan, dejando implícito el consecuente ejemplarizante. Los tres sonetos celebran con pompa el monumento funerario a la vez que subrayan

⁴ Refiriéndose a los sonetos dedicados a Héctor y Viriato aseveraba J. Lara Garrido que «componen, en efecto, un pequeño estudio sobre las posibilidades retóricas de la interpelación intradiscursiva (inicial o final) al receptor» (*Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 290).

⁵ Otros casos de *variatio*, no genérica sino temática, pueden señalarse en la poesía tejadiana, por ejemplo en el tríptico dedicado a la muerte de Felipe II donde el poeta ensaya este motivo en tres metros distintos: soneto, canción y liras; o bien el díptico formado por un soneto y una canción escritos con motivo de la embajada del Condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco a Inglaterra en 1604.

la excelsitud de los restos que acogen de esos tres héroes cuyas hazañas son paradigma de valentía y honor, en una gradación temporal que va de la Antigüedad clásica al pasado histórico inmediato al poeta:

Esta fábrica, excelsa y peregrina,
encierra de las armas el lucero;
Héctor su nombre fue; mas, tú,
primero
que su nombre pronuncies, ve,
camina.
(vv. 4-8)

A sus huesos dio Luso esta
montaña
por tumba, y es pequeño
monumento
a la temida majestad *que*
encierra.
(vv. 9-11)

Al túmulo de jaspe en cuyas
tallas
representó el cincel altas
memorias,
de mil naciones conseguidas
glorias,
de mil vencidos reyes mil
medallas;

a las banderas *que* pendientes
hallas,
que hacen mis grandezas más
notorias,
las francesas, las ítalas victorias
decente honor al dios de las
batallas,
(vv. 1-8)

En consonancia con las formulaciones preceptivas del género epitáfico los tres sonetos se conciben como inscripción dirigida al caminante, aunque bajo dos codificaciones distintas. Los dedicados a Héctor y Viriato se formulan como consideración que hace el poeta al peregrino que pasa ante los monumentos funerales de los dos héroes clásicos, mientras que el dedicado al Gran Capitán se sirve del artificio de los textos epitáficos clásicos en los que el difunto toma la palabra y el soneto se configura como un apóstrofe del Gran Capitán al viandante:

A Héctor
Al yelmo, espada, escudo,
arnés, bocina,
al pendiente blasón soberbio y
fiero,
inclina la cabeza, pasajero,
pues Marte mismo la cabeza
inclina.
(vv. 1-4)

A Viriato
A sus manos beligerosa saña
no muevas, pasajero, pasa
atento,
no profanen tus pies tan santa
tierra.
(vv. 12-14)

Al túmulo del Gran Capitán
tú, de cualquier nación
cualquier que [seas,
humilla la cabeza y atrevido
no pases sin postrarte a mi
renombre.

Soy el Gran Capitán, Marte en
peleas,
que con tener tan grande
nombre han [sido
mayores mis hazañas *que* mi
nombre.
(vv. 9-14)

Si bien el tríptico de sonetos presenta esta diferencia a nivel discursivo, las similitudes se hacen evidentes en distintos niveles: primero, en la estructura orquestada por el tono sentencioso y epigráfico y por la llamada directa al caminante; segundo, en el despliegue de recursos rítmicos y sonoros que sugieren la tonalidad heroica y el tono luctuoso, especialmente en la aliteración de nasales; y, finalmente, en el uso de recursos cultistas que se acusa principalmente en el empleo de hipérbatos.

A Héctor, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» (XXXVIII)

La análoga estructura de los sonetos dedicados al túmulo de Héctor y al del Gran Capitán queda marcada en el vehemente hipérbaton que antepone el complemento de lugar al verbo que lo rige, y que resulta especialmente violento en el soneto *Al túmulo del Gran Capitán* en el que el mencionado complemento verbal se extiende a lo largo de los dos primeros cuartetos retrasando el verbo que lo rige hasta el verso décimo:

Al túmulo de jaspe en cuyas tallas
representó el cincel altas memorias,
de mil naciones conseguidas glorias,
de mil vencidos reyes mil medallas;

**Al yelmo, espada, escudo, arnés,
bocina,
al pendiente blasón soberbio y fiero,**
INCLINA la cabeza, pasajero,

a las banderas q[ue] pendientes hallas,
que hacen mis grandezas más notorias,
las francesas, las ítalas vitorias
decente honor al dios de las batallas,

tú, de cualquier nación cualquier que seas,
HUMILLA la cabeza y atrevido

Por otra parte, el tono sentencioso y epigráfico se refuerza desde una sabia combinación de recursos rítmicos y métricos que adquieren distinta modulación en los tres sonetos. En éste dedicado a Héctor, el asíndeton, la simetría del esquema acentual (2^a, 4^a, 6^a, 8^a) y el encadenamiento de tres sinalefas del primer verso acelera el ritmo, que se remansa en el segundo para producir de nuevo un quiebro en el verso tercero, endecasílabo de tipo heroico con el primer acento en el verbo sobre el que recae el peso semántico del primer cuarteto. La geminación de «inclina» abriendo un verso y cerrando el siguiente incide en el núcleo semántico del cuarteto: la llamada al peregrino a inclinarse ante el túmulo sobre el que el mismo Marte se postra:

Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina,
al pendiente blasón soberbio y fiero,
inCLIna la cabeza, pasajero,
pues Marte mismo la cabeza **inclina**.

El segundo cuarteto se apoya, igualmente, en el cambio rítmico para subrayar el elemento semánticamente marcado de la estrofa. Si bien el primer verso y el cuarto son sáficos el segundo está acentuado en la segunda y el tercero en primera, enfatizando el nombre del famoso guerrero troyano:

Esta FÁbrica, excelsa y peregrina,
enCIErra de las armas el lucero;
HÉCtor su nombre fue; más tú, primero
q[ue] su NOMbre pronuncies, ve, camina.

El acento sexto en palabra aguda divide el verso en dos cláusulas que compartimentan los papeles discursivos que el sujeto poético ha adscrito al héroe protagonista y al receptor al que apela el soneto. Además, la cláusula «Héctor su nombre fue» va precedida de una pausa versal marcada, que aísla el enunciado del verso que la precede y sigue. frase

***A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejosas pieles» (XL)**

Este soneto *A Viriato* comparte con el dedicado *A Héctor* la misma estructura: la apelación al caminante y la descripción del túmulo que sirve de contrapunto a la alabanza de la vida heroica del personaje.

El apóstrofe al «pasajero» se retarda en esta ocasión hasta el v. 13, marcado por el cambio verbal a segunda persona y la modalidad exhortativa:

no **muevas**, pasajero, **pasa** atento;
no profanen **tus** pies tan santa tierra.

Las tres estrofas anteriores se han dedicado a la descripción de la montaña que sirve de «tumba» al ilustre guerrero lusitano, incidiendo tal descripción en los atributos que singularizan a esta figura histórica: la sinécdoque «fresno nudoso» por lanza y las «pieles» en el bimembre aditivo inicial, colgados del árbol de Hércules, exaltan la vida de la milicia frente a la de las letras representada, también sinecdóquicamente, en las «coronas de palmas y laureles».

Observamos en este soneto una mayor variedad en los esquemas acentuales del endecasílabo. En consonancia con la temática, domina el heroico (vv. 2, 3, 5, 7, 8, 10) que alterna con el enfático (vv. 1 —éste no acentuado en sexta—, 13 y 14), el melódico (vv. 4, 12, aunque no acentuado en sexta éste último) y el sáfico (v. 6 acentuado en sexta y octava, y el v. 11 en cuarta y octava).

A este patrón rítmico se suma la abundancia de vocablos trisílabos y cuatrísílabos, proparoxítonas o no que dotan de sublimidad heroica el estilo que Tejada imprime al soneto:

Fresno nudoso y guedejosas pieles
en este pobo, a Alcides consagrado,
pendientes, son trofeo más honrado
q[ue] coronas de palmas y laureles.
Las armas son, piadosas y crüeles,
con q[ue], la diestra y cuerpo un tiempo armado,
Viriato se mostraba un rayo airado
entre **italas** regiones y tropeles.
A sus huesos dio Luso esta m[ontaña]
por tumba, y es pequeño monumento
a la temida **majestad** q[ue] encierra.
A sus manos beligerosa saña
no **muevas**, pasajero, pasa atento;
no profanen tus pies tan santa tierra.

Así pues, el poeta depura su técnica en los distintos niveles lingüísticos (discursivo, fónico o rítmico) con el objeto de alcanzar una expresión solemne y rotunda que refuerce expresivamente la heroicidad que pondera del héroe lusitano.

En el verso inicial, dos bisílabos abren y cierran el verso dejando en medio y coordinadas por la copulativa y sintagmas constituidos por tres y cuatros sílabas. El hipérbaton «pendientes» divide la estrofa, como reflejan otros textos del antequerano, en dos partes. A la creación de este efecto bipartido contribuye también el braquistiquio con la pausa versal que le precede y la que exige la coma que le sigue, las cuales aíslan y subrayan el verbo copulativo:

Fresno nudoso y guedejosas pieles
en este pobo, a Alcides consagrado,
pendientes, SÓN trofeo más honrado
q[ue] coronas de palmas y laureles.

La segunda estrofa se modela bajo esa misma articulación bipartita que resalta, por una parte, «las armas» y, por otra, al personaje que las lleva con un hipérbaton que violenta la sintaxis. La aposición antitética «piadosas y crüeles», la derivación *armas-armado*, así como la comparación perifrástica de Viriato con Júpiter —«rayo airado»— acentúan el valor expresivo del carácter heroico del lusitano que luchó incansablemente y hasta la muerte por defender a Portugal de la invasión romana:

Las armas SÓN, piadosas y crüeles,
con que, la diestra y cuerpo un tiempo armado,
Viriato se mostraba un rayo airado
entre italas regiones y tropeles.

El primer terceto sigue la misma pauta rítmica: la pausa gramatical después del término «tumba» unido al efecto de la acentuación aguda, también sobre el verbo *ser*:

A sus huesos dio Luso esta m[ontaña]
por tumba, y ÉS pequeño monumento
a la temida majestÁd que encierra.

La aliteración de nasales, tanto en posición explosiva como en implosiva, trabada con oclusiva bilabial sonora o con dental⁶, y de la sibilante sintoniza

⁶ La presencia reiterada de los fonemas indicados se aprecia en estas indicaciones: «Fresno nudoso y guedejosas pieles / en este pobo, a Alcides consagrado, / pendientes, son trofeo más honrado / que coronas de palmas y laureles. / Las armas son, piadosas y crüeles, / con que, la diestra y cuerpo un tiempo armado, / Viriato se mostraba un rayo airado / entre italas regiones y tropeles. / A sus huesos dio Luso esta m[ontaña] / por tumba, y es pequeño monumento / a la temida majestad que encierra. / A sus manos beligerosa saña / no muevas, paçajero, paça atento; / no profanen tus pies tan santa tierra».

con la expresión de lo luctuoso y funerario que se reitera en otros textos funerarios del autor, especialmente, en el soneto dedicado *Al túmulo del Gran Capitán*. Tal reiteración fónica se coliga con otros recursos como la acentuación oxítona de «majestad» y la ya mencionada concentración de trisílabos, recursos encaminados todos ellos a dotar de solemne sonoridad el panegírico heroico del héroe luso.

***Al túmulo del Gran Capitán, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas»
(XXI)***

Semejantes recursos a los analizados en los sonetos dedicados a Héctor y Viriato sugieren la mixtura del tema funerario y heroico en esta pieza dedicada al túmulo del Gran Capitán. La hibridación del tema panegírico y fúnebre lleva al poeta a centrar el elogio en el sepulcro, particularmente en las banderas como trofeo militar de los ejércitos a los que derrotó el Gran Capitán.

El soneto presenta una clara división bipartita en consonancia con la doble articulación temática: los cuartetos se centran en la descripción del túmulo —que el poeta debió contemplar— en el monasterio de los Jerónimos de la capital granadina cuya observación de los trofeos militares allí conservados da pie al encendido panegírico de sus hazañas, mientras que en el primer terceto tiene lugar la alocución al caminante, retardando hasta el segundo la nominación del protagonista de los hechos heroicos⁷ a que se viene aludiendo en el soneto.

De acuerdo a la tonalidad encomiástica, si bien domina el endecasílabo heroico (sólo los versos 2 y 13 tienen el primer acento en cuarta y el 5º en tercera), hay dos quiebrros en el ritmo que resaltan los versos 9 y 12. Ambos endecasílabos enfáticos, que quedan así subrayados por contraste rítmico presentan, respectivamente, la llamada directa al «caminante» y el develamiento del Gran Capitán como articulador de la apelación:

TÚ, de cualquier nación cualquier que seas,
humilla la cabeza y atrevido
no **pases** sin postrarte a mi renombre.
SÓY el Gran Capitán, Marte en peleas,
que con tener tan grande nombre han sido
mayores mis hazañas q[ue] mi nombre.

⁷ Recordemos el encendido panegírico que Góngora dedicó al héroe cordobés en su romance a Granada «Ilustre ciudad famosa». Al describir la tumba albergada en el convento de los Jerónimos el autor de las *Soledades* no dudó en deslizar el encomio a las hazañas del ilustre guerrero cordobés: «y a ver el templo y la casa / de los jerónimos frailes, / donde está el mármol que sella / el gran Gonzalo Fernández, / digo, los heroicos huesos / de aquel sol de capitanes / a quien mi patria le dio / el apellido y los padres, / cuyas armas siempre fueron, / aunque abolladas, triunfantes / de los franceses estoques / y de los turcos alfanjes; / de que dan gloriosas señas / las banderas y estandartes, / los yelmos y los escudos, / tablachinas y turbantes» (L. de Góngora, *Romances*, I., págs. 383-384).

La tonalidad heroica y luctuosa queda reforzada en el plano fónico con el concurso de determinadas consonantes. Concretamente en esta pieza dominan tres tipos: nasales, oclusivas y vibrantes. No obstante es significativa la aliteración del fonema lateral /l/ en el primer cuarteto que, en combinación con el predominio de la nasal en posición explosiva, se adecua a la suavidad del tema funerario :

Al **túmulo** de jaspe en cuyas tallas
representó el **cincel** altas **memorias**,
de **mil** naciones conseguidas glorias,
de **mil** vencidos reyes **mil** medallas;
a las **banderas** q[ue] **pendientes** hallas,
que hacen **mis** grandezas **más** notorias,
las francesas, las **italas** vitorias
decente honor al dios de **las** batallas,
(vv. 1-8)

En los tercetos, por el contrario, domina la aliteración de la vibrante, más en consonancia con el tono exhortativo e imperativo con que el difunto se dirige al peregrino:

tú, de cualquier nación cualquier que seas,
humilla la cabeza y atrevido
no pases sin postrarte a mi renombre.
Soy el Gran Capitán, Marte en peleas,
que con tener tan grande nombre han sido
mayores mis hazañas q[ue] mi nombre.
(vv. 9-14)

Es más, los fenómenos aliterativos se concentran en el primer cuarteto y en el último terceto, estrofas marcadas, como apertura y cierre respectivamente. Si bien el soneto se abre con la suavidad y blandura de los fonemas nasales, especialmente bilabiales, lo queda resonando en el cierre es la enérgica vibrante en la que eclosiona el heroísmo del fiero soldado comparable en el valor al mismo Dios de las batallas. Asimismo, coadyuvan a este mismo efecto climático la cuidada distribución silábica de los vocablos, pues en el primer cuarteto domina el cadencia remansada de los términos de tres sílabas frente al ritmo entrecortado que en los últimos tres versos proporcionan los monosílabos y bisílabos:

Al **túmulo** de jaspe en cuyas tallas
representó el **cincel** altas **memorias**,
de mil naciones conseguidas glorias,
de mil **vencidos** reyes mil **medallas**;
(vv. 1-4)

[...]

Soy el Gran Capitán, Marte en peleas,
que con tener tan grande nombre han sido
mayores **mis** hazañas **q[ue]** **mi** nombre.
(vv. 12-14)

Al igual que las consonantes, también las vocales coadyuvan a la solemnidad y pomposidad del tono poemático. La rima, que sigue el esquema ABBA ABBA CDE CDE, se construye desde la aliteración la vocal abierta /a/:

tallas	hallas,	seas,	peleas,
memorias,	notorias,	atrevido	sido
glorias,	vitorias	renombre	nombre.
medallas;	batallas,		

Tal recurrencia vocálica no se concentra sólo en la posición marcada de rima sino que es el fonema vocálico dominante de los cuartetos, en los que se centra la descripción de la heroica vida militar del gran estratega cordobés:

Al túmulo de jaspe en cuyas tallas
representó el cincel altas memorias,
de mil naciones conseguidas glorias,
de mil vencidos reyes mil medallas;
a las banderas q[ue] pendientes hallas,
que hacen mis grandezas más notorias,
las francesas, las ítalas vitorias
decente honor al dios de las batallas,

A Policena, «De oro crespo y gentil rubia melena» (XXXIX)

Frente a la mixtura del tema heroico y funeral del tríptico anterior, el soneto *A Policena* incorpora una sutil atmósfera petrarquista, probablemente sugerida por la canción al mismo asunto atribuida a Barahona de Soto.

La historia mítica goza de amplia difusión conocida: después de la caída de Troya Policena, hija de los reyes troyanos Príamo y Hécuba, es sacrificada por Pirro, hijo de Aquiles, acusada de haber participado en la muerte del aqueo al que había estado prometida. Este retrato de ascendencia clásica fue recreado por Virgilio, Ovidio, Eurípides y Séneca⁸, y aunque Tejada sigue el relato ovidiano, el acercamiento a éste se halla mediatizado⁹ por el ejemplo de Barahona¹⁰.

⁸ I. Colón estudia las variantes entre las fuentes clásicas de la «materia de Policena», las recreaciones en el romancero y culmina con en el tratamiento otorgado por Barahona al relato clásico en el artículo «Elegías funerales en la poesía de Barahona de Soto», en J. Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, págs. 273-275 (págs. 257-277).

⁹ Si Tejada recrea el instante previo a la muerte de Policena, Luis Martín de la Plaza dedicó otro soneto —recogido al igual que el de Tejada en el *Cancionero Antequerano*— al momento subsiguiente del relato en que la madre de Policena, Hécuba, increpa al homicida Pirro:

Cuando aplaca de Aquiles inhumano,
Pirro, el alma, con sangre q[ue] derrama
de Polixena, que a los dioses clama
y solicita su piedad en vano,

Recrea Tejada en este soneto el instante previo a muerte de la joven troyana, resaltando dos cualidades recurrentes en el relato clásico de Policena, la belleza y la valentía ante su inminente muerte:

De oro crespo y gentil rubia melena
a la mano revuelve Pirro airado,
y el brazo y el estoque, en alto alzado,
amenaza con muerte a Policena.

Ella, más de valor que de ansias **llena**,
el bello rostro en lágrimas bañado,
los dioses llama; el templo ha resonado,
volviéndole los ecos a su pena.

(vv. 1-8)

La escena planteada por Tejada¹¹ ofrece indudables paralelismos con el inicio de la canción de Barahona, por ejemplo, en el detalle del cabello de Policena envolviendo la mano de Pirro, aunque la plasticidad de la escena y el movimiento descriptivo descendente desde la mano alzada de Pirro hasta

Hécuba esparce del cabello cano
hebras al viento y como fiera brama,
al alto Jove a la venganza llama,
de agravio tal, con fulminante mano.

Mas por ver si con tierno sentimiento
se mueve a compasión el mozo altivo,
en estas quejas el furor convierte:

«Aquiles, de mi sangre aun hoy sediento,
pues a mi Héctor me mataste vivo
y muerto a Polixena das la muerte».

(*Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 147)

¹⁰ Así lo indicó J. Lara Garrido, *Cancionero Antequerano*, pág. 290: «Tejada tiene en cuenta el relato ovidiano tal como lo recreó en su canción *De la muerte de Policena*, Barahona de Soto».

¹¹ Un soneto que figura como anónimo en el *Cancionero antequerano* imita muy de cerca este de Tejada:

Revuelve al brazo la sutil melena,
vibrando el filo del estoque agudo
sobre el tierno cristal, que ya desnudo
rubies ofrece de su noble vena;

y en tanto escucha Pirro a Polixena,
que desatando del silencio el nudo,
hacer temblar el sacro templo pudo,
el cual volvió los [ecos] a su pena:

«Cruel —le dice— no a tu padre agrada
la fiera ejecución del impio hecho,
pero tu sangre en sus altares vierte,
que si él reposa agora en este pecho,
tu padre matará tu misma espada,
encontrándole en él su golpe fuerte.

(*Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 205).

el cuerpo *derribado* de Policena presenta un mayor grado de sugerencia en el soneto tejadiano:

En las manos de Pirro descompuesto
el largo rizo de oro, y derribada
por tierra, sin respeto ni mesura,
vendado el claro rostro, el cuello enhiesto,
y en la garganta la enemiga espada,
que al injusto castigo se apresura,
estaba de su muerte tan segura,
que apenas muda el varonil semblante
la tierna hija honesta
de la Reina troyana
que a pocas fue en sus desdichas semejante,
cuando, una y otra mano en alto puesta,
así habló, do la alma soberana
bien poco se rindió a la carne humana:¹²

El ondulado cabello de Policena envolviendo la mano del homicida y las lágrimas de la troyana subrayan la fragilidad de la joven en contraste con la valentía con que enfrenta la muerte. Frente a la percepción plástica de la trágica imagen y la firmeza de la actitud de Policena, Barahona subraya otros elementos tópicos del relato clásico como la honestidad de Policena.

Si el primer cuarteto sugería un movimiento descendente desde el brazo y el estoque hasta la imagen de Policena sujeta violentamente por Pirro a sus pies, el segundo cuarteto focaliza la instantánea en la cara de la joven. El endecasílabo enfático «Ella, más de valor que de ansias ll[ena]» subraya, con su cambio de ritmo, el giro de perspectiva en la pintura de la trágica imagen: Policena, bajo el «estoque» (v. 3) de Pirro, sujeta virulentamente por su «mano» (v. 2) y «brazo» (v. 3), y con su «bello rostro en lágrimas bañado» (v. 6), invoca a la piedad de los dioses.

La esperada súplica de Policena a Pirro se torna, en los tercetos, en admonición de índole amorosa al hijo de Aquiles, pues Tejada presenta a una Policena enamorada de Aquiles, argumento con el que pretende invalidar el sacrificio con el que Pirro pretendía honrar a su padre:

«Engañaste —le dice— si piensas
que al alma fiera de tu padre agrada
ofrenda tan mortal, tan impio [h]echo;
que si víctima soy en tus altares
tu padre matas con tu misma espada,
pues que siempre vivió dentro en mi pecho».
(vv. 9-14)

Este desarrollo de la materia mítica lo había apuntado Barahona en su poema aunque sin llegar a desarrollarlo («Quizá será plausible si me dañas, / que ofendas a mi padre en tus entrañas»):

¹² F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, págs. 761-762.

»¡Cuán de otra suerte procuró la fama
tu valeroso padre, en las dudosas
batallas con guerreros animosos!
Tú, entre las amazonas perezosas,
matando ya una dama, ya otra dama,
quieres mostrar tus golpes más furiosos.
Y ahora en estos miembros temerosos
querrás hartar la furia de tu pecho,
que aún no satisfaciste
allí tus fieras sañas.
Dime, cruel, injusto, ¿qué te he hecho?
¿Fui yo la causa desta guerra triste?
Quizá será plausible, si me dañas,
que ofendas a mi padre en tus entrañas.
»No parezca tan rústica a tus ojos;
que ya fui un tiempo de tu padre amada,
o por mi dicha, o su destino y suerte; [...]»¹³

El autor de *Las lágrimas de Angélica* hizo discurrir el desenlace del trágico relato por las sendas clásicas que subrayaban el valor de Policena en la defensa de su honestidad, dado también el mayor espacio que ofrecía el molde de la canción frente a la síntesis obligada del soneto.

En definitiva, más allá de sutiles matices el retrato clásico queda, pues, modulado por esos resaltes petrarquistas que convierten la trágica historia de Policena en un ejemplo del valor y osadía que ofrece el amor frente a la muerte.

Conclusión

El tríptico de sonetos codificado por el modelo del epitafio aúna el panegírico heroico con la temática funeral con un claro valor de *exempla*. Tanto las construcciones hiperbáticas como los recursos sonoros y rítmicos basados en las aliteraciones y contrastes de modos rítmicos del endecasílabo se centran en ofrecer una visión solemne y aparatosa, acorde con la sensibilidad barroca, que celebra con pompa y riqueza los monumentos funerarios¹⁴ que acogen la memoria de tres guerreros que se caracterizaron

¹³ F. Rodríguez Marín, *Luis Barabona de Soto...*, págs. 762-763.

¹⁴ Bajo consideraciones similares ideó Juan de Arguijo su soneto sobre Aquiles, aunque no acude a la fórmula de la apelación al caminante y desvía la atención no hacia el monumento funerario ni el panegírico heroico, sino hacia la reflexión sobre la memoria y la escritura:

Sobre el sepulcro del ilustre griego,
que honró con sus cenizas el Sigeo
mejor que a Caria el rico mausoleo,
Alejandro paró y exclamó luego:
«¡Oh gloria de la Grecia, claro fuego,
cuya llama las sombras del Leteo
no bastan a encubrir, ni su trofeo

por el valor en la lucha (Héctor contra los griegos, Viriato contra los romanos y el Gran Capitán contra los árabes), aunque no siempre alcanzarán la victoria, pues tanto Héctor como Viriato sucumbieron ante sus enemigos, mientras que el héroe hispano contribuyó decisivamente con sus éxitos militares a la victoriosa reconquista de los Reyes Católicos.

Los cuatro sonetos ofrecen sobre los arquetipos históricos de Viriato y el Gran Capitán y los mitológicos de Héctor y Policena paradigmas ejemplares de una virtud: el valor heroico que si bien los condujo a la muerte, también hizo acrecentar su fama y perdurar su memoria.

borrar podrá jamás olvido ciego!
A ti, dichosos joven, guardó el cielo
—por que eterno tu nombre al mundo fuera—,
del gran Homero la divina historia;
que si de aquella pluma el alto vuelo
faltara, un mismo túmulo cubriera
tu mortal suerte y tu inmortal memoria».

(J. de Arguijo, *Poesía*, pág. 47).

CAPÍTULO III: LA LÍRICA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ Y LA POÉTICA MANIERISTA (II) POLARIDADES DE UN TEXTO PLURAL.

I. INTRODUCCIÓN

Sólo desusadamente el discurso poético tejadiano se complace en la confesión sentimental a la manera de los petrarquistas, frente al dominio de un lirismo objetivo y anecdótico que, lejos de las reiterativas aventuras amorosas de los predios renacentistas, de la temperatura emocional de éstas y de la implicación del sujeto poético, podría hacerle parecer a nuestros ojos frío y artificial. Pero en este lirismo reside, precisamente, el testimonio directo que ofrece el poeta de su contemporaneidad poética y su diferente atmósfera vital y cultural.

En contraposición al registro amoroso, vertido esencialmente en el molde del soneto, a la fabulación mitológica o a la poesía descriptiva, la producción de Tejada se articula, desde su poesía juvenil —recogida en los *Discursos históricos de Antequera*— hasta la madurez poética —que cristaliza en las *Flores de poetas ilustres*— y alcanzando hasta sus últimas composiciones, en torno a cuatro modalidades temáticas: heroica, religiosa, fúnebre y laudatoria, y a un género dominante: la canción.

Al igual que Herrera, la aspiración heroica de Tejada viene inoculada por el prestigio que la preceptiva literaria otorgaba a la épica bajo los modelos de Homero y Virgilio. Y al igual que el sevillano, aunque no escribió nunca un poema épico, el canto heroico impregna el conjunto de su obra poética de forma casi exclusiva —a diferencia del poeta sevillano Herrera que cultivó ampliamente la poesía amorosa— hasta el punto de que podría decirse que sus composiciones heroicas se componen a modo de fragmentos de un canto épico nunca escrito¹.

Ciertamente, la inventiva de Tejada muestra regularmente su parquedad y cierta pobreza imaginística, pero la perfección formal y el dominio técnico suplen con singular destreza la ausencia de destellos poéticos brillantes. El trazado épico se mantiene en la poesía de Tejada con aliento incansable, sin ceder a ningún tipo de emotividad ni sentimiento lírico bajo una perfección formal en la que había vertido su saber cincelandó el verso con los más depurados recursos que la retórica brindaba al *ornatus* poético. De ahí que la propuesta de análisis que formulo trate de poner de releve el innegable dominio de recursos fónicos y artificios retóricos que hacen del poema un espacio de brillante dominio técnico del arte del verso codificado bajos los principios del manierismo.

¹ Esta idea viene sugerida por el comentario de A. Prieto respecto a la poesía heroica de Fernando de Herrera: «Herrera no compone el poema épico renacentista que significara para España lo que significa para Roma la *Eneida*. A cambio, como fragmentos independientes de un poema no nacido, escribió diversas poesías de sentido heroico que pueden contabilizarse entre su mejor producción» (A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, pág. 591).

Los registros heroico, religioso, panegírico y fúnebre se presentan indisolublemente imbricados e interconectados en la poesía tejadiana, de forma que la poesía laudatoria impregna el conjunto de su producción poética cuyos resaltes, en ocasiones, vienen subrayados por cada una de las temáticas señaladas: religiosa, heroica o fúnebre. Tal concepción de la poesía laudatoria se enmarcaba para Tejada, indudablemente, en el tópico del poder inmortalizador de la poesía codificado en la poesía renacentista.

De ahí el diseño explicativo propuesto en este capítulo que da cuenta de las líneas rectoras de la lírica tejadiana. La inserción de las composiciones en un epígrafe u otro se encuentra al servicio de la línea explicativa que hemos ensayado para iluminar de la mejor manera posible el itinerario de análisis trazado.

II. EL GÉNERO DE LA CANCIÓN EN LA POESÍA DE TEJADA PÁEZ. EVOLUCIÓN DE UN GÉNERO PETRARQUISTA Y SU CODIFICACIÓN HACIA EL BARROCO

Introducción

Junto al soneto, la canción en estancias —y las escritas en estrofas aliradas— no es sólo la forma métrica más abundante en la poesía tejadiana sino que la que concentra la esencia última de la concepción del ejercicio creador y la que ejemplifica su poética. La canción en la poesía de Tejada se ciñe exclusivamente a dos temáticas: la heroica y la religiosa, apartándose rigurosamente del asunto amoroso propio del molde estrófico de la canción en estancias en su codificación renacentista.

La caracterización de este género de la canción en la poesía tejadiana va precedida de unas notas iniciales sobre el desarrollo de este género en la poesía áurea, en torno a dos puntos de atención principales: primero, un breve repaso de la génesis y desarrollo del género de la canción incidiendo, especialmente, en la morfología de la canción petrarquista y las transformaciones introducidas desde mediados del XVI; y, en segundo lugar, es necesario calibrar la presencia de la canción heroica y religiosa en la poesía entre los siglos XVI y XVII a través de un muestreo de textos ofrecido por las cuatro antologías que recogen la poesía de Tejada así como la de otros autores del último cuarto del XVI y primer tercio del XVII con especial atención a los poetas del entorno antequerano-granadino¹.

La caracterización de las modalidades de canción heroica y religiosa quedan así enmarcadas en el desarrollo y reformulación del género de la canción petrarquista entre los siglos XVI y XVII, con el objeto de establecer las precisiones fundamentales sobre ambas modalidades en la poesía de A. de Tejada.

Este diálogo entre la conceptualización genérica y su reformulación en realizaciones textuales concretas pretende erigirse en principio explicativo de la evolución del género y de los nuevos subsistemas poéticos a que da lugar sus transformaciones. La canción heroica y religiosa, y dentro de esta última la *devocional*, hallan amplio cultivo en el manierismo y barroco —con un especial tratamiento de la materia heroica y religiosa en los autores antequerano-granadinos entre los que sobresale Tejada— hasta instituirse en un subsistema apreciable dentro la lírica áurea. Es en la temática religiosa y heroico-política —de acuerdo a la nueva configuración de las estructuras sociopolíticas y culturales— en las que se focalizan una serie de cambios progresivos que culminan en la cristalización de nuevos paradigmas

¹ Atiendo esencialmente al estudio de la canción petrarquista de acuerdo al modelo en estancias fijado a partir del paradigma petrarquesco. Las canciones aliradas surgidas a partir de las transformaciones que el género de la canción italiana sufrirá en la segunda mitad del XVI ocupan un segundo plano en el enfoque analítico que propongo.

genéricos. Se impone, pues, la medida combinación de una perspectiva diacrónica con la revisión sincrónica de textos concretos que van a ir fijando las marcas (métricas, semánticas y retórico-formales) definidoras de una tipología de la canción heroica y religiosa en el barroco.

Génesis y morfología de la canción petrarquista

Génesis

La determinación del espacio que ocupa un género, como el de la canción, en el sistema poético áureo exige un acercamiento que estudie ese paradigma genérico *in illo tempore*, intentando establecer el conjunto de reglas o normas —como pura abstracción metodológica, claro— a través del que la canción se conceptualiza como género. En el caso de la canción petrarquista este sistema fue codificado por Petrarca en el *Canzoniere*: desde el punto de vista temático es casi exclusivo el tema amoroso; su forma métrica viene dada por la estancia, definida por su articulación en dos partes —*pièdi* (articulado en dos núcleos) y *sirima*— y por la combinación de heptasílabos y endecasílabos con un esquema de rima fijo que se repite a lo largo de la canción; y en cuanto a la arquitectura global, la marca principal consistía en un cierre o *commiato* normalmente dirigido a la misma canción o al destinatario de ésta.

En el marco de renovación que supuso para el ámbito hispánico la incorporación de formas métricas italianizantes que tenían como base el endecasílabo, se puede afirmar que hacia 1550 la métrica italiana se impone definitivamente en la poesía española. Entre estas formas métricas introducidas desde Italia se hallaba la canción² que, en palabras de Segura Corvasi,

en la lírica española renacentista se encuentra representada en nuestros mejores líricos, y los matices que muestra ofrecen un inusitado interés³.

² La bibliografía sobre el género de la canción continúa siendo bastante exigua e el ámbito de los estudios españoles (no así en el italiano). Es canónico el estudio de E. Segura Corvasi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo del Oro (contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949. A ello añado la noticia —que me indica el profesor Jesús Ponce Cárdenas— sobre un monumental trabajo sobre este género todavía no publicado de la profesora Monique Güell, *Vers une poétique des formes fixes: la canción chez les poètes espagnols du XVIe et du XVIIe siècle. Étude de cas* (tesis doctoral), Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1994. Indicaciones en relación a la oda se encuentran en el volumen *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992. La oda*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla- Universidad de Córdoba, 1993, y en S. Pérez-Abadín, *La oda en la poesía española del XVI*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995. Un asedio reciente ofrece J. Ponce Cárdenas en «De la canción como vehículo formal del epitalamio en lengua vernácula», recogido en *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pág. 44-57.

³ E. Segura Corvasi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo del Oro...*, pág. 20.

Dante y Petrarca

Si bien, el modelo indiscutible de la canción petrarquista era el del Petrarca del *Canzoniere*, su origen se remonta a la poesía trovadoresca mediando entre ésta y la obra el poeta de Arezzo la figura incontestable de Dante.

A partir de la semejanza de las estancias de la canción con formas estróficas provenzales se ha establecido el origen de ésta en la *chansó* provenzal. La estructura de las *chansó* cultivadas por los trovadores provenzales responde, con un cambio de nomenclatura, a la que presentará la canción petrarquista o italiana: la *cobla* o estancia se componía de *frons* (*fronte* en la canción petrarquista) y *cauda* (*sirima* en la canción petrarquista). Los versos eran de siete u ocho sílabas y la estancia terminaba en un *couplet* o *cobla* (o *stanza*) más breve, el cual contenía un envío o *commiato*. Las *chansó* provenzales contenían dos o tres tornadas que el trovador dirigía bien al protector o mecenas, bien a la dama o bien al recitador de la canción.

Esta herencia trovadoresca es recogida por los autores del *dolce stil novo* y la incorporan a la poesía italiana introduciendo variaciones, principalmente, en su estructura métrica. Dante, primer tratadista de la canción, establece una serie de consideraciones respecto al género en su obra *De vulgari eloquentia*⁴, ocupándose de su definición, estructura de las estancias (págs. 185-199), medida de los versos (págs. 200-207) y rima (págs. 208-213). Repasemos brevemente la teorización al respecto del autor de la *Divina comedia*. Ente los géneros en lengua vulgar, Dante considera la canción el más sobresaliente:

Pero de todas estas formas [soneto, balada y canción] opinamos que la canción es la más excelente; por lo que si los temas más importantes son dignos de las formas superiores, como se ha demostrado más arriba, aquellas que son dignas de la lengua vulgar más excelente, son también dignas de la forma más excelente y, en consecuencia, deben salir a la luz en canciones⁵.

La define como «la ejecución completa de quien canta palabras, armonizadas con una melodía»⁶ y la estancia, por su parte, «es un ensamblaje de sílabas y versos, bajo una forma conocida y delimitada de canto»⁷. La estructura de las estancias, según Dante, responde a tres formas básicas:

⁴ Dante, *De vulgari eloquentia*, edición, traducción, introducción y notas de M. Rovira Soler y M. Gil Esteve, Madrid, Universidad Complutense, 1982. Estas observaciones aparecen consignadas al final del libro II. pág. 139 y págs. 181-215.

⁵ Dante, *De vulgari eloquentia*, pág. 139.

⁶ Dante, *De vulgari eloquentia*, pág. 181.

⁷ Dante, *De vulgari eloquentia*, pág. 185.

- a) la primera repite la frase melódica en la primera parte de la estancia formando los *piedi*, frente a la *sirima* o coda que constituye la segunda parte, y que queda indivisible;
- b) la segunda forma supone la inversión de la primera, esto es, se repite la frase melódica en la segunda parte de la estancia (*volte*) con lo que queda indivisible la primera (*fronte*);
- c) la tercera supone la mixtura de las dos primeras, pues se repite esa frase melódica en la primera y segunda parte de la estancia: *piedi y volte*.

En cuanto a los tipos de versos alude Dante al uso de pentasílabos y tetrasílabos junto a endecasílabos y heptasílabos, pero estos dos primeros no encuentran apenas continuidad en la poesía italiana y están prácticamente ausentes en la poesía española áurea. El uso predominante del endecasílabo o heptasílabo dependerá de la materia tratada y del estilo que a esta corresponda:

cuando intentamos componer en estilo trágico, el endecasílabo, por su cierta superioridad, merece el privilegio de prevalecer en su entorno⁸.

Igual libertad apunta Dante respecto a la rima, estableciendo una gradación que oscila entre la «estancia sin rima, en la cual no se atiende a ninguna disposición de las rimas» hasta «una estancia cuyas estrofas en todas repiten la misma rima»⁹.

Después del autor de la *Divina comedia*, Petrarca codifica en el *Canzoniere* las características definitorias del género. En él se recogen 29 canciones junto a otras formas métricas como el soneto, la sextina, la balada y el madrigal. Dominan, excepto tres de asunto político o patriótico y una religioso¹⁰, las amorosas.

Una delimitación sucinta del paradigma esencial de la canción establecido por Petrarca nos sitúa ante el referente básico para el cultivo de la canción en

⁸ Dante, *De vulgari eloquentia*, pág. 201.

⁹ Dante, *De vulgari eloquentia*, pág. 209. Anunciaba Dante, asimismo, el propósito de ocuparse del «número de estrofas y de las sílabas» así como de la «distinción entre aquellas cosas que aparecen como dignas de ser cantadas, puesto que algunas parecen buscar, de manera evidente, la prolijidad de una estancia, y otras no» (pág. 215), pero al quedar interrumpido el tratado no llegó a estudiarlas. Junto a esta faceta teórica, la práctica poética de Dante en el *Convivio* —que contiene catorce canciones— y en la *Vita nuova* confirma y desarrolla los presupuestos que él mismo teorizaba sobre el género.

¹⁰ La temática política ocupa la canzone II, «O aspettata in ciel beata e bella» dedicada a A Giacomo Colonna en la cruzada de Felipe VI contra los infieles, en la que el tono heroico se entrelaza con motivos religiosos, así como la *canzone* VI, «Spirto gentil che quelle membra reggi» y la XVI, «Italia mia, benché 'l parlar sia indarno». La *canzone* XXIX, «Vergine bella, che di sol vestita», dedicada a la Virgen, se perfila como modelo fundamental de la canción religiosa para los primeros autores españoles. Contiene 10 estancias de 13 versos con rima ABCBACCddCEfE más un *commiato* final dirigido a la Virgen de 7 versos y el siguiente esquema de rima: AbbACdC.

estancias por los poetas españoles. Frente a la división de la estancia propuesta por Dante, Petrarca la distribuye en dos *piedi* unidos a la *sirima* por una *chiave*. Sobre esta base el vate de Arezzo introduce continuas variaciones —que lleva a Segura Corvasi a establecer 26 paradigmas¹¹— en las 29 canciones incluidas en el *Canzoniere*. Esta estructura será la que asimilen las canciones petrarquistas españolas. El número de versos de la estancia suele situarse entre 7 y 20 y las estancias que componen la canción no suele exceder a 10.

En cuanto al *commiato*, Petrarca lo emplea en casi todas sus canciones. Y en lo que respecta a la temática, el tríptico establecido en el *Canzoniere* (amoroso, político y religioso) será el que domine el panorama de la canción española, si bien con una clara escisión cronológica: la canción amorosa domina los tres primeros tercios del XVI, mientras que las últimas décadas del XVI la poesía manierista y barroca impone el cultivo de la temática política y religiosa en un tipo de canción heroica de estilo elevado cuyo formulador principal fue Fernando de Herrera. La poesía de Tejada encarna de modo ejemplificador esta restricción temática hacia el ámbito heroico y religioso.

Morfología: de la «chansón» trovadoresca a la canción petrarquista italiana. Marcas genéricas

La estructura¹² de la canción se ofrece flexible y variada frente a la rígida codificación de otras formas métricas como el soneto o la sextina. La única exigencia es la construir las estancias con igual número de versos (en combinación de endecasílabos y heptasílabos) y bajo un mismo esquema de rima. Esta variabilidad en la estructura interna hace residir la identidad del género en la lírica trovadoresca en dos posiciones claramente marcadas, el inicio y final, que constituyen los marcadores de discurso, los cuales permiten la identificación de la composición como pertenecientes al género de la canción. Así pues, el estudio de las transformaciones y modificaciones de estas dos marcas estructurales permite trazar los hitos principales en la evolución del género. A estos componentes formales hay que añadir el análisis de los contenidos que acoge esta forma métrica, vinculada exclusivamente a lo amoroso en la lírica trovadoresca, a lo que sigue una paulatina apertura —ya apuntada en el *Canzoniere* de Petrarca— hacia lo político o religioso.

En la poesía trovadoresca la apertura de la canción se reservaba a la exposición del asunto a tratar y a la declaración de intenciones del autor. Solía acoger, además, un exordio primaveral en el que se relacionaba el

¹¹ E. Segura Corvasi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo del Oro...*, pág. 50 y págs. 241-246.

¹² Véase M. Fubini, *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970, págs. 288-361 y E. Díez Écharri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1970, págs. 249-254.

asunto de la canción con el ámbito referencial en que éste se encuadraba. Aunque esta marca inicial se difumina en la canción petrarquista ya desde la lírica italiana, esta ambientación inicial (marco temporal y *descriptio* de la naturaleza) las encontraremos en canciones heroicas y religioso-celebrativas de la lírica española.

Y en cuanto al envío o *commiato*, ésta constituía, originalmente, la marca específica del género. En la lírica trovadoresca la *tornada* cumplía una función meramente formal unida al componente musical y tenía como finalidad señalar el final de la canción. Los estilnovistas y Dante la dejan de usar como recurso exclusivamente musical y reservan ese espacio último para esa otra función estructural de marcar el final de la canción, aclarando aspectos de su creación o desarrollo así como incorporando notas pragmáticas o de comunicación literaria (como el destinatario de la canción y su autor). Conservaba, entonces, el contenido semántico o envío que en la poesía trovadoresca convivía con la función musical o melódica de la *tornata*. El sentido accesorio inicial que poseía la tornada o *commiato* se va neutralizando y se integra en el conjunto de la canción perdiendo esa función subsidiaria original.

El envío o *commiato* aporta al lector una información sustancial sobre el propio texto al contener alusiones metapoéticas o metatextuales que aúnan el nivel semántico (definición del género) y pragmático (contexto de producción del género)¹³. Así pues, el envío da cuenta del proceso de creación de la canción hasta su resultado final, la pieza literaria que tenemos ante nosotros. En ocasiones se usa como un espacio para el alarde inventivo o el despliegue de originalidad por parte del poeta; o en otras, adquirió, paralelamente, la función retórica de dirigirse al público¹⁴. En todo caso, desde su origen posee una serie de elementos que la convierten en un espacio para la ficcionalización, ofreciendo toda una gama de valencias funcionales¹⁵ puestas al servicio de muy diferentes intereses poéticos, como

¹³ Este tipo de apelación en que el poeta se dirige a la canción de manera concreta y directa constituye un ámbito de información de primera mano sobre las condiciones de producción de la canción, su finalidad, su marco pragmático, su estilo y finalidad. Se trata de «un fenómeno de autorreferencia bastante complejo [...] en que el “envío” constituye una vuelta sobre la propia composición. En estos casos la interpretación posible es doble: entender este final como situado en otro nivel o considerarlo como parte de aquello mismo a lo que se refiere. Lo más probable es que tal envío constituyera en un principio el elemento que servía de bisagra entre el mundo del poema y el mundo real de la escritura, y que después quedara como convención estereotipada» (Á. L. Luján Atienza, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005, pág. 231).

¹⁴ La vinculación de las canciones heroicas o religiosas devocionales con circunstancias concretas como aniversarios políticos o justas y fiestas de beatificación y canonización con su dimensión de la lectura pública y su concepción como muestra del alarde técnico y sabiduría literaria de su autor implicaba la potenciación de los artificios señalados, lo que supone el mantenimiento de esa línea original frente a canciones concebidas exclusivamente para el ámbito de la difusión escrita.

¹⁵ En un repaso de la casuística funcional del *commiato* en la lírica petrarquista italiana, española e inglesa a tenor del envío de la canción gongorina «¡Qué de invidiosos montes levantados!», J. Ponce propone al menos cuatro tipos de funciones del *commiato*: primero

iremos señalando en el análisis posterior. Por ejemplo, nuestro autor lo inserta en un marco de referencialidad épica cuyos matices irá experimentando en el conjunto de sus canciones con intencionalidad diversa.

La canción en estancias en la lírica española. Reformulación de un paradigma petrarquista

La asunción del paradigma petrarquista en la primera mitad del XVI

El repaso de las líneas principales de desarrollo de la canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro impone una somera revisión —en la que cobrarán relieve los hitos fundamentales para el desarrollo de la canción heroica y religiosa— de la obra poética de los principales autores de la primera mitad del Quinientos, que introducen y dan plena carta de naturaleza a este género en la lírica española.

A partir de la introducción de éste género por Boscán, todos los poetas petrarquistas seguirán cultivando esta forma estrófica, inicialmente con mayor fidelidad al modelo petrarquista y, posteriormente, incorporando novedades sobre ese esquema, principalmente por la contaminación con otros paradigmas genéricos como la oda. En la poesía del barcelonés convive la canción de metro castellano con la petrarquista. En el segundo libro de su obra poética incluye 12 canciones, todas de temática amorosa y rematadas con un *commiato* en que el poeta se dirige a la canción, reproduciendo fielmente el modelo petrarquista.

Garcilaso, por su parte, escribió cuatro canciones petrarquistas y la *Ode ad florem Gnidi* en liras. Excepto la tercera, que ofrece matices sobre su destierro en la isla del Danubio, la otras tres entran de lleno en la expresión amorosa petrarquista.

Continuando con la nómina de petrarquistas, Gutierre de Cetina ofrece diez canciones de temática amorosa, todas ellas con *commiato* dirigidos a la canción excepto el de la pieza «Betis, río famoso, amado padre», enderezado al río hispalense. Hernando de Acuña incluye en sus *Varias poesías* dos canciones amorosas que no presentan *commiato*. Repitiendo los esquemas de sus coetáneos, Hurtado de Mendoza cultiva la canción de tradición popular castellana en metros cortos junto a la canción italiana de tema amoroso, normalmente con *commiato*. *Las obras de Jerónimo Lomas Cantoral*¹⁶ contienen en sus tres libros doce canciones petrarquistas (libro I, canciones I-III; libro II,

«amonestar a la canción»; segundo, pedir el poeta a la canción algo en su beneficio; tercero, aquellos en los que el sujeto lírico alecciona a la canción en algún sentido; y cuarto, la canción se presenta como mensajera de algún cuidado referido al sujeto lírico. Tal tipología funcional puede ampliarse en función de la variabilidad temática del corpus de textos objeto de análisis (J. Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego belado...*, pág. 188-193).

¹⁶ *Las obras de Jerónimo Lomas Cantoral*, introducción, edición y notas por L. Rubio González, Diputación Provincial de Valladolid, 1980.

canciones IV-IX; libro III, canciones X-XII) de tema amoroso y casi todas con *commiato*.

Por tanto, los autores de la primera promoción petrarquista adaptan a la lírica española el modelo de canción petrarquista perpetuando sus esquemas sin variantes sustanciales. Algunos vates se muestran más innovadores como Barahona de Soto, cuyas canciones presentan bastante originalidad en la organización de la estancia, si bien temáticamente se ciñen al asunto amoroso (tres de ellas) y patriótico (sólo una)¹⁷. J. de Montemayor¹⁸ es el primero en cultivar entre las canciones italianas predominantemente de temática profana el asunto religioso, renovando así los cauces de la poesía religiosa del Quinientos, en canciones como la que empieza «¡Pluma que en vanidades te ocupastes!».

Este sucinto bosquejo del desarrollo de la canción en estancias en la poesía de los autores de la primera mitad del siglo XVI constata que —salvo casos excepcionales, como Montemayor— los petrarquistas españoles cultivan esta forma métrica de la canción bajo la influencia del *Canzoniere* de Petrarca manteniendo ajena la temática religiosa y heroica a este género y sin introducir variaciones métricas ni retóricas de relieve¹⁹.

«Contaminatio» y reformulación de un paradigma petrarquista: la oda y la canción en estancias

A mediados del Quinientos tiene lugar un giro cualitativo definitivo para el desarrollo del género de la canción en estancias en el que se enmarca el subsistema de la canción heroica y religiosa, y que se explica desde la aceptación del canon clasicista, en el que junto al seguimiento de los *antiqui*, autores como Garcilaso para el bucolismo, o fray Luis, en cuanto a la oda horaciana, pasarán a convertirse en los modelos dignos de imitación,

¹⁷ J. Lara Garrido llamaba la atención sobre el hecho de que «resulta sintomático que Barahona no [cultivara] el tipo de canción religiosa» (*La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, pág. 142 (págs. 142-156).

¹⁸ En el *Cancionero* (1554), en las obras de devoción, el autor de la *Diana* muestra una palmaria preferencia por el metro octosilábico. No obstante, incluye una canción en estancias de asunto religioso que empieza «¡Pluma, qu'en vanidades te ocupaste» que recrea, acudiendo a la tópica de la *retractatio*, el arrepentimiento del poeta en su entrega a los asuntos amorosos. Así lo ilustran los vv. 11-13: «suspende en mi tu gloria, / pues que yo determino de bolverme / a conocer a Dios y a conoscerme!» (J. de Montemayor, *Poesía completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pág. 330). En el *Cancionero de 1562* y en el *Segundo Cancionero* (1558) o *Cancionero espiritual* las canciones de temática religiosa se adecuan a los cauces métricos de la tradición castellana.

¹⁹ «Al poeta toledano [Garcilaso, claro está], como a Boscán y, en el mismo contexto de la primera promoción petrarquista, a Cetina, Acuña o Hurtado de Mendoza, no le interesan los asuntos religiosos. O al menos no utilizan el nuevo cauce italianista para los temas sacros. Ellos están embarcados en la experimentación formal y tienen que aclimatar otros temas, novedosos y de asunto pagano» (V. Núñez Rivera, «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. por B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 333-379, cita, pág. 338).

brindando sus pautas poéticas como cauce formal para la materia heroica y sacra.

Este cambio hay que situarlo en un contexto particular: de la confluencia y tensión surgida entre la canción y la oda²⁰ proceden las transformaciones principales del paradigma de la canción petrarquista. De la dialéctica entre estos sistemas, petrarquista y clacisista, van a resultar una serie de reajustes que redefinirán los espacios (métricos y temáticos) reservados a cada género. Frente a la sátira, elegía, epístola y égloga, que tienen un espacio claramente marcado dentro del sistema de la Poética renacentista, la oda y la canción²¹ confluyen en un mismo espacio expresivo. No obstante, mientras la canción petrarquista parece tener una conceptualización genérica claramente marcada, la oda debe encontrar una forma métrica en que materializarse en su adaptación a la lengua española o vernácula. Esta forma métrica será la lira y, después, estrofas aliradas.

A esta reorganización de los paradigmas genéricos a partir de una línea que podríamos llamar clásica hay que sumar la consideración del bifrontismo o bitematismo del género clásico de la oda, que se configuraba en torno a dos modelos: el pindárico y el horaciano. El modelo pindárico filtrado por Herrera va a ser esencial para entender la confluencia de oda y canción, así como la configuración formal y estilística de la canción heroica y la religiosa devocional. Esta doble dirección en la *contaminatio* de la oda con la canción petrarquista va a tener dos consecuencias fundamentales para la transformación de la canción petrarquista en la poesía española desde la segunda mitad del XVI.

1/Mientras que el petrarquismo había dispuesto una serie de formas fijas para parte del sistema poético, los géneros clásicos, neoclásicos o antiguos no tenían formas métricas²² en las que materializarse. Si sus espacios no estaban claramente definidos a la vez que la canción petrarquista acusaba cierto desgaste por la rigidez de sus formulaciones se planteaba el ámbito propicio la convergencia de ambos géneros. De ahí que, como subraya V. Cristóbal, los contenidos de la oda (religioso, celebrativos, filosófico, morales) ocupen la arquitectura de la canción petrarquista cuya expresión amorosa ya en las décadas XVI apuntaba signos de agotamiento. Como comenta V. Cristóbal:

²⁰ E. Segura Corvasi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo del Oro...*, pág. 163; V. Cristóbal, «Precedentes clásicos del género de la oda», *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992)*. *La oda*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla- Universidad de Córdoba, 1993, págs. 19-45, especialmente el epígrafe I “Oda y canción en la literatura española”.

²¹ V. Cristóbal define *oda* como «poema lírico en la línea de Horacio» y la canción petrarquista como «poema lírico en la línea de Petrarca» («Precedentes clásicos del género de la oda», pág. 19).

²² Las relaciones entre la oda y la canción petrarquista así como la idea de la innovación métrica como vértice de la confluencia de ambas fue iluminadoramente expresada por C. Guillén, «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España», *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992)*. *La oda*, págs. 149-173.

la canción italiana, parece que por influjo de la oda clásica, fue ampliando la gama de sus contenidos más allá de lo erótico (aunque algunas de estas ampliaciones constaban en realidad en el propio Petrarca): se hicieron canciones religiosas, heroicas y panegíricas de una persona determinada, normalmente el mecenas del poeta²³.

Junto a este trasvase temático hay que apuntar que se observa en el camino del Renacimiento al Barroco una métrica innovadora que pasa por la flexibilización de determinados esquemas rígidos —como el largo desarrollo que exigía la estancia petrarquista donde los *pedi* pierden la simetría y la *sirima* simplifica su esquema de rimas, normalmente optando por el pareado— en un proceso que tiende a la apertura y la libertad frente a los rígidos esquemas petrarquistas. Esta tendencia a la simplificación y búsqueda de fluidez expresiva en el plano métrico —su desarrollo última ha de buscarse en la silva barroca— se observa principalmente en la tendencia a reducir el número de versos que componen la estancia, lo que la lleva a confluir con las estrofas de cinco versos (lira) y las llamadas estrofas aliradas que se utilizaban para traducir a Horacio o para la adaptación del género de la oda horaciana a la poesía española, y cuyas primeras tentativas señalábamos en Garcilaso y, después, a imitación suya en poetas como Gutierre Cetina o Lomas Cantoral. En la poesía de F. de Medrano, F. de Figueroa, F. de Herrera o fray Luis de León se gesta y cristaliza esta *contaminatio*, dando lugar a una indeterminación terminológica en la que el vocablo *canción* designa tanto éste género a la manera petrarquista como las que se adecuan al esquema de las estrofas aliradas y también a las odas a la manera clásica. Fray Luis consolida la lira como estrofa para la *oda* clásica y refuerza la conquista del espacio de esta estrofa y de las aliradas para la canción petrarquista, frente a la estancia. Otros poetas, como F. de Figueroa, empiezan a combinar estos diversos paradigmas propios de la canción italiana con otros esquemas, en algunos casos, con gran originalidad personal, como en F. de la Torre.

2/El segundo factor a considerar es la influencia de la oda pindárica²⁴, filtrada a través del modelo herreriano, que determina en la evolución de la canción a lo largo del XVI una tendencia hacia la *gravitas* temática, de manera que va a ir cobrando relevancia cuantitativa y cualitativa canciones de materia filosófico-moral, políticas, fúnebre o religiosas. El impulso que Fernando de Herrera confiere a este tipo de canción de carácter himnico e

²³ V. Cristóbal, «Precedentes clásicos del género de la oda», pág. 22.

²⁴ Conviene recordar que el paradigma predominante en el XVI es el horaciano y que, con seguridad, la influencia pindárica viene filtrada una vez más como gran parte de la lírica griega, a través de Horacio en sus odas heróicas, laudatorias o celebrativas. La impronta pindárica filtrada, pues, desde el modelo horaciano determina, de una parte, la gravedad temática que privilegia los asuntos religiosos, fúnebre, morales o heroico-políticos, y, por otra parte, confluye hacia un proceso de simplificación métrica por imitación de la oda horaciana. En todo caso hay que tener en cuenta este bifrontismo al considerar el desarrollo de la oda en relación a la canción petrarquista.

heroico será definitivo para la conformación de un tipo de canción que va a ampliar sus cauces hacia distintos ámbitos temáticos, principalmente el panegírico-político y el religioso, y que asumirán plenamente autores como A. de Tejada Páez.

El modelo herreriano de canción

Será el sevillano Fernando de Herrera quien reformule, en su vertiente de teorizador y de creador literario, la canción en sus distintos niveles: organización estrófica, métrica, temática y estilo. En la poesía de Herrera se gesta un cambio cualitativo que marcará el devenir de la canción en las décadas siguientes: el abandono del tema amoroso a favor de la combinación de la temática heroica con otros asuntos como el político, panegírico o religioso:

[en *Algunas obras*, F. de Herrera] abandona del todo la canción como forma de la poesía amorosa para encauzarla exclusivamente hacia el terreno celebrativo, con especial predilección por los asuntos político-religiosos, patrióticos en definitiva. Es decir: en *Algunas obras* Herrera eleva a norma precisamente aquello que en el *Canzoniere* era excepcional y que en Garcilaso nunca se da: la canción de tema distinto al amoroso²⁵.

El poeta sevillano ha fundido así los dos paradigmas genéricos de la oda y la canción en una canción *clasicista* o *clásica*²⁶, considerando la canción un macrogénero que abarca todo el espacio de la lírica. La seña de identidad del género la reduce a la forma estrófica, la estancia y no considera el envío marca esencial:

aunque se deje de poner en memoria i se olvide esta proster parte d'ella, no será error, pues consta bien y se sigue la imitación griega y latina²⁷.

Entre lo géneros consideraba Herrera la canción como el más excelente género lírico:

la canción vulgar, la cual es la más noble parte de la poesía mélica, i juntamente de todas las otras suertes de rimas y poemas italianos, i por la ecelencia suya, se apropia a sí sola el nombre común²⁸.

²⁵ J. Montero, «La oda en la poesía española del XVI (ensayo de una trayectoria), en *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992)*. *La oda*, págs. 215-247 (cita, pág. 235).

²⁶ B. López Bueno, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía del Siglo de Oro», en *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992)*. *La oda*, págs. 175-214, esp. pág. 200.

²⁷ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 485.

²⁸ F. de Herrera, *Anotaciones...*, pág. 483.

En cuanto a los rasgos o características de este género de canción formulado por el poeta sevillano son fundamentales el estilo elevado, la variedad de argumentos, el contenido grave, su carácter cultista y el amplio despliegue de artificios en el plano elocutivo:

I como es el más hermoso i venusto género de poemas, assí es el más difícil, porque se compone de voces escogidísimas, i se acomoda a varios números y a todos los argumentos. Su testura es gravísima, i ella en sí no admite dureza, ni desmayo i lasamiento de los versos, ni cosa que no sea culta, i toda hermosa y agraciada, i, como dizen los toscanos llena de *leggiadria*²⁹.

Y para la estructura distinguía Herrera tres partes: principio, narración y salida o fin:

El principio contiene comúnmente la invocación y proposición. Digo comúnmente porque no siempre se invoca en el principio de las canciones, pero siempre se propone, i proponiendo suele hazer atento al que oye. El epílogo, puesto en la postrera estança, abraça algunas vezes muchos versos, otras pocos, i en él, por la mayor parte, es apóstrofe de la oración a la poesía, que á de salir a la luz i al juicio y presencia de todos los ombres. Este fin y última estança se llama *convicto* en toscazo [...]³⁰.

La principal contribución de Herrera a la reformulación del paradigma de la canción petrarquista, que va a consolidarse a lo largo del XVII supone la confluencia de la tradición horaciana y pindárica otorgando relevancia a la *gravitas*³¹ de la segunda. Se formaliza así un tipo de canción caracterizada por el mantenimiento de la forma petrarquista (estancias amplias) y en el nivel elocutivo por el tono elevado y la sublimidad heroica. La mayor apertura o transformación tiene lugar en el plano de la *inventio* donde el asunto amoroso cede paso a los celebrativos, religiosos, panegíricos y encomiásticos. Así pues, la forma petrarquista se vivifica con la apertura de sus funciones hacia unos contenidos más variados, principalmente en la línea celebrativa de parte de la poesía barroca. Así pues, el desarrollo de la canción a partir de esta línea, en lo que a la temática heroica y religiosa se refiere, cobra marcado relieve en el análisis del corpus poético tejadiano.

²⁹ F. de Herrera, *Anotacione ...*, págs. 483-484.

³⁰ F. de Herrera, *Anotaciones...*, págs. 484-485.

³¹ El paradigma de canción forjado por Herrera y que será asumido plenamente por Tejada se adecua al siguiente esquema: «Herrera en sus canciones laudatorias y patrióticas hace coincidir un conjunto de rasgos que la tradición occidental ha fijado en el estereotipo pindárico: A saber: 1/ contenidos heroicos, redimidos por el poder inmortalizador de la poesía; 2/ presencia del *laudator* (con asunción consciente de su tarea) y sobre todo del *laudandus* u objeto del canto (lo que vincula este tipo de canción —también la horaciana, pero aquí de modo más importante— a la modalidad epideíctica); 3/ carácter ocasional de un hecho de la actualidad contemporánea al que se da alcance y dimensión universal; y 4/ integración de lo mítico en el presente del poema» (B. López Bueno, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía del Siglo de Oro», pág. 204).

Los últimos años del XVI suponen, pues, la consolidación de la temática heroica religiosa en las formas métricas italianizantes con la consecuente reformulación del paradigma de éste género tanto en el contenido como en la métrica y organización retórico-discursiva.

Hacia la consolidación de la temática heroica y religiosa en la poesía manierista. El muestrario de cuatro antologías

La temática heroica y religiosa empieza a ocupar el molde de la canción petrarquista en las tres últimas décadas del XVI, instaurando Fernando de Herrera el modelo que gozará de mayor cultivo en el manierismo y barroco. Para la caracterización de la canción de tema heroico y religioso en la poesía de finales del XVI y XVII he circunscrito el análisis a las cuatro antologías que recogen poesías de Tejada y que presentan un caudal significativo de poesía vinculada al grupo antequerano-granadino, aunque también albergan, como todo manuscrito o impreso de varia, la producción de los autores más representativos del momento. Se trata de la *Poética silva* (anterior a 1603), las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (publicada en 1605 pero aprobada ya en 1603), las *Flores de poetas* (1611) y el *Cancionero Antequerano* (1627-28).

Se impone, en primer lugar, la valoración de la presencia de la canción en las cuatro compilaciones mencionadas por gradación cronológica.

En cuanto a la *Poética silva* se constata el cultivo del género de la canción, principalmente, a partir del modelo herreriano. De las 12 canciones en estancias contenidas en la compilación cinco son religiosas, cuatro encomiásticas —de marcado tono heroico— y tres amorosas. La canción se prefigura, así, como el paradigma que modeliza las nuevas temáticas privilegiadas por la poesía manierista y barroca: la religiosa celebrativa y la heroica, presididas por la preocupación por el artificio constructivo y el tono elevado según el modelo herreriano.

En ambos tipos de canciones nuestro poeta se presenta como paradigma ejemplar. Respecto a las heroicas se recoge en el manuscrito académico la de Tejada Páez *A los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel* (fol. 116v-122v); la canción *En la pérdida de Cádiz* de Mira de Amescua (fols. 165r-167v); nuevamente de Tejada Páez *Al rey don Felipe II en la Jornada de Inglaterra* (fols. 185r-189v); y la encomiástica dedicada por éste último *A la muerte de Felipe II* (fols. 189v-191v) en la que se superpone al contenido panegírico y la tonalidad funeral.

El resto de canciones se acomodan al tema religioso y amoroso³². Entre las primeras, nuevamente resalta el nombre del autor antequerano: *Canción a Nuestra Señora* de A. de Tejada Páez (fols. 1r-3r), la *Canción a Nuestro Señor* de

³² Presentan una temática amorosa la canción «Rompió tus aguas, de cristal ceñidas» (fols. 182r-185r), que desarrolla el tópico de la navegación de amor bajo el modelo petrarquesco; la del Conde Salinas, con la peculiaridad de que presenta estribillo, «Miedo y seguridad del pensamiento» (fols. 195v-197v); y, finalmente, la que empieza «Clara dulce corriente» (fols. 199r-201r).

L. de Bavía (fols. 3r-6r), la *Canción a la vocación de san Pedro* de P. Rodríguez de Ardila (fols. 106r-111v), y las tres siguientes, nuevamente, de Tejada Páez: *Canción a la Asunción de Nuestra Señora* (fol. 111v-116r), *Canción en alabanza de los Reyes Magos* (fols. 125r-130r), y la dedicada *A la desembarcación de los discípulos de san Cecilio en España* (fols. 154r-159r).

En cuanto al espacio que ocupa la canción frente a la oda y otras composiciones en liras, la *Poética silva* concede escasa presencia cuantitativa a la oda. Tan sólo la composición de Tejada Páez «Joven discreto a cuya sacra frente» parece responder e estos patrones genéricos³³ junto a la *Oda al Tiempo* en décimas espinelas y la *Oda a la noche* en estrofas aliradas. Las liras del autor de los *Discursos históricos de Antequera* —así llamadas pero que se sirven del sexteto-lira— hacen gala de cierto tono horaciano con predominio de inflexiones reflexivas con tintes morales, aunque en lo formal se alejen de la sencillez y estilo medio horaciano. El destinatario de esta composición se ha identificado con Andrés del Pozo. El resto de composiciones en estrofas aliradas —que adoptan habitualmente la denominación de *liras*— se mantienen en un espacio de indeterminación genérica que abarca desde la elegía funeral de carácter público en *A la muerte del rey Felipe II*, fols. 136v-138v de Tejada; hasta la heterogeneidad en la mixtura de rasgos de la oda, la epístola y la elegía que señala I. Osuna³⁴ para la composición de Arjona que empieza «Del valle lagrimoso» (fols. 168r-172r), o bien la temática amorosa que vertebra los sextetos-lira que empiezan «¡Oh bella Cintia hermosa!» (fols. 178r-179v).

Continuando el itinerario por las compilaciones mencionadas, la presencia de la canción panegírica y religiosa de tono heroico, estilo elevado y, en muchas ocasiones, carácter circunstancial-celebrativo se afianza en las *Flores de poetas ilustres* (1605), volviendo a constatar, nuevamente, la presencia superior de la canción de tema político-encomiástico y religioso frente a la amorosa³⁵. Temática político-encomiástica presentan las siguientes canciones: de Luis de Góngora, «Levanta España, tu famosa diestra», (págs. 54-58); de Tejada Páez, *Al Rey Don Felipe Nuestro Señor* «Tú, que en lo hondo

³³ J. Montero indica que la temática horaciana se contrarresta en el plano elocutivo con procedimientos ajenos al las odas del venusino: «sí tienen ingredientes horacianos las liras de Tejada “Joven discreto a cuya sacra frente” (se trata otra vez de *Constancio*), pero se dan sobre todo en el plano temático. En conjunto el poema resulta demasiado extenso (192 versos), moderno (recurso a la diseminación-recolección) e híbrido (contaminación con el modo elocutivo de la epístola) como para merecer la consideración de horaciano en lo formal» (J. Montero, «La oda en la poesía española del XVI (ensayo de una trayectoria), en *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992. La oda*, pág. 243).

³⁴ I. Osuna, *Poética silva...*, t. II, págs. 212-213.

³⁵ Antología Espinosa canciones amorosas de Luis de Góngora «¡Qué de invidiosos montes levantados!» (págs. 146-149); de Cepeda «La que nació de la marina espuma» (págs. 232-237); Barahona de Soto, «Cual llena de rocío» (págs. 291-297); Antonio de Caso, «Sujeto de la gracia milagrosa» (págs. 395-398); y Cristobalina de Alarcón, «Cansados ojos míos» (págs. 408-412).

del heroico pecho», (págs. 59-67); de Mira de Amescua, la canción al asalto de Cádiz «España, que en el tiempo de Rodrigo» (págs. 255-261); de Lupercio de Argensola a Felipe II, «En estas sacras ceremonias pías» (págs. 473-476); y de Juan de Morales, *Al señor de Guadalcázar*, «No creas que en mis versos por ventura». En el segundo libro dedicado a la poesía religiosa encontramos nueve canciones religiosas: de Vicente Espinel, *A la Asunción*, «Humíllense a tu imagen, luz del mundo» (págs. 498-501); de Tejada Páez, *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (págs. 502-511) y *A la desembarcación de los santos de Granada* (págs. 515-523); de Miguel Sánchez, la canción a Cristo crucificado, «Inocente cordero» (págs. 525-530); de fray Diego de Murillo, «Deja ya, musa, el amoroso canto» (págs. 532-534); de Pedro Rodríguez de Ardila, *A Santiago en la Academia de Granada*, «Hijo del rayo y del tronido fuerte» (págs. 537-544); de Pedro Espinosa, *Canción al Bautismo de Jesús*, «La negra noche, con mojudas plumas» (págs. 545-549) y la *Canción a la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona*, «Tiran yeguas de nieve» (págs. 559-565); y, por último, de Góngora la canción *A San Hermenegildo, rey de Sevilla*, «Hoy es el sacro venturoso día» (págs. 568-573); y de L. L. de Argensola, *Al rey don Felipe II, nuestro señor, en la canonización de san Diego* «En estas santas ceremonias pías» (*Flores*, 1605 y *Cancionero Antequerano*). Frente a la mayoría de los autores representados con una sola canción, Tejada y Espinosa contribuyen a la antología con dos cada uno.

Cabe subrayar la incorporación del contenido satírico tanto a la canción —(P. Espinosa, *A una mujer gorda* «Porque sois para mucho», págs. 313-314)— como, especialmente, a las estrofas aliradas, lo que ratifica esa diversificación temática de la canción petrarquista a la que venimos aludiendo. Igualmente es notable la experimentación métrica de Espinosa en «Selvas donde en tapetes de esmeraldas» (págs. 382-387), llamada *boscarcha*, que abre el camino a la silva métrica barroca.

Las liras o estrofas aliradas acogen en las *Flores* diversidad de contenidos: encontramos quince traducciones de Horacio (dos de ellas en estancias), cuatro amorosas, cinco satíricas, una de inspiración horaciana —las liras de Tejada «Caro Constancio, a cuya sacra frente»—, y entre la canción y la oda horaciana podemos situar las siguientes composiciones: de Fernando de Guzmán, «En cuanto el mustio invierno», en estancias de 7 versos que imitan la oda 9 del libro I de Horacio (págs. 418-421), los sextetos-lira del Duque de Osuna don Juan «Viene con paso ciego» (págs. 469-470), y del doctor Andrés de Perea «Por cuán dichoso estado» (pág. 487) con estancias de 13 versos que recrean el motivo horaciano del *carpe diem*.

En definitiva, como afirma G. Garrote al hilo del análisis de la canción de Espinel *A la Asunción*:

Tanto las *Flores* de Espinosa, que incluye la espineliana canción «A la Asunción», como las canciones de las justas poéticas de la época, confirma la tendencia a las irregularidades paradigmáticas y a la simplificación de este metro. Hay un gusto por la artificiosa simetría, el técnico y dificultoso, y predominan los remates de las estancias en versos plurimembres [...]. Dos temas generales, el heroico y el religioso, se

añaden a la anterior primacía del amoroso, mientras la canción panegírica es modalidad incipiente³⁶.

En las *Flores de poetas* de 1611 se refrenda esa amplia presencia de la canción de temática religiosa que convive, principalmente, con la amorosa³⁷. El género de la canción completa su abanico temático con el asunto heroico, en el texto de Juan de Arguijo, «Una alta compasión envuelta en ira». Enumeramos, pues, estas canciones religiosas: de Pedro Espinosa³⁸ encontramos la dedicada *A san Acacio* (págs. 241-244), *A las lágrimas de san Pedro* (págs. 251-252), al *Beato Ignacio de Loyola* (págs. 265-269), y por último, la *Canción al Bautismo de Jesús*, «La negra noche, con mojadadas plumas» (págs. 36-38); de Agustín Calderón la canción *A Santa Úrsula y sus compañeras* (págs. 277-278); de Luis Martín de la Plaza, «Ya es tiempo que despierte» (pág. 296); de Rodrigo de Robles Carvajal, canción a la asunción de la Virgen, «Ahora, Virgen pura, que la llama» (págs. 297-300); menor entidad presentan las canciones de Francisco de Cuenca Arjona *A Cristo crucificado* (págs. 300-305) y *Al desierto de los carmelitas descalzos* (págs. 305-311); de fray Fernando Luján, la *Canción a la Cruz* (págs. 311-313); y, finalmente, de Cristobalina de Alarcón, *A san Raimundo*, págs. 316-319).

Aunque sea de forma tangencial para contextualizar la evolución de la canción hay que atender a su confluencia con otras formas estróficas limítrofes que estas antologías van testimoniando. Por ejemplo, Agustín Calderón y P. Espinosa³⁹ cultivan el salmo en estancias. En los de Agustín Calderón, además, se impone la fórmula de las estancias más tres versos finales a modo de *commiato* que reproducen la estructura de la canción, como en el psalmo «Señor eterno de mis breves años» (págs. 269-271) y el que empieza «Ya, divino señor, tenéis delante» (págs. 272-274). Otro de estos salmos, concretamente el que empieza «Romped, bondad eterna» (págs. 271-

³⁶ V. Espinel, *Obras completas. II Diversas rimas*, estudio y edición de G. Garrote Bernal, Diputación Provincial de Málaga, 2001, pág. 287, y recientemente V. Espinel, *Diversas rimas*, ed. de G. Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

³⁷ Domina el género de la canción para la expresión del sentimiento amoroso en Barahona de Soto, «Cuándo les nacerá a mis ojos día» (págs. 58-62); la anónima «Pues el alma has llevado» (págs. 83-84); de B. L. de Argensola, «Alivia sus fatigas» (págs. 163-164) y «Cuando me paro a contemplar mi estado» (págs. 165-167), cuya particularidad radica en que no presenta heptasílabos; de Rodrigo de Robles Carvajal, «Vuelve, enemiga, la serena frente» (págs. 171-172); de Juan Bautista de Mesa, «A tus mejillas rojas» (págs. 193-194); y, por último, de la *Canción a Dórida* de Barahona de Soto (págs. 49-58) merece subrayarse, desde el punto de vista métrico, la combinación en la primera parte versos esdrújulos en la serie endecasílabo+heptasílabo para dejar paso a la estancia desde el inicio del canto de Obato.

³⁸ El resto de canciones que completan la producción religiosa de Pedro Espinosa son: la dedicada *Al Beato Padre San Ignacio* (P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 78-82), la *Canción al Bautismo de Jesús* (P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 36-38), la *Canción a la navegación de san Raimundo desde Mallorca a Barcelona*, y la *Canción en alabanza de la Virgen* (P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 122-126).

³⁹ Por ejemplo, el *Salmo de penitencia para alcanzar el perdón de los pecados* (P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 96-108).

272) se encuentra en sextetos lira rematados por un *commiato* final que reproduce, igualmente, la estructura de la canción.

Las traducciones de Horacio se presentan en tercetos (págs. 111) y en estancias (págs. 126). Y las liras o estrofas aliradas se decantan por el contenido amoroso en dos composiciones (págs. 124 y 130).

En el mismo ámbito de experimentación entre la canción y formas métricas afines, Agustín Calderón escribió la *Boscarecha a la cruz* (págs. 279-280), que si bien está escrita en silvas contiene un *commiato* final dirigido a la canción en la misma fórmula de las canciones petrarquistas. Asimismo, la presencia de la silva va cobrando preeminencia como lo constata las recogidas en las págs. 112 y 208.

El punto último de este recorrido atañe a la presencia de la canción en la compilación manuscrita conocida como *Cancionero Antequerano*, cuyo tomo III alberga textos encuadrados bajo la denominación genérica de canción.

El *Cancionero Antequerano* agrupa bajo el término de *canción* dos tipos de composiciones principales en cuanto a su diseño estrófico: la derivada de la canción petrarquista en estancias, por una parte, y aquellas que se adecuan al molde del sexteto-lira. Consideramos para nuestro estudio, por tanto, sólo las escritas en estancias. En cuanto a la temática observamos una diversificación similar a la constatada en las antologías anteriores: canción amorosa, religiosa, heroico-política, así como traducciones de Horacio, principalmente a cargo de Luis Martín de la Plaza, tanto en estancias como en sextetos-lira. También encontramos otras formas estróficas⁴⁰ como el madrigal y los tercetos.

La primera conclusión relevante aportada por este códice atañer al desplazamiento del contenido amoroso hacia el molde estrófico del sexteto-lira frente a la canción en estancias que acoge, principalmente, dos tipos de contenidos: el encomiástico-político y el religioso.

La modalidad temática dominante en el conjunto de *canciones* —tanto en estancias como en estrofas aliradas— es la amorosa. En el contenido amoroso se configura un tipo de *canción* que ha desplazado completamente la

⁴⁰ Estas formas de menor presencia son:

a) tercetos de temática religiosa: «Ya el héroe, vencedor de sus deseos», fols. 4v-7r.; de tono elegíaco: *Elegía al sentimiento que tuvo la Virgen N[uest]ra S[eñor]a teniendo en sus brazos muerto y deslabado a su hijo N[uest]ro S[eñor] Jesucristo al pie de la cruz. Del l[icencia]do Luis M[ar]tín.*, «Ya se apagaba el día lagrimoso», fols. 181v-183v. ;o bien himnico *A la muerte de los dos gloriosos santos S[an] Ignacio y S[an] Francisco Javier y al triunfo con que sus almas subieron al cielo. Del mismo. Himno*, «Cuando para volar a eternas palmas», fols. 183v-185r.

b) madrigales

c) traducciones de Horacio en sexteto-lira y en estancias, principalmente a cargo de Luis Martín de la Plaza

d) el contenido satírico se expresa esencialmente en el sexteto-lira en dos composiciones rotuladas como canciones: *A una dama rota y remendada* (fols. 84v-86r) y *A una dama borracha* (fols. 86r-88v).

estancia por las estrofas aliradas, básicamente el sexteto lira⁴¹. Frente a ello la canción en estancias extiende su dominio a la temática religiosa. Todas las canciones de este tema excepto dos o tres optan por la estancia frente a la lira o estrofas aliradas lo que confirma la reorientación temática de la canción petrarquista hacia estos nuevos contenidos señalados.

Las canciones religiosas en estancias componen un núcleo sustancial: de Luis Martín de la Plaza, *A las once mil vírgenes*, «El triunfo es éste y estos los cantares», fols. 1r-4r; de Bartolomé Leonardo de Argensola⁴² a *La nave de la Iglesia de don Ju[an] de Austria, c[uan]do partió a la batalla naval*, «Ya la primera nave fabricada», fols. 48v-52r⁴³; de Lupercio Leonardo de Argensola, *Al rey Felipe II en la procesión de san Diego*, «Estas s[an]tas ceremonias pías», fols. 51v-55r; de Luis Martín de la Plaza⁴⁴ *Al entierro de N[uest]ro S[eñor] Jesucristo*, «Buscaba entre las ondas su reposo», fols. 157r-158v, *A la reformación que hizo S[an]ta Teresa de Jesús de los frailes carmelitas descalzados*, «El tiempo que ligero no consiente», fols. 159r-160v, *A san Ignacio. Canción en la justa literaria de Anteq[ue]ra. Tuvo primer premio el [licencia]do Luis Martín*, «Que la devota competencia ofrece», fols. 172r-175v, y, por último, *Las ninfas del río Ebro y náyades de las fuentes de Vizcaya y de Navarra en la canonización de sus dos ilustrísimos santos san Ignacio de Loyola y san Fran[cis]co Javier*, «Serpiente undoso el Ebro sus

⁴¹ La confrontación entre las canciones amorosas en sextetos-lira con la canción amorosa en estancias de raíz petrarquista evidencia la primacía cuantitativa de la primera frente a la segunda. En sextetos-lira recoge el *Cancionero Antequerano* las siguientes canciones (indico el primer verso y la foliación): «En una clara fuente», fols. 9r-10v; «En los brazos del alba», fols. 13r-14r; «Entre estas soledades», fols. 14r-15r; «Cuando verán mis ojos», fols. 15r-15v; «Amada ausente mía», fols. 19r-19v; «Del Tajo a la ribera», fols. 19v-20r; «Por la ribera amena», fols. 20r-25r; «No hay cosa más amarga», fols. 25r-27v; «Al pie de un pino verde», fols. 33v-38r; «De la florida falda», fols. 38r-38v; «En aqueste destierro», fols. 39r-40r; «Abra dorada llave», fols. 40v-41v; «Verde el cabello undoso», fols. 45v-46v; «En soledad metida», fols. 57v-59v; «De la florida falda», fols. 70r-70v; «Por caminos inciertos», fols. 70v-71r; «Al papel revivido», fols. 71v-72v; *A Leonarda*. «Pedir quiero licencia», fols. 73r-74v; «Quién podrá consolarme», fols. 75r-76r; «Tirano amor, que en iguales vidas», fols. 83v-84v; «Deja, Cardenio, amigo», fols. 136r-136v; «Vuelvo de nuevo al llanto», fols. 137v-140r; «A vuestro dulce canto», fols. 140r-140v; «Cuán bien aventurado», fols. 185r-188r; «Al murmurar sentada», fols. 190v-191r; «A tus divinos ojos», fols. 191v-192r; «Corona de rubies», fols. 203r-204v; «Lo mejor de mi vida», fols. 270v-272v; «Solo, triste y ausente», fols. 273v-274r; «Alegre, ufano, altivo, enamorado», fols. 281v-285v. Y en estancias encontramos un número palmariamente menor: «Al pie de una montaña», fols. 17r-18v; «En roscas de cristal serpiente breve», fols. 42r-44r; «Vuelas tortolilla», fols. 44v-45r; «Divina Filis mía», fols. 55r-57v; «Qué alegre querubines», fols. 66v-67r; «Fresca sombra y dichosa», fols. 76r-83v; y «Vuelve enemiga la serena frente», fols. 201r-203r. Aunque el rastreo no es totalmente exhaustivo, no obstante la diferencia cuantitativa es muy significativa.

⁴² Figura erróneamente atribuida a Lupercio Leonardo en este manuscrito.

⁴³ Se copia de nuevo en los fols. 340r-344r.

⁴⁴ También en sexteto-lira cultivó Luis Martín la temática religiosa en el *Cancionero Antequerano*: *En la justa literaria de N[uest]ra Señora de Monteagudo. Canción al rey don Felipe III y doña Margarita, reina de España, y a la serenísima infanta doña Isabel Clara Eugenia, condesa de Flandes, y a don Diego del Castillo, corregidor de Antequera...*, «Dime, musa, de qué varón famoso» (fols. 163r-171v) y *A España pronosticándole perpetua felicidad por tener por patrón a Santiago*, «Salve reina del mundo, salve España» (fols. 161r-162v).

corrientes», fols. 178v-181r; sin indicación de autor la canción *A Nuestra Señora* «Ahora Virgen pura que la llama»⁴⁵, fols. 205r-208r; la *Canción de doña Cristobalina en la justa literaria que se hizo en Granada a la fiesta de N[ues]tra S[eñor]a del Carmen. Tuvo el primer premio. Año de 1626*, «En éxtasis divino arrebatado», fols. 212r-214v; y, finalmente, la *Canción a san Jerónimo*, «En la desierta Siria destemplada», fols. 261v-270r. La canción petrarquista en estancias ha asumido, pues, este ámbito de lo religioso. De Tejada Páez se recoge en el manuscrito la canción en sextetos-lira «De los héroes invictos ya sagrados» y la dedicada *A la Virgen de Monteagudo*, «El ánimo me inflama ardiente celo».

Otros contenidos como el funeral o panegírico, junto al religioso, se expresan principalmente a través de la canción en estancias. La modalidad encomiástico-funeral presentan las siguientes: «Detén el paso y vista mas no el llanto» (fols. 40r-40v); *A la muerte de doña Ana de Toledo, hija de don Juan de Guzmán, marqués de Ardales. Por el P[adr]e Martín de Roa*, «Que en nube oscura de inmortal tristeza», fols. 287r-292v; *Del Padre Martín de Roa en la muerte de D[ona] Ana de Toledo, hija de D[on] Ju[an] de Guzmán, marqués de Ardales*. «Sobre las ondas del famoso río», fols. 299r-308v. Y de contenido panegírico son: *Al Marqués de Montes Claros, virrey del Perú persuadiéndole visite con su persona otros reinos. Canción de don Rodrigo de Robles Carvajal*, «Mientras del sacro Apolo el presto carro», fols. 332r-335r; y *A D[on] Al[ons]o [...] de Peralta y Robles, arzobispo de las Charcas c[uan]do entró en la ciudad de Arequipa su patria viniendo de ser inquisidor en México. Canción. Autor D[on] R[odrigo] de Robles Caravajal*. «Tú que del fiero Marte lastimada», fols. 335r-339v; *Del [licencia]do P[edr]o de Godoy. A [Cristóbal] de Roca. Canción*. «Cuidosa aplique de su estrado ameno», fols. 275r-277r.

Se pone de relieve, pues, la preferencia de la canción en estancias para temas graves como el panegírico, heroico y funeral. En contraste, pueden señalarse algunos ejemplos de cultivo de estos dos ámbitos temáticos en sexteto lira, aunque en menor presencia: en *Elogios tumulares a la muerte del Rey. De D[on] Luis de G[óngor]a* [Felipe III se añade en nota marginal] «Suspenda y no sin lágrimas tu paso», fols. 280r-281v y en la canción de Tejada Páez dedicada *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con errada proa», fols. 292v-298v.

En definitiva, de esta somera revisión de las cuatro compilaciones poéticas mencionadas pueden extraerse algunas conclusiones parciales sobre el desarrollo del género de la canción: el predominio de la temática religiosa y heroico-política frente a la amorosa en un tipo de canción caracterizada por el tono heroico, el estilo elevado y el profuso ornato en el plano elocutivo, modelada bajo el modelo herreriano, y que será plenamente asumido y ampliamente cultivado por poetas como Tejada Páez

⁴⁵ Recogida en las *Flores* de 1611 bajo el nombre de Rodrigo de Robles Carvajal.

III. LA CANCIÓN RELIGIOSA EN LA PRODUCCIÓN LÍRICA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ. PROPUESTA DE CARACTERIZACIÓN DE LA CANCIÓN DEVOCIONAL EN LA LÍRICA ANTEQUERANO-GRANADINA

Introducción

Excepto las redondillas *Al ilustrísimo mártir español, san Laurencio*, «El que padece martirio» (III) contenidas en los *Discursos históricos de Antequera*, y la canción en sextetos-lira *A Santiago* «De los héroes invictos, ya sagrados» (XLVI) copiada en el *Cancionero antequerano*, el resto de composiciones religiosas del antequerano se adecuan al molde estrófico de la canción petrarquista en estancias: *A la Ilustrísima Virgen Santa Eufemia. Himnos*, «Pensar subir a tan excelso nombre» (II), *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del Oriente» (XIV), *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras» (XVIII), *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» (XIX), *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (XXVI) y, finalmente, a la Virgen de Monteagudo, «El ánimo me inflama ardiente celo» (XLVII).

El estudio de la canción religiosa en la lírica tejadiana ha sido abordado desde forma de asedio diferente a la metodología aplicada hasta ahora al análisis de la poesía del antequerano, ahora enfocada hacia la consideración de una perspectiva general que atienda a la presencia de la canción religiosa en las cuatro antologías estudiadas con el fin de calibrar y enmarcar la lírica sacra de Tejada en el conjunto del desarrollo de la canción religiosa en la lírica española con especial atención a la poesía antequerano-granadina. Con ello queda singularizada la aportación de Tejada a este paradigma genérico de canción, en sus vertientes heroica y sacra, que se va afianzando en la lírica barroca, partiendo de la idea de que

El valor contrastivo y de individualidad del autor «menor» en un determinado género puede concluir en la creación de alternativas históricamente marginales, a cuyo trasluz también comprendemos mejor el género del que en su específica poética se aparta¹.

La contextualización de las canciones religiosas de Tejada en el entramado de la lírica sacra áura se atiende a dos principios:

a) como integrantes de un subsistema del sistema literario general; y, sobre todo, b) en el horizonte de su origen, su función social y su acción histórica²,

¹ J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, pág. 86.

² A. Pego Puigbó, «Algunas claves históricas y literarias en la edición de textos espirituales de los Siglos de Oro», en C. Sáez (ed.), *VII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita. Sección 1ª. Conservación, reproducción y edición. Modelos y perspectivas de futuro*, Guadalajara, AACHE Ediciones, 2004, pág. 142.

aún aceptando que si bien

en estas obras “menores” el rendimiento de los análisis estilísticos tradicionalmente asociados a los estudios literarios no son, [en] efecto, grandes, la información que a cambio pueden proporcionar para conocer mejor los procesos ideológicos de articulación estética [se revela como inexcusable]³.

La mayor parte de estas canciones de Tejada coinciden con la caracterización general del tipo de canción religiosa que domina en las cuatro antologías estudiadas. Se encuadran en un tipo de poesía devocional que incide en dos aspectos principales:

a) un tipo de canción de carácter circunstancial y celebrativo compuestas para festividades religiosas, como pueda ser la canción a la Virgen de Monteagudo, «El ánimo me inflama ardiente celo».

b) otra tipología de carácter más espiritual que se centra en la alabanza de la grandeza de Dios mediante el encomio de la vida de determinados santos o la narración de pasajes bíblicos, en muchas ocasiones vehiculando la afirmación del catolicismo a la hegemonía imperial de España, por ejemplo la dedicada *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» o *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas».

Ambos tipos de canciones se caracterizan, de acuerdo al paradigma modélico ofrecido por Herrera, por el tono heroico, el estilo elevado y el profuso ornato en el plano elocutivo⁴.

La canción devocional. Paradigmas modélicos

El primer referente para el cultivo de la canción religiosa lo constituía la dedicada por Petrarca a la Virgen⁵, que presentaba este mismo carácter

³ A. Pego Puigbó, «Algunas claves históricas y literarias en la edición de textos espirituales de los Siglos de Oro», pág. 141. En aspectos similares se incide en las palabras preliminares del estudio del mismo auto *El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*, Madrid, CSIC, 2004, págs. 11-39.

⁴ Frente a esta casuística dominante, se puede aislar un tercer tipo de canción religiosa partiendo de los textos recogidos en las cuatro antologías estudiadas y al que la producción poética de Tejada se halla ajena. Representa una línea minoritaria en cuanto a su representatividad en las antologías estudiadas y, en cierto sentido, contrapuesta a las anteriores, de mayor intensidad o profundidad espiritual, de raíz devota, meditativa y, en menor medida, penitencial, y que privilegian, frente al tipo devocional anterior, el plano de la *inventio* frente una *elocutio*. El más logrado ejemplo de este tipo de poesía espiritual en el entorno antequerano-granadino se halla en Pedro Espinosa.

⁵ J. A. Trigueros Cano, «En torno a la canción conclusiva del *Cancionero* de Petrarca», *Cuadernos de Filología Italiana*, 200, n° extraordinario, págs. 161-174. Esta canción de Petrarca «es una reiterada alabanza a la “Vergine” basándose en la más estricta teología católica, hundiendo sus expresiones en la Biblia, en las plegarias de la Iglesia y en los comentarios de los Santos Padres» (pág. 162). Se configura así un modelo de canción religiosa que se basa en «una alabanza continuada, consistente en poner de relieve las cualidades positivas de esa persona —María— y entretrejer con un entramado teológico la explicación de esos variados adjetivos con que es acompañada la palabra “Vergine”» (pág. 162). No obstante, la densidad

devocional, aunque combinara otros elementos de acuerdo a su inserción en la macroestructura del *Canzoniere*. Los ecos de esta canción del poeta de Arezzo, con la mediación de fray Luis, resuenan en la poesía de Tejada en textos como la *Canción a Nuestra Señora* y en otros del entorno antequerano-granadino como Pedro Espinosa en la *Canción en alabanza de la Virgen* («Virgen hermosa, que de sol vestida») cuyo primer verso se modela sobre sintagmas petrarquescos.

Ahora bien sobre este modelo inexcusable ofrecido por Petrarca, este tipo de canción devocional predominante en la lírica tejadiana —y en el conjunto de las cuatro antologías en que se incluye nuestro autor— se configura enteramente en torno al paradigma herreriano mencionado. El léxico cultista, el tratamiento de submotivos graves y la artificiosidad elocutiva son sus pautas más marcadas, en muchas ocasiones trasladando el modelo encomiástico de temas políticos y tonalidad heroica del sevillano al panegírico de santos. En la mayor parte de las canciones de Herrera domina el registro panegírico encauzado a personajes relevantes de la vida social y política áurea. De sus 25 canciones⁶ sólo dos son religiosas y el resto⁷ encomiásticas⁸ y amorosas⁹. Las dos religiosas son: *Canción el alabanza de la Divina Majestad, por la vitoria del Señor don Juan* (1572) y *Al Bienaventurado Rey San Hermenegildo, mártir, que recibió la corona del martirio, sábado santo en la noche, por mandado del rey Leovigildo, su padre herege arriano* (1586).

doctrinal se encuentra bastante mitigada en este tipo de canciones devocionales donde priman los excursos descriptivos y un léxico brillante como vehículo sensitivo de la *laudatio*.

⁶ En cuanto a las formas métricas, comenta B. López Bueno que 17 optan por la estancia, 4 se escriben «en estancias de entre 8 y 10 versos» y 4 en liras (B. López Bueno, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía del Siglo de Oro», pág. 202). Todas adoptan la denominación de *canción* independientemente de la forma métrica escogida.

⁷ A éstas hay que añadir la oda horaciana a la virtud, recogida bajo el título de canción. «Al varón firme y justo».

⁸ Cito por F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, recogiendo el título, si lo tienen, o el primer verso: *Al Conde de Gelves. Canción*, págs. 274-276 (1578); A Andrada, «Alça del hondo seno», págs. 329-331 (1580); «Si alguna vez mi pena», págs. 391-394; A don Juan de Austria, «Cuando con resonante», págs. 413-418; al traslado de las reliquias de Fernando III el Santo a la Capilla Real de la Catedral de Sevilla: «Inclinen tu nombre, jô luz d'España», págs. 453-455; *A la condesa de Gelves* «Esparze en estas flores», págs. 433-436; *A doña Francisca de Córdoba, marquesa de Gibraltón, hermana del tercer Duque de Sessa*, «Deciende de la cumbre de Parnaso», págs. 596-600; *A don Luis Cristóbal Ponce de León, segundo duque de Arcos*, «¡Ô clara luz i onor del Occidente», págs. 672-676; *A don Alonso Pérez de Guzmán, Duque de Medina Sidonia*, «Príncipe ecelso, a quien el hondo seno», págs. 762-766; «Con dulce lira, el amoroso canto», págs. 783-788, y, finalmente, a la batalla de Alcazarquivir, «Voz de dolor i canto de gemido», págs. 375-379.

⁹ Presentan esta temática amorosa las siguientes canciones herrerianas: «En caduca sazón de yuierno frío», págs. 286-287 (1578); «Jamás alcó las alas alto al çielo», págs. 292-296 (1578); «Suäve Sueño, tú, qu'en tardo buelo», págs. 514-515; «Algún tiempo, esperé d' aquellos ojos», págs. 550-552; «Desnuda el campo i valle'l ierto ivierno», págs. 587-589; «De las más ricas trenças y hermosas», págs. 609-612; «Este lugar desierto», págs. 693-695; «Amor, tú, qu'en los tiernos, bellos ojos», págs. 703; «Ya bien podrás hartar de tu cruieza», págs. 734-736; «Bien puedo, en este oscuro i solo puesto», págs. 813-816.

Ambas operan como paradigmas fundamentales en el cultivo de la canción religiosa por los autores recogidos en estas cuatro antologías¹⁰, entre los que sobresale Tejada, instaurando un modelo panegírico-celebrativo aplicado a contenidos hagiográficos o al encomio de la vida de los santos católicos.

La canción dedicada *Al Bienaventurado Rey San Hermenegildo, mártir, que recibió la corona del martirio, sábado santo en la noche, por mandado del rey Leovigildo, su padre herege arriano* presenta un carácter circunstancial-celebrativo encaminado a conmemorar el día del santo, como indican la estancia inicial y final:

honran ¡o nuestro Rey!, tu sacro día
(v. 5)

y da principio en este santo día
a tus glorias bienes y alegría
(vv. 69-70)

El núcleo de la canción se centra en el martirio de san Hermenegildo y en la exaltación hiperbólica de su figura. En cuanto a la estructura, presenta cinco estancias de catorce versos con predominio del endecasílabo y el siguiente esquema de rima: ABCABCcDdEdEFF. La estancia se adecua a la disposición petrarquista en dos *pièdi* a base de endecasílabos seguidos de una *chiave* (heptasílabo) y la *sirima* combina heptasílabos y endecasílabos. No presenta envío, como es usual en las canciones de Herrera.

La *Canción el alabanza de la Divina Majestad, por la vitoria del Señor don Juan* funde el sentimiento religioso y el patriótico encauzados a la alabanza de la majestad de Dios como garante último de las gestas gloriosas de los hombres, como la victoria de Lepanto significada en la triunfante imagen de don Juan de Austria. M^a Teresa Ruestes ha señalado respecto a las fuentes de esta canción «el trasfondo bíblico inspirado en el “Cántico” de Moisés» y la continua referencia a pasajes bíblicos que

convierten a esta canción en una maravillosa pieza literaria que evoca los más sentidos fragmentos de Salmos, Isaías, Ezequiel y otros Libros Santos¹¹.

¹⁰ La vigencia fundamental del modelo herreriano de canción celebrativa de tono heroico y temática político-religiosa respecto a los poetas antologados en estas cuatro compilaciones ha sido subrayada por algunos críticos. J. Montero señaló como Herrera se erige en «modelo de la canción como forma de poesía celebratoria de temática política y religiosa. Así lo ponen de manifiesto, entre otros, el primer Góngora o los poetas antequerano-granadinos reunidos en las *Flores de Espinosa*» (J. Montero, «La oda en la poesía española del XVI (ensayo de una trayectoria)», en *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992. La oda*, pág. 238).

¹¹ M^a T. Ruestes Sisó, «Sentimiento religioso y fuentes bíblicas en la canción por la victoria de Lepanto de Fernando de Herrera», *Anuario de Filología*, n^o 10 (1984), págs. 237-258 (cita en la pág. 239).

La amplia extensión de esta canción (21 estancias) así como el predominio de endecasílabos (rima ABCcABDDEE) frente a heptasílabos de acuerdo a la *gravitas* de la materia tratada —como ya sugería Dante— serán marcas genéricas de este paradigma de canción que encontrará notable resonancia en el cultivo posterior de esta lírica en autores como Tejada Páez.

La declaración explícita de la finalidad devocional se reserva al envío, pauta que se generalizará en este tipo de canciones:

A ti solo la gloria
por siglos de los siglos, a ti damos
la onra, y vmillados te adoramos.

Junto a las dos canciones herrerianas —la *Canción el alabança de la Diuina Majestad...*, fechada en 1572 y *Al Bienaventurado Rey San Hermenegildo, mártir...* datada en 1586— la de Góngora *A San Hermenegildo, rey de Sevilla* («Hoy es el sacro venturoso día»), de 1590 y publicada en las *Flores de poetas ilustres*, se convierte en el segundo paradigma modélico para la canción religiosa cultivada en estas antologías, principalmente, desde el punto de vista elocutivo. Las pautas generales de las dos canciones herrerianas vuelven a repetirse. El título que rotula la canción gongorina en la edición de Hoces de 1633 (*A la traslación de una reliquia del santo príncipe Hermenegildo al colegio de su nombre, de la Compañía de Jesús en Sevilla*) así como las referencias en la primera estancia evidencian el carácter circunstancial, connatural a la génesis de gran parte de estas cancioners devocionales a las que venimos aludiendo:

Hoy es el sacro venturoso día
en que la gran metrópoli de España
que no te juró rey te adora santo,
hoy, con devotas ceremonias baña
el blanco clero el aire en armonía,
los pechos en piedad, la tierra en llanto;
hoy a estos sacros himnos, dulce canto,
ayuda con silencio la nobleza
haciendo devoción de su riqueza [...]
(vv. 1-9)

Desde el punto de vista elocutivo, esta canción gongorina acentúa el uso de la plurimembración: bimembración¹² en interior de estrofa (vv. 6, 13, 20, 22, 25, 26, 43, 74) combinada con trimembres a final de estancia, que se erigen en marca identificadora de este tipo de lírica para Tejada Páez y otros autores como B. L. Argensola o P. Espinosa, entre otros.

¹² Véase al respecto D. Alonso, «La simetría bilateral», *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 117-173; A. Egido, «La bimembración», *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979, págs. 105-113; y J. Matas, «Un aspecto de la dualidad crítico-poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimembración y la correlación», *Archivo Hispalense*, LXXIV, 227 (1991), págs. 93-117.

Al igual que algunos de los débitos tejadianos con los sonetos amorosos de Góngora, nuevamente en el ámbito de la canción religiosa Tejada se muestra, sino el primero, uno de los primeros en la cadena de imitación gongorina. Así lo subrayó D. Alonso respecto al uso de la trimembración final en las canciones religiosas de Tejada¹³:

La canción [de Góngora] a san Hermenegildo es de 1590. La cadena de imitación empieza enseguida. En las *Flores* de Espinosa figura (número 229) una oda del doctor Tejada *A la desembarcación de los Santos de Granada*, la cual tiene que ser posterior al año 1595 en que comenzaron los famosos «descubrimientos» del Sacro Monte¹⁴.

Tal uso se muestra como práctica connaturalizada en el poeta antequerano pues vuelve a emplear la trimembración de la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte». Pueden señalarse al respecto, por ejemplo, las dos primeras estancias de cada una de estas canciones:

Por las rosadas puertas del Oriente
ya se asomaba la purpúrea Aurora
derramando mil rosas de su falda;
de perlas y cristal y de oro luciente
las flores aljofara, el campo dora
con los rayos que arroja su guirnalda,
cuando sintió hender su ondosa espalda
el gran rétor del piélagos espumante;
y en ver tal maravilla
deja el asiento de cristal bruñido
y la cana cabeza alzando, vido
sus ondas cercenar, libre y pujante,
una aunque pobre célebre barquilla
que a unos siete varones da hospedaje
de alto ser, grave aspecto y pobre traje.
(canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, vv. 1-15)

Divina Virgen y del cielo norte
tras cuyo resplandor va navegando
en este mar mi pobre navichuelo,
aquesa luz que ilustra la alta corte
no la escondáis, que el viento anda
[bramando,
el mar hinchado está y cubierto el cielo,
conjurado está el suelo,
la luna está menguante, y las estrellas
con mal aspecto miran todas ellas,
el sol se ha puesto ya y la noche carga.
Mar, viento, cielo, noche muestran ceño
contra mi frágil leño,
amenazando tempestad amarga;
mas tendrá, si tu luz lo va guiando,
mar tranquilo, fresca aura y tiempo
[blando.
(canción *A Nuestra Señora*, vv. 1-15)

D. Alonso insistió en la sustantiva presencia de este artificio de la plurimembración en este tipo de canciones religiosas y patrióticas, especialmente en las vinculadas a fiestas públicas y conmemoraciones religiosas:

Observemos que en España aparecen frecuentísimamente estos

¹³ También empleó Tejada este artificio manierista en canciones de distinta temática a la religiosa como en las líras «Caro Constancio a cuya sacra frente». Además el uso sistemático de la plurimembración en la poesía del antequerano se deja sentir desde sus primeras composiciones: el *Poema a la Peña de los Enamorados* o la canción *Al rey Felipe Nuestro Señor* o *A la Asunción* (éstos dos últimos casos estudiados por D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», págs. 25 y 26).

¹⁴ D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», pág. 17.

recursos en canciones y otros poemas de índole religiosa y patriótica, muchos escritos con ocasión de fiestas, traslados de imágenes, canonizaciones, etc. Se incuban estas modas en aquel momento de fervor religioso e imperial, sobre todo de los últimos años de Felipe II, después de la grave advertencia de la *Invencible*, pero cuando más se alían el concepto de imperio y el de religión¹⁵.

Así pues, en la línea apuntada por Alonso, no podemos dejar de constatar la indudable influencia gongorina sobre los poetas de las *Flores*, entre los que sobresale Tejada¹⁶. Junto a Tejada¹⁷, otros poetas de las *Flores* como Espinosa «son los que divulgaron el relamido hallazgo de la trimembración como eficaz final de estancia para las canciones»¹⁸ a partir de la canción gongorina a san Hermenegildo:

Góngora en su canción *A san Hermenegildo* cierra con un verso tripartito cada estrofa: nos hace salir de cada estrofa, de cada estancia, por un pórtico frío, matemático de tres marmóreas columnas. Tan gélido recurso encuentra eco enseguida ante todo ante los jóvenes antequeranogranadinos. Y son estos precisamente los que llevan también con rigor la correlación plurimembre a sus poemas. Las *Flores* lo prueban¹⁹.

La canción devocional en la poesía de Tejada Páez y notas en otros autores del entorno antequerano granadino

¹⁵ D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», pág. 107.

¹⁶ Alonso establece una cronología bastante concreta, marcada por la influencia italiana, para el uso de la plurimembración y los poemas correlativos, que se adecua a la trayectoria creativa tanto de Tejada como de la mayoría de los autores antologados por Espinosa cuya poesía se recoge en las otras tres antologías mencionadas: «El [ejemplo] más antiguo que conozco está en un par de versos de Aldana, de 1577, y no olvidemos que Aldana vive gran parte de su vida en Italia. Después de Aldana el primer gran ejemplo es Cervantes, cuyo gusto se ha modelado en Italia también. Sea como sea —aunque la introducción fuera más temprana, la época de impregnación de la poesía española para estos artificios es, aproximadamente, el reinado de Felipe II» (D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», pág. 107).

¹⁷ Como valoración general del uso del recurso de la plurimembración y de los esquemas diseminativo-recolectivos por Tejada hay que consignar que su uso está presente desde sus primeras composiciones (el *Poema de la Peña de los Enamorados*) y a lo largo de toda su producción poética, a diferencia de Góngora que si bien lo empleó profusamente en sus etapa juvenil disminuyó su uso y frecuencia una vez claudicada la época de los *manierismos*. Ahora bien, estos rígidos esquemas que, como ha indicado el profesor Orozco, subyugan el impulso vital no son empleados por Tejada con rigor inflexible. De hecho en muchas ocasiones las correlaciones son irregulares y las plurimembraciones no siempre son puras. Por ejemplo en el soneto «Sin tener en la mano el hierro fiero» el verso recolectivo final recoge sólo tres de los términos diseminados mientras que el cuarto elemento difiere.

¹⁸ D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», pág. 18.

¹⁹ D. Alonso, «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», págs. 107-108.

Sobre estos dechados se conforma un paradigma de canción religiosa que venimos denominando *devocional* y que encuentra gran eco en las antologías reseñadas, no sólo en la producción poética de Tejada, si bien éste es uno de sus principales cultivadores, sino especialmente en otros autores del grupo antequerano-granadino, particularmente P. Espinosa. En la caracterización de la canción devocional en la poesía de Tejada Páez es pertinente acudir a la producción religiosa de autores como los Argensola y Espinosa, cuyas canciones se convierten en arquetipos representativos de este tipo de canción devocional y referentes inexcusables para los poetas coetáneos. A partir del análisis de este nutrido corpus de canciones puede esbozarse una completa propuesta de caracterización de este tipo de lírica religiosa.

A partir de los textos tejadianos y las restantes canciones albergadas en las cuatro compilaciones mencionadas puede apreciarse una distinción — aunque sutil— en el ámbito de la canción *devocional*, según la taxonomía establecida por Wardropper²⁰, entre:

- a) *devocional circunstancial*
- b) propiamente *devocional*

En una clasificación algo forzada, proponía Wardropper la denominación de poesía religiosa *ocasional* o *festiva* como aquella compuesta para fiestas religiosas y dirigidas a un gran público, normalmente en metros populares, frente a la poesía religiosa de circunstancias o *circunstancial*, que se caracteriza por su cualidad más solemne y por ir dirigida

al público asistente a un acontecimiento religioso extraordinario, tal como la beatificación o la canonización de un santo. Suele ser poesía de alabanza, compuesta para un certamen público convocado para celebrar la circunstancia de un momento histórico²¹.

Esta poesía ocuparía el tercer lugar de los siete en que Wardropper establece la gradación de intensidad de la poesía religiosa. Ahora bien, el contenido devocional de estas canciones, a pesar de encontrarse atenuado por su dimensión pública y su carácter celebrativo, es semejante al de la que llama poesía devocional, que se distingue de la *circunstancial* únicamente en el destinatario —público frente privado— y en el efecto que ello tiene sobre la finalidad última del texto, reservando para la que llama *devocional* un

fin personalísimo —implícito cuando no explícito— de conseguir la mediación, el amparo, el perdón, y en fin de cuentas, la salvación²².

²⁰ B. W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), págs. 195-210.

²¹ B. W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», pág. 197.

²² B. W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», pág. 199. Considera la poesía *devota* como sexto tipo.

En la realización textual, en lo que al ámbito concreto de la canción se refiere, se constata la heterogeneidad de la jerarquización²³: la diferencia entre ambas modalidades de poesía religiosa (*circunstancial* y *devocional*) no se cifra tanto en el contenido o finalidad —en ambas es devocional, aunque en la primera vaya encaminada a *provocar* la devoción, y en la segunda a *manifestar* esa devoción personal— como en factores pragmáticos que determinan los rasgos más visibles de la ejecución expresiva y factura final del texto, como ejemplifica la práctica literaria de Tejada Páez.

1. Canción devocional circunstancial. Se trata de textos cuya génesis se haya determinada por acontecimientos circunstanciales, ya sean beatificaciones, canonizaciones o celebraciones religiosas de distinta factura. Estas canciones presentan casi exclusivamente una temática hagiográfica. Segura Corvasí apuntaba levemente como éste contexto circunstancial favoreció las innovaciones más radicales en el género de la canción petrarquista, ejemplificando algunas propuestas con las antologadas en las *Flores de poetas ilustres* de P. Espinosa²⁴, precisamente por su carácter de excepcional documento de la poesía que se gesta entre Herrera y el Barroco, es decir, ese momento crucial para la reformulación del género de la canción petrarquista.

Este carácter circunstancial se explicita de diferentes formas. Primero, en canciones que celebran una festividad religiosa: Góngora, *A san Hermenegildo* (*Flores*, 1605); Tejada Páez, *A la desembarcación de los discípulos de san Cecilio en España*²⁵ (*Poética silva*); L. L. de Argensola²⁶, *Al rey don Felipe II, nuestro señor, en*

²³ A Carreira proponía, «dejando a un lado la distinción, algo sutil en exceso, entre la ocasional y la circunstancial», la simplificación de las restantes categorías de Wardropper al tomar «la poesía catequizante como subgénero de la devota, y la penitencial como subgénero de la meditativa» («La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Vervuert-Iberoamericana, 2001, págs. 275-286 (cita en pág. 277)).

²⁴ E. Segura Corvasí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo del Oro...*, pág. 174-175.

²⁵ La génesis de esta canción se haya vinculada al episodio del Sacromonte granadino cuyo hallazgo de unas reliquias relacionadas con los primeros evangelizadores de la Península en 1588 y 1595 tuvieron amplia resonancia en la organización de diversos eventos conmemorativos.

²⁶ La mayor parte de las piezas religiosas de L. L. de Argensola responde a un carácter circunstancial. Los dos cauces formales predominantes en tales textos religiosos circunstanciales son los tercetos (*En las fiestas que la ciudad de Andújar hizo cuando le fueron restituidas las reliquias de san Eufrasio*, *En la fiesta de las cadenas de san Pedro*; *Proemio en el certamen del Santísimo Sacramento, en san Phelipe*) y y la canción en estancias. Entre estas últimas se encuentra la titulada *Celebra el no haber admitido san Raymundo de Peñafort el arzobispado de Tarragona*, de la que comenta J. M. Bleuca (L. y B. L. Argensola, *Rimas*, ed. de J. M. Bleuca, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1950, t. I, pág. 177) que data «de 1601, probablemente escrita [...] para algún certamen». Las fiestas con motivo de la canonización de san Raimundo se celebraron en mayo de 1601. Igualmente, la que sigue revela en su título idéntica condición circunstancial: *Esta canción se escribió a nombre de don Diego de Alava, cuando en el año de 1595 dio a los monges benitos de Valladolid una insignie reliquia de san Benito, la cual había dado a su padre don Franzés de Alava, caballero de la Orden de Calatrava, siendo embajador del rey Nuestro Señor en Francia, la cristianísima Reyna Catalina de Medicis*. Por su parte, la *Canción a*

la canonización de san Diego, «En estas santas ceremonias pías»²⁷ (*Flores*, 1605 y *Cancionero Antequerano*); P. Espinosa, *A san Acacio*, «El triunfo es éste y estos los cantares»²⁸ (*Flores*, 1611); P. Espinosa, *Al Beato Ignacio de Loyola* «Vuelan fuegos el viento»²⁹, (*Flores*, 1611); L. Martín de la Plaza, la canción de

la *Asunción de Nuestra Señora* declara en el *commiato* idéntica contextualización académica: «Canción, si te notaren de atrevida / los cisnes a quien oy te has ajuntado, / con ronco acento y voz de estilo rudo, de heroica gravedad pobre y desnudo, / dirás que el ser humilde te ha animado / a pensar que serías admitida».

²⁷ En las *Flores* de Espinosa —tal como lo recoge la edición de Blecua (L. y B. L. Argensola, *Rimas*, t. I, pág. 176)— consta en el envío la referencia a la circunstancia festiva que motivó la composición: «Canción, el ser humilde no te espante; / que hoy es fiesta de humildes y se precia / de ser su amparo el rey mayor del suelo». No obstante, en el *Cancionero Antequerano* el verso que añade la contextualización festiva aparece trocado en «¿es mucho si de humilde te preciares?».

²⁸ En cuanto al contenido, como declara en el *commiato*, se trata de una poesía celebrativa para la conmemoración de san Acacio en unas fiestas, probablemente sevillanas:

Tú, de olivares pálidos honrado,
que esta fiesta celebras, padre Betis,
con más piedad que el babilonio Eufrates
contra en querer de Ganje desterrado,
mientras sus aguas caudalosas trates,
el oro de tu orilla en más quilates
será estimado, pues así celebra
el capitán Acacio, cuya suerte [...]

Anota F. López Estrada al v. 97 que «Aquí indica que la poesía se escribió para celebrar la fiesta del Santo, que se celebraba el 18 de julio» (P. Espinosa, *Poesías completas*, pág. 61).

²⁹ De nuevo se trata de una poesía de tipo celebrativa que canta las excelencias de un santo, plegando diversos registros que se deslizan entre la alabanza, lo circunstancial y la devoción. Estos textos aprontan bastantes notas metapoéticas o pragmáticas que aluden a la circunstancia de producción de la canción y al autor de ésta, por ejemplo, en la estancia cuarta:

[...]
que a la misma promesa,
aunque antigua, debemos
este que hoy celebramos regucijo.
Irme tras de tí elijo,
que en Compañía que las armas usa
[...]
¡Oh yo seré tu lira y tú mi musa
y aplaudirán con general decoro,
mientras mi voz en tu alabanza suena
de las virtudes del inmenso coro
y de las ciencias de la divina escena.

También al inicio de la siguiente estancia (la 5):

Dudoso estoy si cante
[...]
Cantaré si esto puede voz alguna

dedicada a la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier³⁰ (*Cancionero Antequerano*); y del mismo autor la canción *A la reformación que hizo la Santa Teresa de Jesús de los frailes carmelitas descalzos* presentada a las fiestas de la beatificación de santa Teresa³¹, que tampoco posee referencias textuales a tal contexto festivo; y, por último, *Canción de doña Cristobalina en la justa literaria que se hizo en Granada a la fiesta de N[ue]stra S[eñor]a del Carmen. Tuvo el primer premio. Año de 1626, «En éxtasis divino arrebatado»*³².

La penúltima estancia:
[...]
Oye piadoso los devotos ruegos
que te enviamos con amor devoto
mientras humea entre dorados fuegos
en tus recientes arcos nuestro voto.

Y el envío:

Canción que miras con glorioso espanto
las nubes inferiores de tu vuelo
muestra el amor que tengo a nuestro a santo
pues con amor nos paga desde el cielo.

Como la canción a san Raimundo, ésta dedicada a san Ignacio de Loyola se recoge en las *Relaciones de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho a la canonización de su hijo San Ramón de Peñafort*, Barcelona, 1601 (P. Espinosa, *Poesías completas*, págs. 73-74). En estas mismas fiestas participó Espinosa con otra *Canción al Beato Padre Ignacio*, «Otra vez en divino fuego envuelto» (*Poesías completas*, págs. 78-82).

³⁰ La contextualización circunstancial se verifica al final de la segunda estancia: «[...] ¡Oh clarísimos honores / de España, que hoy dedica / a vuestro sacro bulto, entre cantares / humo de aromas y erección de altares!».

³¹ En nota a esta canción aclara J. M. Morata Pérez este hecho así como que «por diligencia de J. Lara Garrido, sabemos que esta canción figura con el título *Del Licenciado Lays Martín de la Plaza a la Religión y a sus hijos* en el apartado dedicado a las fiestas de Jaén [...] del *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús fundadora de la Reformación de los Descalzos* [...]» (L. Martín de la Plaza, *Poesías completas*, pág. 263).

³² En una nota marginal en el manuscrito (*Cancionero Antequerano*) se apunta a que entre las prescripciones del certamen se encontraba «la condición de la de estancias de 14 versos ensalzando la orden». Ese mismo carácter circunstancial se declara —además de en el título— en el *commiato* final [la transcripción y puntuación es mía]:

Canción al Dauro parte,
no te acobarde[n] frágiles temores
que si as de registrarte
entre la variedad de tantas flores,
de obras superiores,
el alba del Carmelo, que es María,
será de tu humildad amparo y guía
que ya sabe el Carmelo
dar carro y carretero para el cielo»
(fol. 244r).

Un segundo determinante circunstancial atañe a las canciones redactadas al calor de una circunstancia histórica concreta, normalmente con finalidad conmemorativa o celebrativa de un hecho histórico determinado por condicionantes religiosos. Así, por ejemplo, de B. L. de Argensola,³³ la canción a *La nave de la Iglesia de don Ju[an] de Austria, c[uan]do partió a la batalla naval*, «Ya la primera nave fabricada» (*Cancionero Antequerano*).

Y, por último, se encuentran composiciones presentadas a certámenes de carácter religioso o bien textos de Academia: Pedro Rodríguez de Ardila, *A Santiago en la Academia de Granada*, «Hijo del rayo y del tronido fuerte»³⁴ (Flores, 1605); de P. Espinosa, *Canción a la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona*, «Tiran yeguas de nieve»³⁵ (*Poesías completas*); Agustín Calderón, *A Santa Úrsula y sus compañeras, en la justa* (Flores, 1611); y, finalmente, L. Martín de la Plaza, *A san Ignacio. Canción en la justa literaria de Antequera. Tuvo primer premio* (*Cancionero Antequerano*) donde la «devota competencia» (v. 1) es el motor que mueve al poeta a ofrecer «himnos» (v. 2) a la «virtud» (v. 2) del santo.

Esa faceta pública determina, inexcusablemente, el despliegue del artificio técnico en todos los niveles: tono heroico, un estilo elevado y artificiosidad compositiva con el propósito final de conmovir y admirar.

2. Canción propiamente devocional. La diferencia principal entre la canción circunstancial devocional y la propiamente devocional radica en la finalidad pública y celebrativa-festiva de la primera frente a la segunda, cuyos determinantes pragmáticos divergentes de las que poseen una génesis circunstancial atenúan, en cierta medida, la complicación compositiva y elocutiva³⁶.

³³ Su producción religiosa (me refiero esencialmente a la escrita en arte mayor) presenta mayor diversificación que la de su hermano Lupercio. Junto a las composiciones de circunstancias (tres textos a san Raimundo —una en tercetos, las restantes en versos de arte menor—; cuatro a san Lorenzo —unas octavas *Al martirio de san Lorenzo*, una canción *A san Lorenzo*, otras *Octavas a san Laurencio*—; y las canciones *En la traslación de una reliquia de san Ramón de la Iglesia de Roda a la de Barbastró, cuyo obispo había sido* y *En la restitución de una reliquia de san Eufrasio a la ciudad de Andúxar*) destacan las canciones devocionales de amplio aliento, de temática bíblica o hagiográfica como las dedicadas *A la adoración de los Reyes Magos*, *A la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, *A la Asunción de la Madre de Dios*, *A san Miguel* y *A Santa María Magdalena* (L. y B. L. de Argensola, *Rimas*, t. II).

³⁴ De nuevo el carácter circunstancial es el que define este tipo de canciones religiosas. Hay varias alusiones al contexto académico de la composición: «a mí cantar de tu valor me toca» (v. 8) y «de tu nueva academia el don recibe / que por tí se conserva y por tí vive» (vv. 142-143).

³⁵ Nuevamente, nos hallamos ante una canción, probablemente, circunstancial. Puntualiza López Estrada que «caso esta poesía pueda relacionarse con alguna justa poética celebrada con motivo de la canonización» (P. Espinosa, *Poesías completas*, pág. 62). No obstante, al final de la canción aclara que esta se recoge en las *Relaciones de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho a la canonización de su hijo San Ramón de Peñafort*, Barcelona, 1601 (P. Espinosa, *Poesías completas*, pág. 66).

³⁶ Lógicamente, hay textos que presentan rasgos intermedios a las caracterizaciones que he establecido, como pueda ser la canción de Vicente Espinel, *A la Asunción*, «Humíllense a

Los temas suelen ser comunes con predominio del contenido hagiográfico junto a episodios o motivos bíblicos. Como apuntábamos, estas canciones perpetúan los modelos temáticos medievales de la lírica religiosa: el tema mariano y las alabanzas a los santos, subrayando ese ámbito de mediación entre Dios y los hombres como el único en que éstos pueden actuar para conseguir el favor divino:

- a) de temática hagiográfica es la canción de Cristobalina de Alarcón, *A san Raimundo* (Flores, 1611);
- b) de temática mariana la *Canción a Nuestra Señora* de Tejada Páez (*Poética silva*), la *Canción en alabanza de la Virgen*, «Virgen hermosa que, de sol vestida» de P. Espinosa (*Poesías completas*)³⁷, de Rodrigo de Robles Carvajal la canción a la ascensión de la Virgen, «Ahora, Virgen pura, que la llama» (Flores, 1611, y *Cancionero Antequerano*), la *Canción a la Asunción de Nuestra Señora* de Tejada (*Poética silva* y Flores, 1605);
- c) y de asunto bíblico la *Canción a la vocación de san Pedro* de Pedro Rodríguez de Ardila (*Poética silva*), de P. Espinosa, la *Canción al Bautismo de Jesús*, «La negra noche, con mojadas plumas» (Flores, 1605), la *Canción en alabanza de los Reyes Magos* de Tejada (*Poética silva*), y de Martín de la Plaza la dedicada *Al entierro de Nuestro Señor Jesucristo* (*Cancionero Antequerano*).

Junto a la canción *devocional*, y sus dos formulaciones básicas (circunstancial devocional y propiamente devocional), estas antologías revalidan una línea de menor presencia orientada hacia una poesía meditativa o devota de mayor contenido doctrinal o teológico, expresión más atenuada y contención elocutiva en una línea de expresión más clacisista, ajena a la poesía de nuestro autor. Entre este último tipo de canciones podemos mencionar: la *Canción a Nuestro Señor*³⁸, «Cuando alegre ponías» de Luis de

tu imagen, luz del mundo», (Flores, 1605, págs. 498-501), que si bien presenta carácter circunstancial también arrastra mayor densidad doctrinal que la de Tejada al mismo asunto así como ciertos rasgos del conceptismo sacro. En todo caso, esta tipología ayuda, sin otras pretensiones, a la conceptualización general del hecho literario analizado, sin olvidar también que de algunas canciones desconozcamos hoy las posibles circunstancias que motivaron su escritura sin que se hayan conservado noticias sobre su carácter circunstancial.

³⁷ Esta canción de Espinosa se encuentra integrada al final de la *Soledad I*.

³⁸ Matiza I. Osuna (*Poética silva...*, t. II, pág. 116) que presenta frente a la canciones, por ejemplo, de Tejada Páez un «mayor predominio del desarrollo conceptual, en el que no están del todo ausentes ciertas metáforas y comparaciones, aunque siempre subordinadas a una exposición casi teológica de notable densidad», estableciéndose cierta oposición frente a la dinámica general de los autores mencionados en el apartado anterior como Tejada en que las imágenes adquieren plena independencia poética independizándose del contexto religioso en que se insertan.

Bavia (*Poética silva*); la canción a Cristo crucificado³⁹, «Inocente cordero», de Miguel Sánchez (*Flores*, 1605); de P. Espinosa, la canción a las lágrimas de san Pedro (*Flores de poetas*, 1611) y la canción «Ya es tiempo que despierte» (*Flores de poetas*, 1611) que se erige en modelo de una poesía meditativa que ante la brevedad de la vida acude a la «piedad divina» en el camino a la muerte; de fray Fernando Luján, *Canción a la Cruz* (*Flores de poetas*, 1611); de Francisco de Cuenca Arjona, *A Cristo crucificado* (*Flores de poetas*, 1611) y *Al desierto de los carmelitas descalzos* (*Flores de poetas*, 1611).

De esta suerte de tipología aplicada a autores concretos pueden extraerse algunas conclusiones de relieve. En el caso de poetas como P. Espinosa observamos una clara escisión en su lírica religiosa entre una vertiente devocional orientada a lo público, en la que la canción en estancias es el molde preferido, y una orientación más meditativa, reflexiva e intimista, de una religiosidad más profunda donde la expresión poética se rinde a una esencialidad más depurada al servicio del sentimiento del sujeto lírico.

Frente a esta alternancia, la lira sacra de Tejada se muestra monocorde, circunscribiendo su poesía religiosa a un tipo de canción devocional en estrecha relación con los contenidos heroicos y panegírico en las que prima la elevación tonal y el alarde del ornato, conectando a través de Herrera con el modelo pindárico de la canción, reformulado en composiciones de tono heroico dirigidas a los santos, cultivando la exaltación en tono heroico y elevado de los hechos milagrosos y las obras excepcionales que salpican el santoral cristiano. La métrica empleada acorde al tono de sublimidad heroico-religioso pretendido es casi exclusivamente la de la estancia.

Por tanto, Tejada Páez —como otros poetas antequeranos como Luis Martín de la Plaza o Cristobalina Fernández de Alarcón—concibe la temática religiosa como una vertiente más donde explorar las posibilidades creativas, imaginativas y lingüísticas. En su producción poética, la canción de tema religioso se erige en el cauce formal privilegiado de ese alarde técnico puesto al servicio de la devoción pública.

Es evidente que Tejada no se sintió llamado a la poesía religiosa y de ahí que casi todas las piezas de este género respondan a poemas de circunstancias y los que no lo son —o no tenemos datos sobre ellos a este respecto— carecen de cualquier sentido religioso trascendente.

Notas en torno a la caracterización de la canción devocional.

Este tipo de canción devocional, como paradigma constitutivo de la poesía religiosa cultivada por Tejada Páez, posee unos rasgos temáticos, estructurales, estilísticos y compositivos muy marcados. Su caracterización se completa acudiendo a otros autores que comparten con nuestro autor el espacio de las cuatro antologías estudiadas, constatando que las realizaciones

³⁹ B. Molina ha subrayado de esta canción su conceptismo sacro y las numerosas «concesiones al humor» (P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. de B. Molina, pág. 525).

más extremadas de este tipo de canción devocional se encuentran en los autores del grupo antequerano-granadino entre los que sobresale Tejada.

1. Amplificación descriptiva de naturaleza mitológica

Los poemas de circunstancias ya sean determinados por festividades religiosas, civiles o locales eran, conforme al gusto barroco, objeto de poéticas descripciones. Desde el punto de vista discursivo, hay que señalar en este tipo de canción devocional una desmesurada tendencia a la amplificación descriptiva. El hilo narrativo, ya sea referido a episodios bíblicos, a temas de devoción popular como la Asunción de la Virgen o a contenidos hagiográficos, suele ser débil con una tendencia marcada —no exenta tampoco de la canción heroica de Tejada (véase, por ejemplo el comentario a la canción dedicada *A la embarcación del Condestable*)— al excurso de signo descriptivo.

El principio de muchas de estas canciones lo ocupa un exordio descriptivo del marco natural en que se enmarca la narración a partir de referentes mitológicos y de la literatura clásica, equiparándose la imaginería cristiana a la pagana en perfecta simbiosis.

Son frecuentes los cuadros descriptivos del amanecer mitológico que sitúan el ámbito referencial en que tiene lugar el episodio. Así se muestra en las dos estancias iniciales a la narración de la navegación de san Cecilio y sus discípulos a España de Tejada Páez (*Poética silva y Flores de poetas ilustres*, 1605). La *narratio* mitológica se contrapuntea en el hilo narrativo de la canción tejido en torno a la memoria de los siete varones apostólicos que recibieron la tarea —de la mano de san Pedro y san Pablo— de evangelizar Hispania en el siglo I. Como relata Tejada, llegaron por las costas almerienses y se adentraron en Hispania hasta llegar a territorios granadinos y jiennenses⁴⁰:

Por las rosadas puertas del Oriente
ya se asomaba la purpúrea Aurora
derramando mil rosas de su falda;
de perlas y cristal y de oro luciente
las flores aljofara, el campo dora
con los rayos que arroja su guirnalda,
cuando sintió hender su oncosa espalda
el gran rétor del piélago espumante;
y en ver tal maravilla
deja el asiento de cristal bruñido
y la cana cabeza alzando, vido
sus ondas cercenar, libre y pujante,
una aunque pobre célebre barquilla
que a unos siete varones da hospedaje

Las ondas con el céfiro
encrespándose
y de la Aurora el resplandor hiriendo,
las aguas en cristal las convertía;
y así la alegre barca deslizándose,
segura iba con ímpetu **hendiendo**
la rápida y veloz argentería;
y a la dulce marea que bullía
se vieron las nereides y tritones
danzar en torno de ella,
y los delfines, por hacerle salvas,
por las bocas brotar espumas albas,
y hacer diferencias de mil sonos
de las ninfas la escuadra alegre y bella,

⁴⁰ Este tema cobró gran auge en Granada, propiciado por el ambiente de exaltación religiosa auspiciado desde el descubrimiento de las reliquias o planchas de plomo del Sacromonte que narraban los martirios de estos santos.

de alto ser, grave aspecto y pobre traje.

favoreciendo a su divino intento
aurora, ninfas, mar, tritones, viento.
(vv. 1-30)

Aprovecha el antequerano un motivo de la hagiografía, la travesía marina, para desplegar un cuadro descriptivo mitológico. Tales excursos descriptivos constituyen un lugar común de la lírica tejadiana, y se insertan en composiciones de temáticas diversas como la amorosa (véase capítulo I) o la heroica.

Paralelamente, un cuadro marino de amanecer mitológico inicia la canción de Espinosa *A la navegación de San Raimundo* de Espinosa (*Flores*, 1605), el cual se despliega en las cuatro primeras estancias (vv. 1-73):

Tiran yeguas de nieve
el carro de cambiante argentería,
sobre que viene el día
con rubias trenzas, de quien perlas
llueve;
la alcatifa sembrada de diamantes
se borda y matiza
de gñulí, carmín y azul ceniza
cuando de sus alcobas
cerúleas, espumantes,
sale Neptuno horrendo
quitando de la frente el musgo y ovas,
alborotado con el sordo estruendo
que hacen los tritones
que en torno van de un manto
que el agua corta, que sustenta un santo,
y recostado en el azul tridente,
con arrugada frente,
mira el barco veloz que va volando,
sus erizadas ondas despreciando.
De claridades bellas
vido pintada y rica la canoa,
que la luna era proa,
la popa el sol, y lo demás estrellas;
y viendo aquesta maravilla santa
bebe el delgado viento
y a un caracol torcido le da aliento;
y, en el profundo estrecho
oyendo furia tanta,
Doris con miedo helado
los azules hijuelos llegó al pecho;
aparecieron sobre el mar salado
los escamosos dioses,
a quien Neptuno pide
aprieta el carro que las ondas mide;
encima sube, a los caballos grita,
y a valor los incita,
hasta que al venerable santo llega
y con espuma los tritones ciega.

Parece que el mar bulle
brocado azul, de plata la entretela
por donde el carro vuela,
que, por más gala, a veces se zambulle;
de nácares cubiertas las espaldas
relumbra el dios que rige
fieros caballos de color de acije
que con las ondas chocan,
del cual, entre esmeraldas
y sanguinos corales,
los cabellos al pecho helado tocan,
de quien manan clarísimos cristales,
y sobre el carro verde un caudaloso río
de las barbas preñadas de rocío;
y los que deste triunfo allí se admiran
también del viejo miran
que las canas, por más ornato, aforra
de una arrugada concha en vez de gorra.
Arrojan los delfines
por las narices blanca espuma en arco
sobre el profundo charco,
y destilando de las verdes crines
aljófara, las nereidas asomaron
y las dulces sirenas
sobre pintadas conchas de ballenas; [...]

San Raimundo de Peñafort (1175-1275), doctor en derecho canónico e ilustre predicador de la empresa de la conversión judía y mahometana, fue confesor del rey Jaime I de Aragón, a quien acompañó en su expedición a Mallorca. Sus censuras acerca de la vida licenciosa del monarca dieron lugar a una disputa con el soberano durante una expedición a Mallorca que provocó que Raimundo fuera arrojado al mar en esa travesía. El milagro que narra esta canción —y que reconcilió a Jaime I con la fe— radicaba en el extraordinario suceso en torno a que Raimundo hizo de su capa un barco y llegó sano a la costa.

El caso más extremado en la tendencia a la amplificación descriptiva de este tipo de textos devocionales es el de la canción, igualmente dedicada a *san Raimundo*, de doña Cristobalina de Alarcón (*Flores*, 1611), como ilustra ejemplificadoramente la primera estancia:

Sobre el cielo de electro reluciente,
de caballos alígeros tirado
que de néctar y ambrosía se sustentan
con movimiento y curso arrebatado,
apenas por las puertas del Oriente,
que al más fino carmín de Tiro afrentan,
el Dios de quien frecuentan
el templo con ofrendas los de Delo,
salió midiendo en torno al ancho cielo,
hiriendo con los rayos de su lumbré
la más excelsa cumbre,
de cuya hermosura
huyó la noche con su sombra oscura.
Vistió el cielo las nubes de escarlata,
bordóse el suelo de escarchada plata,
las parleruelas aves comenzaron
a saludar la luz que desearon,
cuando desde su solio de oro fino
vido en el mar un caso peregrino.

Otro de los autores, junto a Tejada y Espinosa, que ostentó mayor maestría y fina sutileza en la fusión de lo mítico en este marco de canción religiosa devota fue Luis Martín de la Plaza. Un ropaje lingüístico gongorino reviste un marco natural tamizado por la ambientación mitológica en la canción titulada *Las ninfas del río Ebro y náyades de las fuentes de Vizcaya y de Navarra en la canonización de sus dos ilustrísimos santos san Ignacio de Loyola y san Francis[is]co Javier (Cancionero Antequerano)*, que articula la *laudatio* a los dos santos desde una doble perspectiva: la del sujeto poético cuyo discurso panegírico alberga el núcleo de la *laus* y la de las ninfas y náyades que desatan «[...] las lenguas puras / en alabanzas [...]»:

Serpiente undosa el Ebro, sus
[corrientes
de fugitiva plata remitía
al mar, volcando sus escamas de oro,
cuando en su margen, al nacer el día,
de cuantas le tributan claras fuentes

Pulsando el campo náyades y drías,
con pies de nieve, de temor seguras,
así alternaban con la danza el canto:
«Vírgenes, desatad las lenguas puras
en alabanzas, pues los blancos días
ya el mundo nota, deseados tanto.

bellísimo ostentó de ninfas coro,
 que en dulces voces, que animó canoro
 plectro, métricos números desata.
 La ya primero fugitiva plata,
 atenta al canto, ignora movimiento;
 más cuanto, codicioso, hurtó [e]l viento,
 liberal lo dilata
 por los valles y cumbres de Pirene,
 que el cielo en hombros, como Atlante, tiene.

El que al orbe apacienta, pastor santo,
 y altamente verdades califica,
 dos a la iglesia soles multiplica,
 que ya con no pequeños resplandores
 relucen. ¡Oh clarísimos honores
 de España, que hoy dedica
 a vuestro sacro bulto, entre cantares
 humo de aromas y erección de altares!⁴¹
 (vv. 1-28)

En otras canciones si bien no afloran escenas completas, sí son frecuentes elementos de reminiscencias clásicas y mitológicas, especialmente del mundo acuático, sobre todo la personificación de los ríos con todo su aparato mitológico.

En el caso de las canciones de B. L. de Argensola al *exemplum* de los santos cristianos se suma la ejemplificación de personajes mitológicos, como los frecuentados mitos de Ícaro y Faetón. En el caso de la *Canción a santa María Magdalena* (*Rimas*, vol. II, págs. 302-305) el atrevimiento de Ícaro sirve del símil a la osadía del poeta al consagrar su pluma a temas tan elevados:

I tú, canción, que confiada subes
 penetrando los ayres y las nubes,
 escarmienta en el joven temerario
 que dio infelize nombre al mar de Icario.
 (vv. 91-94)

El comparante mítico de Faetón vuelve a aparecer en la canción *A san Lorenzo* del aragonés (*Rimas*, vol. II, págs. 314-317) donde se aducen los ejemplos de Perilo, Faetón y Elías como términos de comparación del santo Lorenzo en su martirio:

No fueran estas voces [de san Lorenzo en su martirio] como
 [cuando
 las dio Perilo dentro de su toro,
 a quien su propio ingenio dañó tanto;
 mas otras que los cielos penetrando,
 fueron oídas del celeste coro,
 i luego replicó con igual canto;
 i aquel espíritu santo,
 pródigo de la vida,
 la dexó consumida,
 i él se subió con invisible buelo;
 i ardiendo el ayre, vio el hesperio suelo
 no a Faetón en su carro derribado,
 mas con fuego del cielo,
 a Elías, en el suyo trasladado
 (vv. 71-84).

2. *Pluritematismo y enumeratio*

⁴¹ L. Martín de la Plaza, *Poesía completa*, págs. 258-259.

Junto a los excursos descriptivos y dentro de esa técnica amplificativa es nota dominante en algunas de estas canciones el desarrollo desmesurado de subtemas tangenciales a la materia narrativa principal y las enumeraciones digresivas.

El caso más evidente de extensión de un tópico en relación a la centralidad de la temática religiosa es el de la canción *A la vocación de san Pedro* de Pedro Rodríguez de Ardila (*Poética silva*), que desarrolla en sus ocho estancias iniciales un cuadro nocturno de la tempestad, al cual se contrapone, en las dos estancias siguientes, un cuadro del amanecer mitológico que introduce la calma y la luz frente a la escena nocturna tempestuosa, que, seguidamente, da paso a la narración. Se recrea en ella el episodio bíblico de la conversión de san Pedro, el cual queda desplazado del núcleo de la composición a la estancia undécima, ocupando únicamente las últimas seis estrofas de la canción.

Respecto a las enumeraciones de carácter digresivo, es Agustín de Tejada Páez el que ostenta mayor maestría en el empleo de este recurso, como ya hemos tenido ocasión de señalar respecto al *Poema de la Peña de los Enamorados* o la canción *Al rey don Felipe*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho». Entre los casos que podemos destacar en las canciones religiosas del antequerano, destaca la enumeración perifrástica de los apóstoles en la canción *A la Asunción* (*Poética silva* y *Flores*, 1605):

No faltó el que a la santa Palestina
dio nuevo lustre con su sangre roja,
ni el que la Frigia vio al Cancro sujeta,
ni el que en España el santo cuerpo inclina,
ni el que bebe del río que se arroja
con corriente mansísima y quieta,
ni el que bañó en Taigeta
los labios, ni el que en la India ancha, ignota
de horrendas gentes torpes obras nota,
ni el que del templo en Éfeso se admira,
ni el que anduvo do el Istro
al mar hace de sí claro registro.
Al fin, de cuantas partes el sol mira
llegaron los apóstoles sagrados
de Sion a los fértiles collados.

(vv. 136-150)

Este mismo sistema acumulativo mediante la anáfora de la partícula copulativa *ni* es empleado por Tejada en la canción *A la desembarcación de los discípulos de san Cecilio en España* (versión de la *Poética silva*, no de *Flores*, 1605) para elaborar un catálogo de *riquezas* (v. 101) terrenas y vanales que se oponen a la inmaterialidad de la verdadera vida tras la muerte:

No nos promete púrpura de Tiro
a quien la crespa concha del mar tiñe,
ni altos palacios con follajes de oro,
ni diamante, rubí, perla, zafiro,

ni la corona que los reyes ciñen,
ni montes altos de inmortal tesoro,
ni, guardando el cincel bello decoro,
ebúrneos lazos de soberbias tallas,
dorados capiteles,
ni arcos altivos de artificio raro;
de los bruñidos mármores de Paro
no estatuas, no trofeos, no medallas,
raros milagros de únicos pinceles;
por conocer riquezas de esta suerte
tener fin, ser escoria, alcanzar muerte.

(vv. 91-102)

De nuevo, se detiene el poeta antequerano en un catálogo, esta vez de las partes de los navíos en la *Canción a Nuestra Señora (Poética silva)*:

Bendita Virgen, mar en donde el Verbo
siguió por nueve meses su derrota,
mi bajel, pues sois mar, en vos navega;
mirad que sopla el aquilón protervo,
que las olas levanta y alborota,
y por hundillo gime, lucha y brega,
ya en peñascos lo pega,
rompe la palamenta y recamanta,
estanterol y gúmenas quebranta,
triza, timón, escandelar y troza,
cables, amarras, áncoras, barbeta,
cuadernas y faoneta,
árbol, velas y jarcias le destroza;
mas tendrá a su pesar, pues tú lo llevas,
blancas velas, fuerte árbol, jarcias nuevas.

(vv. 76-90)

Aunque, como muestran estos ejemplos, nuestro autor sea uno de los autores que más reiteradamente emplee este procedimiento enumerativo, éste no resulta ajeno, aunque bien es verdad que bastante más atenuado, a poetas como L. L. Argensola. En *Esta canción se escribió a nombre de don Diego de Alava...* que empieza «Divino patriarca»⁴² encontramos un pentamembre que enumera partes de los navíos:

Désta el Padre Eterno
fortificó tu nave,
timón, entena, mástil, popa i frente,
dexándola en gobierno
firme, justo i suave
(gran tiempo) de tus hijos solamente

(vv. 40-45)

⁴² L. y B. L. de Argensola, *Rimas*, t. I, págs. 179-183.

La narración de los hechos más notables de la vida de los santos o los episodios bíblicos alterna, junto a la *amplificatio* descriptiva señalada y otros procedimientos amplificativos como la *enumeratio*, con parlamentos en estilo directo —téngase en cuenta el aliento épico que inflama estas canciones religiosas—, combinando la voz del narrador y los exursos digresivos de distinta naturaleza (descripciones, enumeraciones) con la intervención o parlamentos en estilo directo de los personajes protagonistas de la narración.

Entre los casos que resultan ejemplificativos de esta práctica, aunque fácilmente podría ampliarse la enumeración, pueden señalarse los siguientes. En la canción *A la vocación de san Pedro* de Rodríguez de Ardila (*Poética silva*) encontramos dos amplios parlamentos en estilo directo de san Andrés (vv. 43-85) y de la voz divina (vv. 155-210); en la de Tejada, *A la Asunción* (*Poética silva* y *Flores*, 1605) las «celestiales ínclitas legiones» toman la palabra en los vv. 39-51 y la voz divina en los vv. 67-105:

[...]
las celestiales ínclitas legiones
de divinos espíritus triunfantes,
que gozan de tan alto privilegio,
cuyo santo colegio
en dulces voces pregonando entona:
«¿Quién es esta que goza tal corona,
que muy más bella que la Aurora bella
de desiertos collados
viene a habitar los cielos estrellados,
y el sol y la luna con sus plantas huella,
a cuyas puras y nevadas plantas
se postran las escuadras sacrosantas?
¿Quién es aquesta que brotando gracia,
llena de dones, rica de despojos,
va con su luz los cielos serenando
y cual cedro oloroso, que se espacia
en Líbano, tras sí lleva los ojos,
y el consistorio alegre está alegrando?»
[...]

(vv. 34-51)

El cual, con voz a quien respeta el Cielo,
del pecho inmenso de la inmensa ciencia,
estando atento al santo coro alado,
la respuesta sacó, quitando el velo
que ofuscaba la angélica prudencia
por ser de tal valor lo preguntado:
«La que veis a mi lado,
bordados con estrellas manto y faldas,
luna en los pies y sol en las espaldas,
de mis tesoros es el rico erario,
y la sacra canoa,
tan endiosada desde popa a proa
que fue de mis reliquias relicario,
pues a nuestro unigénito jocundo
robó del cielo y dio a la luz del mundo.
[...]

(vv. 61-75)

Igualmente en la canción *A la desembarcación de los santos de Granada* (versión de la *Poética silva*, no de *Flores*, 1605) encontramos los parlamentos de Neptuno (vv. 35-45), san Cecilio (vv. 61-115) y Tesifonte (vv. 136-150):

[...]
del gran Cecilio escuchan las razones,
que así movido de un impulso santo,
da valor, pone brío, quita espanto:
«Ya veis la tierra a quien promete el cielo
mil glorias y mil triunfos y mil palmas
para sembrar dispuesta el sacro grano;
dispuesta está la mies, dispuesto el suelo
para poblar el cielo de más almas
que a los árboles hoja, arena al llano;
y para la labor de vuestra mano
os da, cual veis, España tallos tiernos,
y ofrece vides tantas
que lleven fruto, que produzcan flores,

[...]
Y así responde, firme más que un monte,
en nombre de los cinco, Tesifonte:
«Puede el rigor de la arrogante Roma
y el fiero orgullo de Nerón tirano,
las fieras manos de sus gentes fieras
mostrar su furia, que medrosos doma,
su rabia airada, su furor insano
afilas armas y encender hogueras,
inventar mil crueldades carniceras,
toros de bronce, a quien el fuego **inflame**,
mil ecúleos y abrojos,
que la fe mostrará su valor luego
en ecúleos, abrojos, toros, fuego,

que enamoren al cielo con olores,
que quebranten la furia a los infiernos
la mies, tallos, olor, granos y plantas,
y puedan, imitando estos ejemplos,
creer en Dios, tener fe, levantar templos.
[...]

(vv. 58-75)

venciendo su rigor sangriento, infame,
y alcanzando por él tales despojos
que pueda el resplandor de nuestra llama
ser blasón, tener vida, darnos fama». (vv. 134-150)

A los de Tejada hay que añadir otras muestras ejemplificativas como el parlamento, en la canción de P. Espinosa *Al Bautismo* (vv. 18-23), en el que un ángel se dirige al río Jordán. De nuevo, frente a una orientación meditativa, inspirada en los ejercicios de meditación ignacianos, estos fragmentos en estilo directo potencian la efectividad dramática como recurso poético de la devoción. La narración queda, pues, reducida a un espacio mínimo dejando lugar a las descripciones e intervenciones directas de los personajes sagrados.

3. Magnificencia elocutiva: los recursos manieristas de la plurimembración y el las estructuras diseminativo-recolectivas

Desde el punto de vista elocutivo destacan en las canciones religiosas de Tejada y en las de otros poetas antequeranos el profuso empleo de la plurimembración —especialmente los trimembres— así como de una geometrización en la estructura de la canción, principalmente, mediante las estructuras diseminativo-recolectivas que operan, bien a nivel estrófico, bien ampliadas al conjunto de la composición.

En cuanto a la plurimembración, ésta opera tanto el interior de la estancia, como en el último verso de la estrofa donde la contundencia de su efecto eleva la artificiosidad expresiva. Los antequerano-granadinos, especialmente, P. Espinosa y A. de Tejada imitarán el modelo gongorino de la canción a San Hermenegildo que contiene endecasílabos trimembres finiestróficos en todas las estancias⁴³. Otros poetas ajenos al entorno andaluz, como L. L. Argensola emplea esta trimembración final en su *Canción a la Asunción de Nuestra Señora*, «Pues el estilo y voz que tiene el suelo»⁴⁴ en la que las cinco estancias que la componen y el *commiato* se rematan con trimembres finiestróficos⁴⁵.

Este artificio de la plurimembración a final de estrofa, de acuerdo al análisis ofrecido por D. Alonso, es seguido por Tejada en dos canciones, las

⁴³ Estancia primera, v. 17: «ver a Dios, vestir luz, pisar estrellas»; estancia segunda, v. 34: «ven pompa, visten oro, pisan flores»; estancia tercera, v. 51: «vida a ti, gloria a Betis, luz a todos»; estancia cuarta, v. 68: «larga paz, feliz cetro, invicta espada»; estancia quinta, v. 85: «la fe escudo, honra España, invidia el mundo».

⁴⁴ L. y B. L. de Argensola, *Rimas*, págs. 274-277.

⁴⁵ En la estancia primera: «hallan paz, cobran gracia, alcanzan vida»; estancia segunda: «clara luz, summo gozo, eterna gloria?»; estancia tercera: «cría sol, luz produce, estrellas haze»; estancia cuarta: «campos viste, aires pinta, nubes dora»; estancia quinta: «honra a ti, vida al mundo, gloria al cielo»; y el *commiato* final: «dulce voz, canto heroyco, estilo grave».

dedicadas *A Nuestra Señora*⁴⁶ (*Poética silva*) y *A la desembarcación de los santos en Granada*⁴⁷ (*Poética silva* y *Flores*, 1605); y por Espinosa en la canción a *san Acacio* (*Flores*, 1611). Dada la cronología, parece ser Tejada el primero en asimilar el procedimiento gongorino, que después recrearán Espinosa y otros autores que cultivan este tipo de canción religiosa.

En la *Canción a Nuestra Señora* muestra nuestro poeta un seguimiento más fiel del dechado gongorino, mientras que la dedicada *A la desembarcación de los santos en Granada* —también por la mayor extensión— va introduciendo diversas variaciones en el rígido esquema inicial. No obstante, frente a los trimembres de L. L. Argensola, Tejada muestra una mayor elaboración manierista en la organización de los sintagmas que componen la plurimembración. En cuanto a la de Espinosa a *san Acacio*⁴⁸ observamos, como en el caso de del poeta aragonés, esquemas similares a los gongorinos.

No obstante, la pauta habitual tiende a la flexibilización del modelo ofrecido por Góngora en la canción *A san Hermenegildo*, de forma que la trimembración se emplea sólo en los versos finales de algunas estancias y no en todas, como Espinosa en la canción a *san Raimundo*, que emplea el trimembre finiestrófico sólo en las dos últimas estancias. El resto de los autores estudiados sistematizan la bimembración o plurimembración, —en un uso que abarca desde el bimembre hasta el pentamembre— a lo largo de toda canción, si bien de forma no sistemática sí generalizada. Por ejemplo, subrayamos los casos de Rodríguez de Ardila en la canción *A Santiago* (*Flores*, 1605) o Robles de Carvajal en la dedicada a la asunción de la Virgen (*Flores*, 1611 y *Cancionero Antequerano*).

Otro artificio recurrente en estas canciones religiosas es la geometría compositiva. Y, nuevamente, es Tejada el que ofrece las realizaciones más perfectas, concretamente en la canción *A Nuestra Señora* (*Poética silva*). Está claramente compuesta sobre el modelo de Petrarca y de fray Luis de León. Cada estancia, incluido el envío, se inicia con la anáfora —repetida

⁴⁶ Estancia primera: «mar tranquilo, fresca aura y tiempo blando»; estancia segunda: «blanca flor, verdes hojas, ramas altas», estancia tercera: «fuerte red, ciegos lazos, flecha aguda», estancia cuarta: «león bravo, fiera áspid, dragón duro», estancia quinta: «ciego caos, negra noche y nieblas tristes», estancia sexta: «blancas velas, fuerte árbol, jarcias nuevas»; y *commiato*: «buen suceso, alta fama, eterna vida».

⁴⁷ Estancia primera, v. 15: «de alto ser, grave aspecto y pobre traje»; estancia segunda, v. 30: «aurora, ninfas, mar, tritones, viento»; estancia tercera, v. 45: «rendir mar, salvar hombres, tomar puerto»; estancia cuarta, v. 60: «da valor, pone brío, quita espanto»; estancia quinta, v. 75: «creer en dios, tener fe, levantar templos»; estancia sexta, v. 90: «ver a dios, vestir luz, pisar el cielo»; estancia séptima, v. 105: «tener fin, ser escoria, alcanzar muerte»; estancia octava, v. 120: «las cejas enarcó y alzó la frente»; estancia novena, v. 135: «en nombre de los cinco, tesifonte»; estancia décima, v. 150: «ser blasón, tener vida, darnos fama»; estancia undécima, v. 165: «dan materia a la fama, a ti blasones»; y *commiato*, v. 173: «tener luz, enviar rayos y alzar llama».

⁴⁸ Estancia primera: «luz al sol, miedo a todos, sangre al llano»; estancia segunda: «honra a Dios, luz al mundo, triunfo al cielo»; estancia tercera: «tuvo al sol, prendió al viento, paró al río»; estancia cuarta: «ganan paz, pierden muerte, cobran vida»; estancia quinta: «ven a Dios, toman cielos, gozan gloria»; y e, *commiato*: «dulce amor, santa paz, quietud eterna».

doblemente al inicio y mitad de la estancia— de un sintagma compuesto por un adjetivo más el sustantivo *Virgen*, invirtiendo la secuencia petrarquista *Virgen* más adjetivo. E, igualmente, se cierran las estrofas con trimembre finales, como la canción de Góngora, L. L. Argensola y P. Espinosa arriba mencionadas.

En la organización métrica de las estancias no sigue Tejada el modelo del poeta de Arezzo, aunque sí la articulación en *pièdi* y *sirima* así como la superioridad de endecasílabos frente a heptasílabos. La canción se compone de seis estancias de quince versos con rima ABCABCcDDEFfEGG y se cierra con un *commiato* de seis endecasílabos bajo el esquema ABBACC.

Cada estancia de la canción tejadiana se constituye por un referente mitológico o motivo poético que establece una relación comparativa con el sujeto lírico subrayando la indefensión (*navichuelo*, *planta*, *avecilla*, *bajel*) de la naturaleza humana para proceder, seguidamente, a la *petitio* al sujeto celestial, subrayando el poeta de esta manera la intervención auxiliadora de la Virgen. La imagen principal es la del naufrago, que se repite en la primera y última estancia en estructura circular:

Divina Virgen y del cielo norte
 tras cuyo resplandor va navegando
 en este mar mi pobre navichuelo
 aquesa luz que ilustra la alta corte
 no la escondais que el viento anda bramando,
 el mar hinchado está y cubierto el cielo,
 conjurado está el suelo,
 la luna está menguante y las estrellas
 con mal aspecto miran todas ellas
 el sol se ha puesto ya y la noche carga.
 Mar, viento, cielo, noche muestra ceño
 contra mi frágil leño
 amenazando tempestad amarga,
 mas tendrá, si tu luz la va guiando,
 mar tranquilo, fresca aura y tiempo blando.

(vv. 1-16)

Bendita Virgen, mar en donde el Verbo
 siguió por nueve meses su derrota
 mi bajel (pues sois mar) en vos navega
 mirad que sopla el Aquilón protervo
 que las olas levanta y alborota
 y por hundillo gime, lucha y brega
 ya en peñascos lo pega
 rompe la palamenta y recamanta
 estanterol y gúmenas quebranta
 triza, timón, escandelar y troza
 cables, amarras, áncoras, barbeta,
 cuadernas y faoneta,
 árbol, velas y jarcias le destroza
 mas tendrá a su pesar pues tú lo llevas
 blancas velas, fuerte árbol, jarcias nuevas.

(vv. 77-91)

Las estancias presentan una disposición cerrada y claramente geometrizada, que se extiende a la arquitectura global de la canción. Éstas se abren con un verso bimembre de forma que el primer sintagma se compone de un epíteto referido al sustantivo *Virgen* y el segundo miembro califica la acción de la Virgen. El núcleo de la estancia lo constituyen la exposición del caso en que la Virgen auxilia al sujeto lírico, y los dos versos finales introducidos por la fórmula adversativa *más* (excepto el v. 44 en que se sustituye por la partícula *pues*) condensan la solución al caso expuesto. El último verso trimembre recoge los elementos diseminados en la estancia mediante la articulación de un esquema diseminativo-recolectivo.

Cada estancia expone, de acuerdo a esta estructura, un caso. En la primera la Virgen sirve de guía («del cielo norte») a la nave que se halla perdida en medio de una tempestad sobre el tópico metafórico de la vida como navegación; en la segunda, la Virgen como «nube de Dios» libra a la tierra de la estéril sequedad; en la tercera, como «ave soberana» libera a la

«avecilla» de sus cazadores; en la cuarta asegura el camino al «pobre peregrino»; en la quinta, figurada en «rutilante Aurora», se convierte en el sol que guía al sujeto lírico: «Clicie soy, que a ti, Aurora, voy siguiendo»; y, finalmente, en la sexta se retoma la imagen del barco zozobrando⁴⁹.

El *commiato*, como suele ser preceptivo, se dirige a la canción:

Intacta Virgen, mi canción hoy sube
ante vos, recebilda alegremente,
pues sois del cielo puerta refulgente
aurora, norte, mar, monte, ave, nube
que tendrá si es de vos favorecida
buen suceso, alta fama, eterna vida.

(vv. 91-96)

y recoge, de acuerdo a la estructura diseminativa-recolectiva diseñada por el poeta, el elemento nuclear de cada estancia. El motivo central de cada una de las estrofas —normalmente formulado en el verso primero de cada una de ellas— queda recolectado ahora en el verso «aurora, norte, mar, monte, ave, nube»: *aurora* (estancia 5), *norte* (estancia 1), *mar* (estancia 6), *monte* (estancia 4), *ave* (estancia 3), *nube* (estancia 2).

El sentimiento religioso o de devoción mariana queda, pues, encapsulado en una íntegra arquitectura discursiva en la que el artificio compositivo perfectamente geometrizado palidece ante la levedad de la devoción mariana que éste encierra.

4. La fastuosidad descriptiva. El léxico suntuario y colorista

Otra nota caracterizadora de estas canciones, aunque extensiva a la lírica tejadiana y antequerana en general, es la suntuosidad descriptiva que se plasma en una buscada plasticidad de los cuadros descriptivos, ricos en colores y materiales preciosistas tan del gusto de la escuela antequerano-granadina. A ello acompaña un léxico cultista igualmente suntuoso, con predominio del esdrújulo en función exornativa.

A unas puntualizaciones de D. Alonso a tenor del «conceptismo poético devoto, a fines del XVI» puede añadirse esta otra línea devocional que se va perfilando fijada en este tipo de canciones marcadas por particulares rasgos

⁴⁹ El motivo de la vida como navegación y sus peligros se encuentra ampliamente tratado en la canción a la Virgen inserta en el *Canzoniere* petrarquista:

Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida,
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'últime strida

(vv. 66-71).

orientados hacia un proceso de paulatina barroquización que aúna lo pagano-clásico y lo religioso en los procedimientos estilísticos aplicados por estos poetas:

La repetición de justas poéticas a Santos (y muchas veces a los mismos) a lo largo del siglo XVI había traído consigo la fatiga del público. A la exageración en la poesía devota a fines del XVI lleva, creo, un cansancio técnico parecido —aunque en terreno muy distinto— al que ha de facilitar el camino a la exacerbación y complicación de los tópicos renacentistas hasta el barroquismo de Góngora. El poeta devoto tiene que maravillar a su público, aunque sea produciéndole una sacudida, casi un choque brutal⁵⁰.

A este respecto, las canciones dedicadas a la ascensión de la Virgen se prestan a una suerte de apoteosis estética como modo de *evidentia* del milagroso suceso de la ascensión de María a los cielos. Ésta se cristaliza en figuraciones de evidente plasticidad que evocan los lienzos manieristas y barrocos que recrean tal asunto. Así describe Robles Carvajal en la última estancia de su canción a la ascensión de la Virgen, «Ahora, Virgen pura, que la llama» (*Flores*, 1611 y *Cancionero Antequerano*), la ascensión de madre de Cristo:

Después, la luna celestial por andas,
en hombros de abrazados serafines,
y por hermoso palio el sol dorado,
te subieron los puros querubines
en procesión solemne a las barandas
del soberano alcázar levantado;
vistiéronse las nubes de brocado,
el aire de arreboles
y el fuego de rosados tornasoles;
partiéronse los cielos transparentes
y empedraron sus calles con estrellas,
que, ufanas de besar tus plantas bellas,
despedían sus vivos más lucientes,
y, llegando do asiste el Hijo y Padre,
Uno te llamó Esposa y otro Madre.

Una similar apoteósica visión ascensional de la Virgen presenta Tejada en la canción dedicada al mismo asunto, cuyo análisis comparativo con la Vicente Espinel *A la Asunción* (*Flores*, 1605) puede resultar iluminador. En el proceso de ascensión mística, la pluma de ambos poetas se detiene en la descripción de los espacios celestes que la Virgen va atravesando, detallando las jerarquías celestiales hasta alcanzar la visión contemplativa de la

⁵⁰ D. Alonso, «Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (de 1584 a 1600)», *Obras completas*, t. III, págs. 75-117, cita pág. 107 (También reproducido en el t. IX, Madrid, Gredos, 1898, págs. -525-565).

divinidad. Mientras que en el texto tejadiano prolifera la preocupación ornamental, en Espinel ésta se diluye en la argumentación teológica⁵¹:

A. de Tejada, *A la Asunción*

Angélicas escuadras que en las salas
llenas de olor de gloria, con inmenso
gozo, de que llenáis el claro cielo,
andáis batiendo las doradas alas,
y al eterno Regente dais encienso,
que olor espira de inmortal consuelo,
torced el blando vuelo
y recibid en vuestras bellas plumas
a la que encierra en sí las gracias sumas.
Pues que rompiendo la fulgente masa
del cielo cristalina
que a la tierra le sirve de cortina,
veis que el un firmamento y otro pasa
hasta llegar al trono do reside
el que del cielo el movimiento mide.

Viendo que unida al cuerpo la alma

[santa,

Virgen gloriosa, para el hijo subes
por ser del alma pura el cuerpo puro,
la luna a recibirte se adelanta,
y dejas envidiosas a las nubes;
Mercurio y Venus dan lugar seguro,
llegas al cuarto muro,
que en luminoso carro el sol rodea,
y, viendo que tu luz la suya afea,
deja corona, carro, cetro y silla;
Jove, Saturno y Marte
admirados se apartan a una parte
y el firmamento octavo se te humilla,
el aqueo cielo, con el primer moble,

V. Espinel, *A la Asunción*

Humíllense a tu imagen, luz del mundo,
las angélicas turbas, y el divino
cristal se rompa y dé segura entrada,
y en los eternos brazos, con profundo
gozo del uno eternamente trino,
se reciba tu carne inmaculada,
Virgen a Dios criada,
más que el cielo hermosa,
con cuya vista santa
se alegra el cielo y el infierno espanta,
y alegre y vitoriosa
por los cielos y elementos vas rompiendo,
y en la trina figura,
en Dios mismo, estás viendo
la pura carne de tu carne pura.
Igual al que te hizo y engendraste
fuiste en los fines de la luz del suelo,
que por ambos pasó el rigor de muerte;
y si resucitó, resucitaste,
y si subió subiste al patrio cielo,
que para siempre puedes verle y verte.
Y aun fue de mayor suerte
la asunción santa tuya,
que al sacro Verbo eterno
salióle a recibir del santo terno
la persona igual suya,
mas a ti, de tal hijo esposa y madre,
a recibirte vino
el mismo eterno Padre,
el Verbo y el espíritu divino.

⁵¹ Más contenida se presenta la apoteosis de la asunción en la canción de B. L. Leonardo de Argensola (*Rimas*, t. II, págs. 277-282):

Hoy subís penetrando
cual luciente cometa,
que aparta i hiende el ayre por do pasa;
i a los cielos llegando,
admírase el planeta
que alumbra el mundo de su cuarta casa;
i no luze ni abrasa;
está turbado i vario,
i los cielos dorados
quedaron espantados;
que vuestro resplandor extraordinario
al subir admirólos
tanto que se afirmaron en los polos.

El esquema discursivo, por otra parte, se configura de forma similar al de la canción de Tejada y Espinel: descripción de las legiones celestiales y de la ambientación celestial (vv. 79-104), la alabanza a la Virgen puesta en boca de esas legiones de seres divinos (vv. 109-130), y, finalmente, la bienvenida ofrecida por Dios (v. 133).

hasta que llegas al empíreo inmoble,
donde por los lucíferos balcones
a quien adornan cercos rutilantes,
se asoman a mirar tu triunfo egregio
las celestiales ínclitas legiones
de divinos espíritus triunfantes,
(vv. 1-35)

Ángeles, querubines, pues ajenos
de novedad tenéis alma suspensa,
¿qué novedad sentistes este día?
Y teniendo de Dios los ojos llenos,
firmes y atentos a su gloria inmensa,
os obligó a mirar la que venía?
(vv. 1-36)

Para la apoteosis final reserva Tejada la última estancia de la canción de forma que la imagen ascensional de la Virgen quede resonando en la mente del lector, dejando patente el interés del poeta antequerano por la imaginería religiosa que en el rondeño cede a una disposición más efectiva de los argumentos teológicos:

Subió la Virgen y subió la vista
tras ella del colegio esclarecido,
que aumenta el agua el río con su llanto;
dejaba por donde iba hecha lista
de un purpúreo color áureo encendido
de los rayos que daba de sí el manto,
puro, cerúleo y santo,
y víanse los cielos estrellados
de racimos de espíritus cuajados,
midiendo en áureas liras dulce acento,
y las celestes puertas
de diamantina chapería cubiertas,
lleno de triunfo el reino del contento;
al fin, coros, la Virgen, suelo, esfera,
cantan, triunfa, se alegra y reverbera.
(vv. 166-180)

Otro de los autores que subraya los elementos suntuosos con una rica orfebrería verbal es Luis Martín de la Plaza. En la canción *Al entierro de Nuestro Señor Jesucristo (Cancionero Antequerano)* son los aspectos más anecdóticos los que despiertan la sugerencia poética que se despliega en remansos de evidente plasticidad y cromatismo, los cuales se diseminan a lo largo de toda la canción:

los últimos honores
que a Cristo muerto debe,
después que con devoto atrevimiento
lo bañó en preciosísimos olores
que, aromáticos, bebe
lino que en el candor venció a la nieve
(vv. 9-14).
el divino tesoro enriquecido
que Cristo derramó en su verde falda:
sangre que, apenas fría,
rubí sobre esmeralda parecía
(vv. 25-28)

Todas estas características —amplificación descriptiva, presencia de la mitología grecolatina— que modelan la canción religiosa de Tejada y de

otros autores antequeranos se explican desde la tradición clásica y petrarquista en que se enraíza el género de la canción. En la acomodación de este género de temática amorosa codificado por los *clásicos* petrarquistas españoles se va a producir una particular *contaminatio* que procede de la tensión entre la *imitatio* de esos modelos profanos (desde Garcilaso hasta las sucesivas generaciones petrarquistas de mitad del siglo) y la reformulación de ese paradigma con la apertura hacia nuevas temáticas, como la religiosa. De este diálogo dan muestra estas canciones que estudiamos, que se debaten entre la *imitatio* de esos modelos —de tema profano— y su conversión *a lo divino*.

Podría decirse que si bien la *inventio* es sacra, la *elocutio* es italianizante o clásica y tendente al barroquismo. En consonancia con los dictados de la *imitatio manierista* estos poemas toman como dechados tanto a los clásicos grecolatinos como a los poetas modernos ya elevados a la categoría de *clásicos*. La palabra poética como manifestación del amor a Dios legitima la actividad creativa de acuerdo al concepto de religiosidad que se va forjando en los aledaños del XVI promovido por el espíritu contrarreformista, cuyas consignas postridentinas alentaban esa devoción en torno a la exaltación de la Virgen, los Santos y los Apóstoles o vehiculada por sacramentos como la Eucaristía. Como sintetizaba atinadamente B. W. Wardropper:

La correspondencia simbólica entre mito pagano y verdad cristiana hace que los poetas más humanistas aproximen los dos sistemas [el pagano y el cristiano, claro] para fundirlos⁵².

De ahí esa especial simbiosis en autores como Tejada entre el contenido devocional y la impronta clasicista, o mejor manierista, de estas canciones. La formación humanística de Tejada determinaba una visión de la naturaleza mediatizada por las lecturas que vertebraban su bagaje lector en las cuales se acompañaba idealmente ese *paganismo* descriptivo a la exaltación de los santos de la iglesia como copartícipes de la gran obra de Dios.

5. La finalidad devocional

Estas notas en torno a la caracterización de la canción *devocional* y que afectan principalmente al plano elocutivo hay que insertarlas en el carácter y finalidad devota que impregna esta lírica religiosa. Este propósito devocional que funciona como génesis y finalidad de la escritura del texto⁵³ —en

⁵² *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pág. 46.

⁵³ «La lírica, cuando se pone al servicio de lo trascendente, provoca una tensión, ya que toma su origen en la experiencia humana, individual, a la que, en su esencia, la religión quiere restar importancia [...]. Así, se explica que desde el punto de vista religioso el mero hecho de escribir sea considerado como una transgresión» (H. den Boer, «Configuración de la persona en la poesía religiosa del XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios», *Diálogos hispánicos*, n° 21 (1998), págs. 247-265 (cita, pág. 247)). En este tipo de canciones

ocasiones filtrado por el motivo circunstancial que determinó su escritura— queda circunscrito a sintéticos apuntes en los dos lugares claramente marcados del diseño estructural de la canción petrarquista: el exordio inicial y el *commiato* o envío.

Desde el punto de vista enunciativo, el contenido devocional se suele reservar al envío donde se actualiza la presencia del sujeto lírico en contraste con las modalidades descriptiva, narrativa o enunciación en estilo directo que dominan el núcleo de la canción, todo ello en clara oposición al tono confesional y la reiterada presencia del sujeto poético en las vertientes penitencial, meditativa o mística de la lírica religiosa⁵⁴.

En algunas canciones el contenido devocional es mínimo reduciéndose exclusivamente al envío, con lo que se circunscribe a este limitado número de versos la finalidad principal de la canción. Así por ejemplo, Tejada reserva en la *Canción en alabanza de los Reyes Magos*⁵⁵ (*Poética silva*) la declaración devocional únicamente al envío:

Pues que adoran los Reyes
primicias de las gentes a Dios santo
también le adore mi canción y canto
y se humille a sus leyes

devocionales la tensión no se focaliza tanto en la dimensión confesional —pues la intervención del sujeto lírico en estas composiciones se reduce a sucintas menciones sobre el carácter devocional que mueve a la escritura— como en esa vía de lo sensorial, afectivo y paganizante desplegado por medio de las descripciones y los parlamentos en estilo directo. La elaboración artística o el placer estético se conciben en estas canciones como como instrumentos verbales que vehiculan la devoción y la espiritualidad en el camino, apuntando algunos de los rasgos inherente al concepto de religiosidad barroco. Me refiero «a la presencia, tan destacada por otra parte, de lo profano y de lo popular en la cultura del barroco. Lo afectivo, lo sensorial y lo mundano de la religiosidad barroca, que toma su origen en la devoción moderna en el siglo anterior, revela numerosas ambigüedades y contradicciones, todas muy estudiadas» (H. den Boer, «Configuración de la persona en la poesía religiosa del XVII...», págs. 248-249).

⁵⁴ Esta línea más intimista, si bien es cierto que goza de una escasa representación en estas antologías, desarrolla una presencia sostenida del sujeto lírico devocional a lo largo de toda la composición en contraste con el tipo de canción que estudiamos. Pueden verse al respecto de Bavía, *Canción a Nuestro Señor (Poética silva)*; de Miguel Sánchez, «Inocente cordero» (*Flores*, 1605), de Luis Martín de la Plaza, «Ya es tiempo que despierte» (*Flores*, 1611) o de fray Fernando Luján, *Canción a la Cruz (Flores*, 1611).

⁵⁵ Existen numerosos puntos de contacto entre esta canción de Tejada y la dedicada por B. L. de Argensola al mismo tema de *A la adoración de los Reyes Magos*, «La estrella que hasta entonces con modesta» (L. y B. L. de Argensola, *Rimas*, t. II, págs. 271-274): la intervención en estilo directo de los Reyes Magos (vv. 54-80), así como la preterición de la presencia del sujeto poético y la declaración devocional hasta el envío revelan pautas comunes en el diseño de la materia religiosa:

Póstrate, canción mía, juntamente
entre los siervos de los reyes santos,
y desde lexos al Infante adora.
(vv. 81-83).

porque poniendo en Dios su confianza
el fin alcanzará de su esperanza.
(vv. 205-210)

Ello se infiere, juntamente, de otras canciones como la de Pedro Rodríguez de Ardila *A la vocación de san Pedro (Poética silva)* en la que se reserva la carga devocional al envío donde el sujeto lírico se hace presente por primera vez y se declara prosélito de Cristo siguiendo el ejemplo de san Pedro:

Canción, aquí te queda, que yo quiero
con presto pie y ligero,
para que más la imitación me obligue,
seguir a aquel que tras de Cristo sigue.

No obstante, la pauta general se adecua a la inserción de ese sentido devocional en la estancia inicial y en el envío final. Así, lo lleva a cabo, por ejemplo, Pedro Rodríguez de Ardila en la canción *A Santiago en la Academia de Granada (Flores, 1605)*. Las estancias iniciales y finales de la composición acogen el contenido devocional y enmarcan la narración de la llegada de los restos del Apóstol a Galicia (vv. 22-44), la alabanza a modo recapitulación de las hazañas narradas en el núcleo de la canción (vv. 89-132) y la peregrinación al túmulo del santo (última estancia):

vv. 1-11 (1ª estancia):

Hijo del rayo y del tronido fuerte,
bravo y famoso capitán de España,
de la justicia y de la fe estandarte,
a quien tocó la parte
mejor que Febo alumbra y Tetis baña
siendo gozo al dolor, vida a la muerte:
pues que también, por suerte,
a mí cantar de tu valor me toca,
guía la mano tú, mueve la boca;
verás las honras a tu culto dadas,
tan bien debidas cuanto mal pagadas.

vv. 133-143 (última estancia):

Mas en tanto, ¡oh Patrón!, que a tu divino
sepulcro humilde el navegante ofrece
las velas rotas, los mojados paños,
testigos de sus daños
y de la vida que por ti merece,
y en tanto que el devoto peregrino
por fin de su camino
derrama en tus altares el empleo
del ámbar puro y del licor sabeo,
de tu nueva Academia el don recibe,
por ti se conserva y por ti vive.

Por tanto, el predominio de las ampliaciones descriptivas y los amplios parlamentos en estilo directo que en este tipo de canción devocional reducen a un espacio mínimo la expresión directa del sentimiento religioso del sujeto lírico, circunscribiendo éste a su manifestación al principio o final de la canción.

Una *variatio* en este esquema se introduce desde la declaración plural de ese propósito devocional en la que la voz del poeta se suma a la de los demás participantes de ese sentimiento, como ejecuta F. de Herrera en la *Canción en alabanza de la Divina Majestad...*:

vv. 1-6:

Cantemos al Señor, que en la llanura
venció del mar al enemigo fiero.
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerças, y la dura
frente de Faraón, feroz guerrero.

vv. 200-209:

Bendita, Señor, sea tu grandeza,
que después de los daños padecidos,
después de **nuestras** culpas y castigo,
rompiste al enemigo
de la antigua soberuía la dureza.
Adorénte, Señor, tus escogidos.
Confiesse, quanto cerca el ancho cielo,
tu nombre, ¡o nuestro Dios, nuestro consuelo!,
y la ceruiz rebelde, condenada,
padesca en brauas llamas abrasada.

vv. 210-212:

A ti solo la gloria
por siglos de los siglos, a ti **damos**
la onra, y vmillados te **adoramos**.

Otros autores, especialmente, Espinosa ponen mayor énfasis en la formulación explícita de la finalidad devocional de su poesía, como manifiesta en la canción dedicada A san Acacio (*Flores*, 1611):

El triunfo es éste y estos los cantares
que debe la piedad a tu memoria,
¡oh santo! premio de la voz triunfante.
Hoy arde el sacro incensio en tus altares
donde se guarda tu inmortal memoria
impresa en lisas cartas de diamante
(vv. 1-6).

o en la dirigida al *Beato Ignacio de Loyola* (Flores, 1611) en la última estancia y *commiato*:

[...] Tú, que la Compañía
de Jesús, sancto Ignacio, mereciste,
del Cordero que en selvas olorosas
se apacienta de lirios y de rosas
(selva donde no llega cosa triste),
oye piadoso los devotos ruegos
que te enviamos con amor devoto,
mientras humea entre dorados fuegos
en tus recientes arcos nuestro voto.

Canción que miras con glorioso espanto
las nubes inferiores de tu vuelo,
muestra el amor que tengo a nuestro santo,
pues con amor nos paga desde el cielo.

En otros casos, como el de Rodrigo de Robles Carvajal, la devoción mariana propicia una elevación del tono laudatorio y una reiterada presencia del sujeto poético configurado como sujeto devocional en estos versos de la canción a la ascensión de la Virgen (*Flores*, 1611 y *Cancionero Antequerano*):

Ahora, Virgen pura, que la llama
de aquel tirano amor, y lazo estrecho
de su red, y el acero de su flecha,
no me hiere, ni afrenta, ni me inflama,
como solía, el alma, el cuello, el pecho,
con su ardor, su vigor y su sospecha,
me vuelvo a ti, sagrada Virgen, hecha
de la flor de la gracia,
aunque en planta nacida de desgracia,
como de amargura el lirio bello;
para que desta llama, flecha y lazo
rompas de todo punto el embarazo,
y asegures mi alma, pecho y cuello,
mientras que te requiebra mi esperanza,
con soberanos himnos de alabanza.

En cambio, en la poesía tejadiana el contenido devocional se asocia indisolublemente al acto de escritura como acto de devoción, fundiendo las notas metapoéticas con la finalidad pragmática del canto como ofrenda religiosa. A ello vuelve una y otra vez Tejada en los envíos de sus canciones. Tal es el caso de la canción *A Santa Eufemia* (*Discursos históricos de Antequera*):

Canción, que queréis de la gran Eufemia
decir las merecidas alabanzas,
viendo la gran alteza del sujeto
ya verás como *aspiras* poco afeto
pues por lo menos es lo más que alcanzas,
que tal materia a enmudecerte apremia
porque para *escribir* tan grande suma

es menester más elegante pluma
y lenguaje más alto y más facundo,
aprendido en el cielo y no en el mundo.
(vv. 120-129)

también de la *Canción a Nuestra Señora (Poética silva)*:

Intacta Virgen, mi canción hoy sube
ante vos; recibida alegremente,
pues sois del cielo puerta refulgente,
aurora, norte, mar, monte, ave, nube,
que tendrá, si es de Dios favorecida,
buen suceso, alta fama, eterna vida.
(vv. 91-96)

de la dedicada *A la Asunción (Poética silva y Flores, 1605)*:

Canción, que tras la Aurora vas subiendo
a las impíreas salas,
con su luz ilustrándote las alas,
no temas del olvido el golfo horrendo,
que, pues te argentan rayos de tal luna,
del olvido triunfarás, tiempo y fortuna.
(vv. 181-186)

o la que celebra *la desembarcación de los discípulos de san Cecilio en España (Poética silva y Flores, 1605)*:

Para, canción altiva,
que si la luz de Castro te recibe,
vivo será tu bien, tu fama viva,
mientras del cielo el firmamento vive,
y pues te son por timbre y mejoría
fortuna compañera y virtud guía,
bien podrás en el templo de la fama
tener luz, enviar rayos y alzar llama.
(vv. 166-173)

En otros casos, como el de Luis Martín de la Plaza, el *commiato* final combina la *recusatio* con el tópico de la infabilidad o insuficiencia del lenguaje poético frente a la materia tratada, tal como se consigna en la canción *Al entierro de Nuestro Señor Jesucristo (Cancionero Antequerano)*:

No pases adelante,
canción, suspende el canto,
que los acentos nos embarga el llanto.

en la canción *A san Ignacio (Cancionero Antequerano)*:

Musa, repara. Temeraria has sido
en presumir cantar de Ignacio santo
hazañas que otro plectro y voz requieren [...]

y en la dedicada *A la reformation que hizo la Santa Teresa de Jesús...*(*Cancionero Antequerano*):

Canción, si de sujetos inmortales
presumes dilatar las alabanzas,
nombre atrevido alcanzas,
que pequeñuela gota intenta en vano
añadirle grandeza al océano.

Junto al carácter circunstancial que exhiben la mayor parte de estas canciones, la devoción se traspone a motivo secundario de la escritura, quedando reducido a escuetas declaraciones en el envío y o en la estrofa inicial. Paralelamente desde el punto de vista intratextual funciona como motivo justificativo del despliegue artificioso, de las amplificaciones descriptivas y, en definitiva, del alarde técnico al que el poeta se encomendaba, lejos de las notas trascendentes de una espiritualidad verdaderamente asumida. El poeta se ponía así al servicio de una religiosidad externa amparada en la celebración de festejos desde los que la ideología oficial vehiculaba las consignas que encubrían un mundo en crisis, el barroco.

La canción religiosa en estrofas aliradas. La canción «A Santiago» bajo el modelo de Horacio y fray Luis de León

Si bien la forma métrica preferida por Tejada para el cultivo de la temática religiosa fue la estancia, no pudo sustraerse el poeta antequerano a la poderosa influencia del modelo horaciano filtrado por fray Luis de León en su canción *A Santiago*⁵⁶ escrita en sextetos-lira, que fue copiada por Toledo y Godoy en el *Cancionero antequerano*. El paradigma horaciano es filtrado por Tejada a través del referente herreriano de canción épico-religiosa en consonancia con la formalización que el sevillano había aplicado a asuntos hagiográficos a los que aplicaba una expresión netamente heroica. Aúna Tejada magistralmente en esta canción *A Santiago* la fórmula herreriana que vinculaba inextricablemente la devoción religiosa con el vigor patriótico desde idéntico planteamiento ideológico dogmático que, de acuerdo a la política imperial de Felipe II, enlaza la ortodoxia religiosa con el poderío militar, exaltando los ideales católicos a la par que los políticos.

Respecto a los modelos de esta canción tejadiana, Dámaso Alonso⁵⁷ señaló en su edición del *Cancionero antequerano* los débitos de Tejada con la oda XII del libro I de Horacio (*Quem virum aut heroa*) y con la adaptación que

⁵⁶ Esta canción del antequerano ha sido estudiada con atención impecable por J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», págs. 79-86.

⁵⁷ [*Cancionero Antequerano*], ed. de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, CSIC, 1950, pág. 339.

fray Luis había hecho de la oda latina en su canción *A todos los santos*, además de la que el salmantino dedicó *A Santiago*.

La oda horaciana proporciona al antequerano el molde estructural, además de impregnar las resonancias pindáricas del inicio de la canción en que el sujeto lírico de la canción tejadiana interroga a la Musa sobre los santos dignos de ser celebrados —igual que en la oda horaciana se interrogaba a la musa Clío sobre héroes, dioses, o los personajes más relevantes de la historia romana dignos de ser cantados—:

HORACIO, oda XII (libro I)

Quem virum aut heroa lyra vel acri
tibia sumis celebrare, Clío?
quem deum? cuius recinet iocosa
nomen imago

aut in umbrosis Heliconis oris
aut super Pindo gelidove in Haemo,
unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae

arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celerisque ventos,
blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus?

quid prius dicam solitis parentis
laudibus, qui res hominum ac deorum,
qui mare et terras variisque mundum
temperat horis?⁵⁸

TEJADA

De los héroes invictos, ya sagrados,
que, roto el vital lazo,
llegaron de la gloria al dulce plazo
y reinan ya en el cielo laureados,
el uno y otro hecho
gran deseo de cantar me inflama el
pecho.

Pero, en aqueste soberano alarde,
¿cuál ha de ser primero?
Dime tú, musa, el orden por entero,
porque tal orden en mi canto guarde,
que, entre nobleza tanta,
mi lira está confusa cuando canta.

(vv. 1-

12)

Aunque la oda XII del libro I de Horacio se constituye básicamente como panegírico a Augusto, el poeta venusino diseña un encomio en el que ensalza a los dioses más populares del Olimpo y a los grandes personajes de la historia romana. La figura de Octavio cierra la enumeración, como la de Santiago en la canción tejadiana, sirviendo de corolario a la grandeza del cristianismo de forma paralela a como la figura de Augusto encarnó una de las personalidades políticas más excelentes del imperio romano. La base estructural de la oda horaciana sirve a Tejada para establecer la arquitectura de su canción en torno a dos procedimientos básicos. Primero, el recurso

⁵⁸ «¿A qué hombre, a qué héroe quieren y a qué dios / cantar, Clío, tu lira o flauta aguda? / ¿Qué nombre a repetir travieso el eco / va en las umbrosas / regiones de Helicón o sobre el Pindo / o el gélido Hemo? Allí la selva a Orfeo / siguió sin miedo al ver que con las artes / maternas supo / detener a los ríos en sus rápidos / cursos y al veloz viento y con sus dulces / cuerdas canoras arrastrar al roble / que le escuchaba. / ¿Qué antepondré a los sólitos elogios / del padre que gobierna a hombres y dioses, / la tierra con el mar, las estaciones / varias del mundo?» (Horacio, *Odas y épodas*, págs. 114-115). Cf. Horacio, *Odas y Épodas*, traducidos por los más grandes ingenios españoles, según la selección de M. Menéndez Pelayo, ed. de A. Cascón Dorado, Lípari Ediciones, Madrid, 1992, págs. 78-81.

enumerativo o catálogo y, segundo, la sucesión de interrogaciones acerca del orden de la alabanza: «¿Quién ha de ser primero?» (v. 20), y en adelante vv. 21, 25 o 37.

Los dos primeros versos con la invocación a la musa y la interrogación sobre por quien ha de comenzar el canto son claros calcos horacianos. Ahora bien, el antequerano matiza este marco de referencia que le ofrece la oda del venusino con la *imitatio* compuesta de las dos odas de fray Luis mencionadas, si bien las pertinencia modélica de estas últimas adquiere menor relieve que la del autor latino.

El catálogo perifrástico que ofrecía el poeta salmantino en su oda *A todos los santos* es dechado indiscutible del elenco sacro del antequerano, si bien Tejada muestra un criterio más homogéneo en las figuras que cataloga frente a la variada procedencia del que ofrecía el agustino.

En cuanto a la *dispositio*, esta canción *A Santiago* presenta dos partes claramente diferenciadas: la primera enumera parafrásticamente, a modo de catálogo, los doce discípulos de los que se mencionan sus atributos más singularizadores y / o hechos más emblemáticos (vv. 1-102); y la segunda, por otra parte, se centra en la alabanza de Santiago⁵⁹, combinando el elogio patriótico con la emoción religiosa (vv. 103-204). Esta segmentación bipartita presenta un notable equilibrio entre las dos bloques los cuales ocupan exactamente el mismo número de versos (101 versos y 17 estrofas o sextetos-lira)

Como pauta repetida, por su carácter manierista, en las canciones del antequerano tanto de temática heroica como religiosa, la atomización estructural determina la independencia de cada estrofa dando la impresión en ocasiones de no estar subordinadas a una idea central. Esta estructura fragmentada se marca especialmente en el primer bloque de la canción dado el esquema enumerativo acumulativo diseñado por el poeta antequerano en el que las perífrasis alusivas a los apóstoles se suceden ocupando, normalmente, un sexteto-lira cada uno, excepto san Pedro que ocupa dos. Este efecto atomizado se contrarresta con el uso de partículas textuales que recapitulan y van ergarzando las distintas fracciones del devenir discursivo.

Tejada, entonces, pone una serie de elementos al servicio de la cohesividad discursiva los cuales suspenden las fracturas de los intervalos interestróficos. El recurso más reiterado es el empleo de nexos conjuntivos⁶⁰

⁵⁹ La división es bastante obvia. Ya Dámaso Alonso en su edición del *Cancionero Antequerano* (nota a la canción, pág. 339) se refirió a esta bipartición de la canción. Tejada menciona primero a la Virgen, después a san Juan Bautista, a san Pedro, a san Juan Evengelista, y otros discípulos, para detenerse, finalmente, en Santiago cuyo protagonismo se extiende a la segunda parte en la canción.

⁶⁰ En otras ocasiones la relación estrófica es de naturaleza yuxtapositiva: en la estancia tercera (vv. 7-12), la undécima (vv. 61-66), la que ocupa los versos 139 a 144 y la que se extiende desde los versos 181 a 186. En todo caso la pauta más habitual es el empleo de un nexo conjuntivo.

a inicio de estrofa. Abundan a este respecto las conjunciones coordinantes, ya sean

- copulativas: «ni» (v. 49) y, especialmente, «y» (vv. 79, 91, 115, 133, 145, 157, 169, 175, 195)
- disyuntivas: «o» (vv. 25, 37)
- o adversativas: «pero» (vv. 7, 19, 73) y «mas» (vv. 43, 55, 97)

a las que se suman otras de menor representatividad como la condicional «si» (v. 67) y la concesiva «aunque» (v. 85).

Junto a las conjunciones otros marcadores discursivos contribuyen a la mencionada cohesividad como las partículas deícticas, los pronombres personales anafóricos o los verbos *dicendi*: en la estancia sexta el verbo «digo» que abre estrofa vincula este sexteto-lira a la estrofa inmediatamente anterior referida a san Pedro; el demostrativo con valor deíctico «Este» (v. 109) referido a Santiago o la partícula «donde» (v. 121) y «tal» (v. 127), entre otras, coadyuvan a este sentido cohesivo mencionado.

Otros recursos y, especialmente en esa primera parte de la canción, se suman a esa misma finalidad cohesiva:

- las apelaciones a la Musa: «Dime tú, musa, el orden por entero» (v. 9). El nombre de la musa, Euterpe, no se menciona hasta el verso 74: «Pero, dejados éstos, al instante / canta hermosa Euterpe» (vv. 73-74)
- las interrogaciones retórica de naturaleza metapoética sobre el propio orden de los sujetos a quienes se va a cantar: «Pero entre la demás ilustre gente / ¿quién ha de ser primero?» (vv. 19-20); «Mas ya famoso incrédulo, me acuerdo / que es bien que de ti cante» (vv. 55-56); y «Y del primer lugar, la antecedencia / querrá tu compañero» (vv. 91-92)
- la repetición de determinados lexemas como «lira», «canto» o «cantar»: «el uno y otro hecho / gran deseo de cantar me inflama el pecho» (vv. 5-6), «porque tal orden en mi canto guarde» (v. 10); «y así se os rinde a vos mi lira y canto» (v. 18), «serás sujeto de mi canto y lira» (v. 66), «Y de ti cantaré, gran cronista» (v. 79), «Mas quien tendrá las alabanzas mudas / de aquel caudillo fuerte» (vv. 97-98); «Mas ya la fama del patrón gallego / mi lira y canto llama / que ocupe canto y lira la alta fama» (vv. 103-105).

La motivación del sujeto poético para el canto que ofrece queda sentada desde el primer sexteto-lira:

De los héroes invictos, ya sagrados,
que, roto el vital lazo,
llegaron de la gloria al dulce plazo
y reinan ya en el cielo laureados,

el uno y otro hecho
gran deseo de cantar me inflama el pecho.
(vv. 1-6)

matizada en la oposición sistemática entre la gloria épica de la vida y la santidad de la muerte. El adverbio temporal «ya» (vv. 1, 4) establece la oposición entre esos dos momentos y estados:

«héroes invictos»	«ya sagrados»
«gloria»	«dulce plazo»
«roto el vital lazo»	«reinan ya en el cielo laureados»

El primer lugar del canto está reservado a la Virgen:

Virgen excelsa que, del sol vestida,
coronada de [e]strellas,
sois como el sol entre las luces bellas;
a todos la ventaja es conocida
de vuestro triunfo santo
y así se os rinde a vos mi lira y canto.
(vv. 13-18)

Los tres primeros versos, ecos de la canción *A la Virgen* de Petrarca⁶¹, juxtaponen dos construcciones absolutas que se cierran con una comparación metafórica de la Virgen «como el sol entre las luces bellas» (v. 15), mientras que la segunda mitad del sexteto-lira exalta el «triunfo santo» (v. 17). La articulación bipartita de la estrofa queda marcada en el plano fónico. Si los tres primeros versos evidencian, desde la aliteración de la lateral alveolar /l/ y la hegemonía de la vocal /a/, la belleza luminosa —y, por ende, la pureza— de la Virgen, la vibrante de los versos finales y las dentales trabadas con nasal unidas a la oscuridad de la /o/ cambian el tono de la suavidad descriptiva a la aspereza acorde al encomio de las proezas de los discípulos de Cristo, cuyo relato sigue a esta estrofa:

Virgen excelsa, que, del sol vestida,
coronada de estrellas,
sois como el sol entre las luces bellas:
a todos la ventaja es conocida
de vuestro triunfo santo
y así se os rinde a vos mi lira y canto.

Y a partir de esta estancia se inicia el catálogo de los apóstoles que precede al núcleo de la canción. Encabezan la nómina de cristianos ilustres

⁶¹ Los vv. 13-14 recuerdan los vv. 1-2 de la *Canzone XXIX, In morte VIII*: «Vergine bella, che di sol vestita / coronata di stelle» y los vv. 34-35 de la oda XXI de fray Luis: «Virgen de sol vestida / de luces eternas coronada». Véase, además, [*Cancionero Antequerano*], ed. de Dámaso Alonso, nota al soneto, pág. 339.

san Juan Bautista y san Pedro, en principio, los discípulos más cercanos a Cristo.

La descripción del Bautista se basa en los dos episodios más emblemáticos de la narración bíblica: «¿Quién con el dedo señaló al cordero / y a quien fue por Herodes inclemente / la cabeza cortada» (vv. 21-23). A san Juan Bautista sigue san Pedro⁶² que destacó entre los demás apóstoles por su admiración hacia Cristo. El procedimiento perifrástico se dibuja con suma claridad en estas dos figuras iniciales.

Los sucesos más expresivos de la vida de los apóstoles acompañados del discursos encomiástico del sujeto lírico permiten al poeta desplegar su repertorio de conocimientos bíblicos evitando la mención explícita al nombre del apóstol:

¿o el gran patrón de la romana iglesia,
que, dejando la barca
y redes pobres, vino a ser monarca
desde la margen india a la tartesia,
a quien dio su fe rara
llave a la mano y a la sien tiara?,
digo, aquel gran pastor a quien se humilla,
por ser de Dios vicario,
de nuestro polo ártico al contrario,
que de la cruz *que* le sirvió de silla,
con la cabeza el suelo
hiriendo, con las plantas miró al cielo;
(25-36)

Así pues, san Pedro queda retratado como obispo de Roma (vv. 25 y 30) y de él se ofrecen distintos detalles: el oficio de pescador que abandonó de inmediato para seguir a Cristo (vv. 26-27), el hecho de recibir de Jesús la llave de los cielos (v. 30), y finalmente, el modo en que fue crucificado. Cuando Nerón le impuso como castigo la crucifixión, san Pedro pidió ser sacrificado al revés por dos razones: primero, porque no se consideraba digno de morir en la misma postura que Jesucristo y, segundo, porque el hombre vive apegado a la tierra y de ella se eleva al cielo, al contrario que Cristo⁶³.

De forma semejante al relato de los dos apóstoles se suman al catálogo los nombres de los restantes discípulos hasta alcanzar el de Santiago, objeto central del encomio de la canción: san Pablo (vv. 37-42), san Andrés (vv. 43-48), san Juan (vv. 49-54), santo Tomás (vv. 55-60), Santiago el Menor (vv. 61-66), san Felipe (vv. 67-72), san Bartolomé (vv. 73-78), san Mateo (vv. 79-84), Simón el Cananeo (vv. 85-90), san Judas Tadeo (vv. 91-96) hasta terminar con Judas Iscariote (vv. 97-102).

⁶² S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982. A san Pedro está dedicado el capítulo LXXXIX, págs. 346-357.

⁶³ S. de la Vorágine *La leyenda dorada*, pág. 352.

El canto a Santiago se desarrolla de los vv. 103-204 y podría constituir, por sí mismo, una canción independientemente de la enumeración anterior a la que se une con los conectores discursivos «Mas ya» (v. 103).

La arquitectura retórica de este canto presenta también un diseño bien compartimentado y definido. La primera estrofa (vv. 103-108) contiene la proposición o materia del canto: «la fama del patrón gallego» (v. 103); la invocación: «mi lira y canto» (vv. 104-105); y la definición genérica del apóstol como «hijo del trueno, ardiente fuego» (v. 106), la cual anticipan el tono vehemente con que Tejada va a recoger las hazañas del apóstol. Las dos siguientes estancias (vv. 109-120) responden a una descripción externa caracterizadora de la figura del apóstol que se corresponden con las representaciones iconográficas más tópicas: la armadura, el caballo y las armas.

Ha optado Tejada por la representación del apóstol como capitán de las milicias cristianas, imagen acorde con la acción recreada en los versos siguientes que ocupan el núcleo de este canto a Santiago (vv. 121-180). En estos se hace un repaso por los legendarios y fabulosos episodios de la vida del apóstol marcados por su lucha constante e incansable por extender la fe cristiana por todos los dominios del mundo conocidos: Castilla (vv. 124-156), Coimbra (vv. 157-162), Navas de Tolosa (vv. 163-168), Asia (vv. 169-174), América (vv. 175-180). El catálogo de hazañas se cierra con una estancia exclamativa, intensificativa de ese patriotismo cristiano de que se ha hecho gala en los versos anteriores. Se abre y cierra con un bimembre. Las tres estancias que cierran la canción están dedicadas al viaje de los restos del santo a España y a las peregrinaciones devotas que, desde entonces, se hacen en su memoria.

Más allá del elogio patriótico y de la confusión de datos históricos y legendarios que quieren mostrar la condición invencible del apóstol con los que Tejada construye su canción, ésta cobra especial relieve a la luz de los resultados expresivos que sirven a los propósitos heroicos del poeta.

La sublimidad y magnificencia del estilo que se prodiga a lo largo de toda la canción tiene uno de sus pilares básicos en los artificios asociados a la armonía imitativa.

El tipo de vocal dominante en la canción es la *a* seguida muy de cerca por la *o* y la *e*, también ampliamente representada, mientras que las vocales cerradas *i*, *u* quedan en un segundo plano. No hay duda de que la materia cantada, que incidía en el ideal evangelizador de la poética imperial, requería la elevación tonal que proporcionaban las vocales llenas, abiertas, luminosas.

La capacidad de la *a* y *o* para otorgar a los versos la magnificencia expresiva queda puesta de relieve en la estancia primera donde la repetición combinada de las dos vocales exhiben el tono enfático propio de este tipo de poesía épico-religiosa:

De los héroes invictos, ya sagrados
que, roto el vital lazo,
llegaron de la gloria al dulce plazo

y reinan ya en el cielo laureados,
el uno y otro hecho
gran deseo de cantar me inflama el pecho
(vv. 1-6)

En cuanto a la tipología consonántica, destaca la preeminencia de la vibrante simple y múltiple, la oclusiva dental sorda /t/, la nasal alveolar /n/, bien en posición implosiva, bien trabada con /t/, y, también, la sibilante /s/. Coadyuban, asimismo, a este énfasis expresivo las oclusivas sonoras /d/ y /g/ y las sordas /p/ y /k/. Destaca, además, el reiterado empleo de los fonemas *-s* y *-n* en posición final de rima, extendiéndose en ocasiones al resto del verso o al sexteto-lira completo:

De los héroes invictos, ya sagrados
(v. 1)

coronada de estrellas,
sois como el sol entre las luces bellas.

(vv. 14-15)

Así pues la aliteración de *s* en la estancia octava refuerza el núcleo semántico del verbo «aspar» como forma de castigo que sufrió san Pedro:

Más no querrás ceder, primer cristiano,
pues del Carro al Canopo
fuiste el más rico y estimado copo,
y así en aspa de cruz te aspó el tirano;
pero aunque más te aspe
suena tu fama desde el Tíbre a Hidaspe.

Igualmente, en otras estrofas la aliteración de este sonido sibilante cobra análoga preeminencia:

Pero, dejados éstos, al instante
canta, hermosa Euterpe,
del que se despojó como la sierpe
la piel antigua, y aspiró constante
a entrar con tales costas
por las celestes puertas aunque angostas.

En cuanto a los finales consonánticos de verso éstos se ciñen a dos tipos: en *-s* y en *-n*, los cuales, además, se suelen reservar al pareado final del sexteto-lira otorgando así un carácter sentencioso o epifonemético al cierre conclusivo de estrofa:

a) Final en *-s*:

a.1) simple:

pues si no dudarás,
no tanto la fe nuestra asegurarás.
(vv. 59-60)

lo que un tiempo idolatras:
cédulas, bancos, libros y mohatras.

a.2) secuencia *s+t*:

a entrar con tales costas
por las celestes puertas aunque angostas
(vv. 77-78)

b) final en -n:

lo que bañan y cercan
Tigris y Eufrates, que en grandeza altercan. (vv. 95-96)

Aunque los finales consonánticos se suelen concentrar en los dos últimos versos de la estrofa, se localizan algunos ejemplos cuantitativamente menos significativos en otros lugares del sexteto-lira:

a) Versos 1 y 4:

De los héroes invictos, ya sagrados
[...]
y reinan ya en el cielo laureados
(vv. 1, 4)

Mas, ¿quién tendrá las alabanzas mudas
[...]
de que prevaricó el avaro Judas,

Versos 2 y 3:

coronada de estrellas,
sois como el sol entre las luces bellas:
(vv. 14-15)

sus frías regiones,
de la cruz predicando los blasones,
(vv.68-69)

Estos finales consonánticos se refuerzan a partir de la estrofa 18 en la que empieza el canto a Santiago y se intensifican significativamente en los sextetos-lira dedicados a la lucha del apóstol contra los infieles (vv. 121-168), subrayando así el ardor guerrero del santo evangelista cuyo espíritu inflamaba a los valientes soldados que luchaban en defensa de Castilla:

Donde del resplandor que su cuchilla
arroja, el sol, vencido,
turbado en medio de su curso ha sido,
cuando Diego, en defensa de Castilla,
entre el fiero africano,

bravo la esgrime con la diestra mano.
 Tal del Clavijo el campo lo miraba,
 poblando sus desiertos
 de destrozadas armas, de hombres muertos,
 que a la arena su número igualaba,
 vengando las querellas
 del censo infame de las cien doncellas.
 Y entre alfanjes rendidos y turbantes,
 capellares, marlotas,
 y, entre albornoces y almalafas rotas,
 Ramiro y sus ejércitos triunfantes
 altares le hacían
 que con pías ofrendas componían.
 (vv. 121-138)

Las primeras estancias del segundo bloque de la canción en que se centra el elogio patriótico y el canto a Santiago albergan el final en *-s* con la funcionalidad ya mencionada de subrayar el final sentencioso de la estancia:

con cuyos resplandores,
 son la luna y el sol astros menores.
 (vv. 107-108)

las mallas rojas cruces,
 rayos, llamas, relámpagos, luces.
 (vv. 119-120)

vengando las querellas
 del censo infame de las cien doncellas
 (vv. 131-132)

A medida que la materia se va centrando en la exaltación de la lucha del apóstol gallego contra los infieles, los finales consonánticos a que nos venimos refiriendo se extienden a todos los versos de la estancia a la vez que se combinan las terminaciones en *-s* y *-n*, potenciando la sublimidad heroica de las hazañas cantadas:

Y entre alfanjes rendidos y turbantes,
 capellares, marlotas,
 y, entre albornoces y almalafas rotas,
 Ramiro y sus ejércitos triunfantes
 altares le hacían
 que con pías ofrendas componían.
 (vv. 133-138)

La aliteración de *s* en los plurales de los tres primeros versos y el predominio de las nasales en los tres siguientes refuerzan, en el nivel expresivo, el contraste semántico entre los rendidos y los que han salido triunfantes de la batalla, esto es, entre la enumeración de los despojos de la derrota y la heroicas señales de la victoria.

Asimismo, las estancias 26, 27, 28 y 29 se sirven de cierres consonánticos en todos sus versos y alternan, igualmente, los terminados en *-s* y *-n*,

marcando en la línea antes señalada dos planos semánticos antitéticos: el de los vencidos y el de los triunfantes:

Ya postradas banderas y pendones
entapizan el suelo,
y, como si estuvieran en el cielo,
pisan la blanca luna los varones:
la luna y lunas pisan
con que árabes banderas se divisan.

Y de Coimbra las cerradas puertas
sus brazos conocieron
y al furor de sus golpes se rindieron,
dándose a la cristiana gente abiertas,
porque un obispo viera
que para tal caudillo el hierro es cera.

Las Navas de Tolosa, coronadas
de ejércitos paganos,
vieron los montes exceder los llanos
con montones de escuadras destrozadas,
con que en aquesta guerra
tembló oprimida y aun gimió la tierra.

Y las naciones de Asia más bizarras,
donde su cruz tremola,
las medias lunas y encrespada cola
postraron y doradas cimitarras,
siendo a su furia flacos
los bajaes, beterbeyes y sinjacos.

(vv. 151-174)

De forma equivalente, el canto a las victorias del apóstol se cierra con una estrofa inundada por la modalidad exclamativa que acaba en un pareado con final en –s:

muy justo es que defiendas
los hijos tuyos, tus queridas prendas!
(vv. 185-186)

En la última parte de la canción se retoma el sostenido equilibrio con que comenzaba el encomio de las proezas de los discípulos de Jesús, que se confirma en la reducción de finales consonánticos a dos versos de la estrofa, normalmente los dos finales:

sus hombros plateados
sujetó el mar, cuando los vio cargados
(vv. 188-189)

De forma paralela el sexteto-lira que cierra la canción vuelve a emplear la –s a final de verso y el procedimiento enumerativo en los dos últimos:

Aquí reposan tus reliquias santas,
donde a cumplir sus votos
son frecuentadas de los más remotos,

de tantas gentes y naciones tantas:
del español robusto,
francés rufo, pardo indio, etíope adusto.

La aliteración generalizada de la sibilante así como la hegemonía vocálica de la *a* y *o* otorgan al repaso victorioso de la historia de España la sublimidad heroica y elevación tonal que requería la leyenda de Santiago, impregnada del patriotismo y exaltación de los valores del catolicismo que Tejada prodiga en esta canción con los procedimientos fónicos más depurados de su técnica poética.

Conclusión.

Las páginas que anteceden han arrojado, con mayor o menor fortuna, puntos de luz sobre un aspecto literario particular de la devoción religiosa de finales del XVI y XVII.

La canción petrarquista acusa en el último tercio del siglo XVI una serie de cambios que afectan a todos los niveles del paradigma genérico, los cuales reformulan el arquetipo trazado por los petrarquistas españoles: la temática, el diseño retórico, la métrica y el contexto pragmático:

a) por una lado, una diversificación temática, de acuerdo a la nueva poética que inaugura el manierismo y consolidará el barroco, que privilegia los contenidos religiosos y heroicos, políticos o patrióticos en conjunción al desarrollo profuso del género epidíctico con una pluralidad de tonos que transitan desde lo satírico a la gravedad

b) por otro, una simplificación formal que aspira a la libertad de la fluencia expresiva en formas métricas más flexibles como la lira, las estrofas aliradas o, en último término, la silva. Este proceso de simplificación cristaliza en el relajamiento de la división de la estancia a la manera de Petrarca (*fronte*, *chiave* y *sirima*) que convergerá en la definitiva neutralización de la canción petrarquista a favor de géneros clásicos a lo largo del siglo XVII

En el arco cronológico abarcado por cuatro antologías (*Poética silva*, *Flores de poetas ilustres* (1605), *Flores de poetas* (1611) y *Cancionero antequerano* (1627-1628)) cristalizan las variaciones principales que Herrera había introducido en el modelo de la canción italiana a la manera petrarquista cultivada en la primera mitad del siglo XVI, y se acompañan de una serie de rasgos vinculados al manierismo andaluz y, en particular, al grupo antequerano-granadino (amplificación y suntuosidad descriptiva). Tal remodelación del paradigma de la canción petrarquista se efectúa en el plano formal —flexibilización de los esquemas métricos de la estancia— y en el contenido, imponiéndose un tipo de canción que abandona la temática religiosa a favor del contenido heroico, religioso y panegírico —la mayor parte de las veces fusionados—.

Estas canciones devocionales vienen a caracterizarse por la tendencia al pluritematismo en una estructura desintegradora que gravita en torno a un motivo central religioso pero en la que se integran el material mitológico, el símil mítico prolongado, las digresiones de signo descriptivo o enumerativo así como una marcada preocupación por el diseño estructural en torno a mecanismos prototípicos de la lírica manierista como la plurimembración y los esquemas diseminativos-recolectivos.

El modelo de canción heroica de contenido religioso, político o encomiástico fijado por Fernando de Herrera se erige en paradigma principal de la reformulación del género de la canción en el XVII, y encuentra su realización más perfeccionada en los autores del entorno antequerano-granadino entre los que Tejada ocupa el lugar más destacado.

A partir del indudable referente herreriano y de las realizaciones gongorinas, Tejada —junto a otros poetas antequerano-granadinos— fija un tipo de canción de carácter circunstancial y finalidad celebrativa, principalmente de temática hagiográfica y carácter devocional que con tono elevado, lenguaje cultista, profusión del ornato elocutivo y artificiosidad compositiva, vehiculan el contenido religioso por la vía de la sensorialidad.

Frente a contenidos doctrinales o argumentaciones teológicas las canciones tejadianas aspiran conmover mediante el despliegue sensorial y las descripciones suntuosas en un tipo de poesía que potencia la visualidad y sensorialidad, convirtiendo una vez más su espacio de escritura en bastión de la Contrarreforma y del sentimiento nacional cuya dimensión celebrativa ostentaba el concepto barroco de religiosidad.

IV. CANCIÓN Y POESÍA HEROICA

Introducción

La sinfonía lírica de Tejada confluye hacia una sola voz que impregna, con distintos matices, el conjunto de su producción poética: el acento heroico y patriótico.

El interés sostenido que le mereció la poesía heroica no puede separarse, por una parte, de la personalidad del poeta condicionada por el orgullo aristócrata que le lleva a cantar las excelencias, virtudes y hazañas de la monarquía y la aristocracia desde la ideología nobiliar del estatus social al que él mismo pertenece; y, por otra, del prestigio que el género heroico-patriótico tuvo en el Renacimiento¹. Movido por el ansia humanística de la fama literaria, dos pilares ideológicos sustentan su concepción heroica de la poesía: la patria y la religión.

La poesía tejadiana, frente al discurso épico —pues falta en ella el decurso narrativo, el retrato de los héroes y la complacencia de la acción como objeto del relato—, se caracteriza, como la de Herrera, por el tono de exaltación entusiasta que entronca con el concepto barroco de la transmisión de la emoción de lo sublime a través de la poesía. La conmoción en el lector la insufla Tejada tanto desde la grandeza del asunto como desde la eficacia de una retórica vibrante que alcanza artísticamente ese efecto suasorio. De ahí el perfecto maridaje en la poesía del antequerano entre el virtuosismo técnico que nace de la conciencia artística de una palabra sabiamente artificiosa y la emoción patriótica y religiosa de un verso comprometido con la idea de imperio y fe. Y esta lección, indudablemente, la aprendió el poeta antequerano en Herrera, aunque desde las sendas herrerianas Tejada inaugure y explore nuevos caminos.

El tema heroico acaba, pues, tiñendo en diverso grado toda la producción poética del antequerano, aunque entre los poemas que se integran más plenamente en este registro cabe señalar los siguientes. En primer lugar un grupo de sonetos heroicos de tema diverso que muestran desde su concentración conceptual una medida estructura y cierta nobleza de sentimiento: el soneto dedicado a la expedición de Carlos V en Argel (1542) «Las velas españolas que una a una» (XLVIII); el soneto *A la embarcación del Condestable* «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» (XXXIV) (h. 1604); y el soneto *Al marqués de Santa Cruz* (LV) «Aplacadas las furias de Oceano» (LIV) (p.q. 1624). Todos ellos cantan las hazañas de personajes heroicos cuyo panegírico el poeta aprovecha para subrayar los valores patrios y el papel de Hispania en la expansión del cristianismo.

¹ Así quedó testimoniado en Scaligero (*Poetices libri septem*, Lyon, A. Vicentius, 1561, pág. 6b), A. López Pinciano (*Philosophia antiqua poetica* [1596], ed. de A. Carvallo Picazo, t. I, Madrid, CSIC, 1973, págs. 216-217) y L. A. de Carvallo (*Cisne de Apolo* [1602], ed. de A. Porqueras Mayo, t. II, Madrid, CSIC, 1958, págs. 58-61).

Ahora bien, de acuerdo al modelo herreriano, es en el molde de la canción donde Tejada pone todo su saber literario y poético al servicio de la exaltación patria, resonando su voz con nítida contundencia. Con una extrema elaboración del estilo, la estructura y las fuentes, el antequerano erige con sus canciones un monumento *aere perennius* a las glorias hispanas. La intención del poeta es ofrecer a los varones heroicos cantos proporcionados a su mérito, con un estilo culto y depurado, digno de las hazañas que exalta:

Canción, detén el vuelo,
que mayor lauro te promete el cielo
cuando alcanzada la britana gloria
oídos preste el mundo al verso culto;
que yo he de ser Virgilio de tal Marte,
que esparza el nombre suyo y mi memoria
desde Pirene hasta aquella parte
que inflama el fuego del Canopo oculto
y desde el oceano
hasta el mar que con hielos está cano.

(canción *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú,
que en lo hondo del heroico pecho», vv. 171-180).

Y así se van forjando canciones heroicas como la dedicada *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho» (XII) y *A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, «Al túmulo dichoso que os encierra» (XVII), a las que pueden añadirse algunos textos circunstanciales como la canción *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con herrada proa» (XXXV) (CA, c. 1604), y algunos textos preliminares como la octava *Al emperador Carlos V Max. Fort*, «Si hubo dos Martes, éste es primero» (XXIV) (a.q.1603) y la canción en sextetos-lira *Al rey Nuestro Señor* «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo!» (XXXVI) (a.q. 1607). Asimismo, y algunas canciones de temática religiosa responden a esta misma tonalidad heroica y se construyen bajo idénticos patrones ideológicos y retórico-discursivos.

La cronología *gloriosa* que abarca la poesía netamente heroica de Tejada transita desde el período de los Reyes Católicos (*A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, «Al túmulo dichoso que os encierra»), pasando por el reinado de Carlos V (el soneto dedicado a la expedición de Carlos V en Argel (1542) «Las velas españolas que una a una») hasta detenerse en hechos contemporáneos al autor: la canción a la Armada Invencible (*Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho»), a la embajada del Condestable de Castilla en 1604 (el soneto *A la embarcación del Condestable*, «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» y la canción al mismo motivo «Nave que encrespas con herrada proa»), terminando con las empresas marítimas en el Mediterráneo del Marqués de Santa Cruz en la década de 1620 (soneto *Al marqués de Santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Oceano»).

Teniendo siempre como referente de rango superior a la poesía épica, la canción heroica, como ejemplificación de género medio, forja un tipo de héroe en el que sobresale el arrojo y valentía. Los monarcas, desde Carlos V

a Felipe III, encarnan ese ideal heroico junto a caudillos como el Gran Capitán, el marqués de Santa Cruz o el Condestable de Castilla. A la idea de monarquía e imperio se une inextricablemente la de la lucha contra la herejía, de forma de que es Dios el que guía las acciones de los caudillos y España el pueblo elegido para la lucha contra los infieles:

Y entre caminos mil de varia[s] **suertes**
y modos mil de mil peligros varios,
que la furia crüel de Marte airado
inventa y traza contra los mortales,
y entre los rojos campos anegados
con la sangre civil de tantas gentes,
que siempre sangre y muertes evaporan,
ella fue a los católicos defensa
y terror del indómito vasallo
que, con cerviz cerril y alta, soberbio,
el dulce yugo de Jesús sacude,
y a la carga tan leve de sus leyes
impaciente rehuye las espaldas,
y contra el rey católico Felipo,
con nota de pasión, mueve impias guerras,
infectando con bárbara osadía
de España la cristiana monarquía.

(canción a la Virgen de Monteagudo, «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 108-124)

Así pues, tal género de composiciones heroicas aúnan algunos de los aspectos retóricos y formales más característicos del estilo tejadiano: el tono elevado del lenguaje, el empleo de la hipérbole, del símil encadenado, de las alegorías y personificaciones, especialmente de los ríos, de los apóstrofes e interrogaciones retóricas o las alusiones mitológicas y bíblicas, como rasgos más sobresalientes forjados desde la modélica actuación del paradigma épico. El poeta se regocija, pues, en el artificio técnico y en la acumulación de dificultades, cuya centralidad y más decidida aportación reside en los elementos de la *elocutio* que añaden al verso la sensación de *asprezza*.

Y es que, a diferencia de lo que sucedía en otros campos temáticos de la poesía tejadiana como el amoroso, Tejada sintió con profundidad y plena convicción el amor religioso y patrio cuya vibración late inconfundible, por más que al lector actual pueda resultar ajena, en el conjunto de su producción lírica.

El magisterio de Herrera y la inauguración de nuevas sendas

La sublimidad heroica y la elevación tonal de la poesía de Tejada tiene su precedente inmediato en Herrera en textos como el soneto a la expedición de Carlos V en Argel «Las velas españolas que una a una», la canción *A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, «Al tûmulo dichoso que os encierra» y el soneto y la canción *A la embarcación del Condestable*, «Las velas españolas que una a una» y «Nave que encrespas con herrada proa». No obstante, no

siempre puede hablarse de influencia directa sino más bien de un punto de partida desde el que el antequerano discurre por sendas propias que en muchas ocasiones conducen a la poesía heroica y circunstancial barroca y a algunas composiciones gongorinas.

Las pautas que rigen el diseño de las canciones tejadianas desde los asideros ideológicos a los procedimientos formales aspiran a la sublimidad heroica desde el tono exaltado y entusiasta del sentimiento patriótico y religioso. Fiel seguidor de la senda herreriana², el poeta aspira a conmover no sólo por la sublime trascendencia de los temas que trata sino por la perfección técnica con que éstos son poetizados. La singularidad poética de Tejada procede tanto de la emoción patriótica y religiosa que inflama a su poesía como de la perfección técnica que muestra en el tratamiento de tales temas de acuerdo al paradigma forjado por la poesía del *Divino*.

De la relación directa de Tejada con el poeta sevillano nos ha legado la tradición textual el soneto que el antequerano dedicó a la muerte de Herrera (véase capítulo I), en el que, con cierta paradoja, subraya Tejada del autor de las *Anotaciones* la faceta a la que él dedicó menos atención en su propio quehacer literario, la producción lírica amorosa:

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara
de un cisne de tu orilla, el gran Herrera,
tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera
el número y el son mil veces para;
digo aquel *que* su Luz divina y clara
hizo *que* resonase tu ribera,
por quien gozaste eterna primavera
y su nombre inmortal [**e**]statua y ara.

Y es que, como ha subrayado J. Roses, la cercanía del antequerano al sevillano no viene propiciada por «el tratamiento poético de los asuntos amorosos» sino por

las concomitancias formales en los temas heroicos: ambos poetas representan la estudiada conjunción —derivada de unos principios manieristas que igualan ciencia y poesía— entre la materia histórica, mítica y legendaria y unos cauces expresivos que aspiran a la vehemencia depurada. También son relevantes las similitudes en la selección y formalización de esa vertiente de la poesía heroica que representa el tema bíblico, tratado con igual aliento épico tanto por Herrera como por Tejada³.

² Sobre la influencia de la poesía de F. Herrera sobre los poetas antequerano-granadinos es de obligada consulta el volumen monográfico J. Fernández Dougnac (coord.), *Por sendas nunca usadas. Fernando de Herrera en el delectable homenaje de la poesía antequerana*, *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997).

³ J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», pág. 69.

Y es que fue la musa heroica la única que tentó con pulso firme la inspiración del antequerano, lejos de aquel soneto herreriano en el que el poeta se reconocía impotente para inmortalizar el valor y las hazañas de los españoles con voz épica y en el que declaraba que sólo entregándose al amor de su divina Luz podría entonar con acento patriótico las victorias españolas⁴. El punto de convergencia de Tejada con la poesía heroica de Herrera radica en el empleo de procedimientos estilísticos, recursos retóricos y motivos temáticos que el antequerano extremará en su poesía anticipando los rasgos que este tipo de poesía panegírica y circunstancial codificará en el barroco. El valor de la poesía tejadiana radica, pues, en ese énfasis retórico otorgado a una materia poética, en general, meramente anecdótica.

El soneto a la expedición de Carlos V en Argel «Las velas españolas que una a una» (XLVIII)

Aunque ningún dato orienta sobre la fechación del soneto recogido en el *Cancionero antequerano* que empieza «Las velas españolas que una a una» podría aventurarse que se trató de una de las primeras tentativas de Tejada en la modalidad heroica siguiendo el modelo herreriano que le ofrecía el soneto dedicado al mismo asunto por el sevillano. J. Quirós de los Ríos, al copiar este soneto entre sus notas, había incorporado el epígrafe⁵ *Año de 1542⁶ fue el emperador sobre Argel, infeliz jornada donde Carlos V se mostró valerosísimo, a cuyo intento el doctor Agustín de Tejada hizo este soneto:*

Tejada

Las velas españolas, que una a una
esparce por el mar el fiero Noto,
y tanto leño destrozado y roto
que hace selva al mar la ancha laguna;
esta tragedia, en quien mostró Fortuna
que de la nao del mundo es el piloto,
nuestro Neptuno, lleno de alboroto
porque el viento sus olas importuna,
y en la playa de Argel viendo que atierra
el recio temporal armada y gente
de Carlos, en quien Marte el valor fragua,
dice, moviendo la cerúlea frente:
«Bástele a Carlos conquistar la tierra,
deje por conquistar siquiera el agua».

Herrera

Do el mauritano ponto fiero baña
de la soberbia Argel el fuerte muro,
el cielo, con terror i orror oscuro,
amenazó la muerte a toda España.
Bramava el mar ardiendo en ira estraña,
bramando ardía airado el mar perjuro;
solo, en tanto pavor, domó seguro
César d'el hado adverso la impia saña.
El piélago i aliento embravecido
abatieron su ímpetu indinado,
i respiró el medroso libio suelo.
Ve alegre, corazón nunca vencido;
que la vitoria no t'impide'l hado,
ni el viento i mar cruel, mas todo el cielo.

⁴ «Osé subir, con poco diestra suerte, / al florido Elicón, i donde baña / el cristal d' Ipocrene la campaña, / i Castalia sus puras ondas vierte, / para alabar el pecho osado y fuerte, / los grandes hechos qu'onran nuestra España; / mas no se deve a mí tan gran hazaña; / no es vencedor mi canto de la muerte. / Por no entregarme al ocio descuidado, / Antonio, escribo, i mi serena Estrella / voy con mis rudos versos ofuscando. / Mas, si en sus vivos rayos inflamado / me veo, vos veréis en gloria d'ella / ornando a España ir vuestro Fernando» (F. de Herrera, *Poesía castellana completa*, pág. 789).

⁵ Véase la nota al soneto en la edición.

⁶ Tal expedición tuvo lugar en octubre de 1541 y no en 1542 como aquí se indica.

De entre las sucesivas expediciones que desde 1518 emprendió el ejército español contra la plaza africana de Argel, Herrera y Tejada recrearon la que acabó en desastre en 1541 bajo el mando del mismo emperador Carlos V, con una violenta tormenta que deshizo a la escuadra española. La finalidad común que pretenden ambos sonetos es la de tornar la derrota en triunfo, al menos en espacio del soneto, para lo que acuden a un meditado despliegue de recursos sonoros encaminados, finalmente, al encarecimiento del poderío militar español. Se aprecia, tanto en el diseño temático del soneto de Tejada como en el despliegue de procedimientos fónicos y metafóricos, una tentativa de emulación, aún no muy afortunada, que nos sitúa en la órbita de un aprendizaje todavía no maduro por parte del poeta antequerano⁷. Ya J. Lara Garrido llamó la atención de ambos sonetos sobre su

proximidad de estructura y sentido: magnificación de los elementos alborotados, que redundan en la *laudatio* de Carlos V dispuesta de forma sentenciosa en el segundo terceto⁸.

No obstante, tanto los recursos fónicos como el diseño metafórico con el comparante mitológico preludian las sendas por las que discurrirán los mejores versos del poeta antequerano. Vamos a verlo⁹.

Frente al planteamiento de orden histórico de Herrera, Tejada opta por un diseño alusivo-elusivo amparado en el comparante mitológico con Noto, Fortuna, Neptuno y Marte para terminar con el encarecimiento, en boca del mismo dios del mar, de las victorias territoriales del emperador frente al desastre marítimo de Argel, de forma que frente al hado herreriano, son los caprichosos azares de la diosa Fortuna los responsables de la derrota española.

El hilo articulador de ambos sonetos apunta a una doble dirección: por una parte, atenuar la derrota magnificando la tormenta que, ya sea por el Hado (Herrera) o por la Fortuna (Tejada) ha impedido, finalmente, la victoria; y, por otra, encarecer el poderío militar de Carlos V y de las tropas españolas. Y de ahí el despliegue de recursos fónicos y procedimientos rítmicos actuantes sobre ese contenido. Tejada coincide con Herrera en la aliteración de vibrantes y en la recurrencia de vocales oscuras en posición de rima (-uro en el soneto herreriano y -una y -oto en el de Tejada), ambos rasgos ya indicados por J. Roses. No obstante, el antequerano sumó a los herrerianos otros artificios rítmicos y fónicos encaminados a reforzar el diseño argumental de su soneto.

En cuanto al patrón rítmico se reiteran los esquemas observados en otros sonetos de similar tonalidad heroica: la alternancia del endecasílabo heroico

⁷ Hay que señalar al respecto que este soneto no se adecua al esquema más frecuentado por el poeta antequerano (ABBA ABBA CDE CDE), sino que presenta la rima CDE DCE. A ello se suma la escasa fortuna métrica del verso 4 que exige la dialefa en «selva / al mar».

⁸ *Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 288.

⁹ Sigo de cerca el certero análisis comparativo entre ambos sonetos de J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», pág. 71.

con el enfático, a veces no puro, —esto es, no acentuados en sexta—, y su combinación con el melódico y sáfico. El enfático es claro en los dos versos finales —en el soneto «Fresno nudoso y guedejosas pieles» se emplea igual procedimiento rítmico de contraste en el v. 13 y 14, enfatizados con el adverbio «no»— para subrayar la atenuación de la derrota a favor del encomio de la victoria. Los sáficos y melódicos se sitúan en el centro del soneto: vv. 6 y 7 (acentuados en cuarta y sexta) y 8 y 9 (acentos en tercera y sexta).

Otros recursos puestos al servicio de la sublimidad heroica, ensayados por Tejada en otros textos de temática paralela, son las secuencias antirrítmicas y el acento en sexta sobre un término oxítono, en muchas ocasiones acabado en vibrante implosiva. Ejemplo de confluencia de dos acentos rítmicos consecutivos encontramos en tres versos: 6, 9 y 11. Los dos primeros acentuados en sexta y séptima plantean la secuencia sílaba tónica + sílaba tónica oxítona y sílaba tónica oxítona + sílaba tónica, respectivamente, mientras que en el v. 11 se trata de la misma secuencia sílaba tónica oxítona + sílaba tónica pero en posición 9-10.

Otro recurso fónico resaltable que coadyuva a la tonalidad heroica y que remeda la violencia de la tempestad se cifra en la recurrente presencia de palabras agudas, especialmente en posición medial de verso que coincide con el acento en sexta:

Las velas españolas, q[ue] una a una
esparce por el MAR el fiero Noto,
y tanto leño destrizado y roto
que hace selva al MAR la ancha laguna;
esta tragedia, en quien MOSTRO Fortuna
q[ue] de la nao del mundo es el piloto,
nuestro Neptuno, lleno de alboroto
porque el viento sus olas importuna,
y en la playa de Argel viendo q[ue] atierra
el recio TEMPORAL armada y gente
de Carlos, en quien Marte el CALOR fragua,
dice, moviendo la cerúlea frente:
«Bástele a Carlos CONQUISTAR la tierra,
deje por CONQUISTAR siquiera el agua».

Destaca, especialmente, el final en *-ar* en el primer cuarteto y en el último terceto, normalmente en sexta sílaba (excepto el v. 13). Asimismo, el predominio vocálico de la *a* en combinación con la *o* es notable a lo largo de todo el texto para subrayar esa misma solemnidad¹⁰.

En alguna otra ocasión, aunque de forma más tangencial, puso Tejada su pluma al servicio de la *laudatio* de Carlos V, por ejemplo en la octava preliminar a la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio de Sandoval:

¹⁰ Para el empleo de tales recursos en la poesía tejadiana confróntese el comentario a otros sonetos como el dedicado al túmulo del Gran Capitán (capítulo II).

Si hubo dos Martes, éste es el primero
y Marte es el segundo de estos Martes,
porque este es Carlos Máximo, que fiero
más que Alcides domó remotas partes.
Y en el opuesto y ártico hemisfero
de Cristo enarboló los estandartes,
ganando con mil ínclitas victorias
a España reinos y a su nombre glorias.

como ya Herrera había cantado a *Carlos V, Emperador* en el soneto:

Temiendo tu valor, tu ardiente espada,
sublime Carlo, el bárbaro africano
i el bravo orror del ímpetu otomano
l'altiva frente umilla quebrantada.
Italia, en propia sangre sepultada;
el invencible, el áspero germano,
i el osado francés, con fuerte mano,
al yugo la cerviz trae inclinada.
Alce España los arcos en memoria
i en colossos a una i otra parte,
despojos i coronas de vitoria;
que ya en la tierra y mar no queda parte
que no sea trofeo de tu gloria,
ni le resta más onra al fiero Marte¹¹.

Sobre el modelo herreriano que le ofrecía el soneto dedicado al mismo motivo ensaya Tejada un diseño temático basado en la metaforización mitológica y en el despliegue combinado de una serie de recursos fónicos que amplían el catálogo herreriano con artificios como las secuencias antirrítmicas, el contrabalanceo rítmico entre enfático y heroico frente a melódico y sáfico, procedimientos acentuales como las palabras oxítonas en sexta sílaba métrica y la aliteración de vocales como la *a* ampliada al espacio completo del soneto. Y es que, indudablemente, los versos dedicados por Herrera a cantar la victoria de Lepanto, los éxitos militares de don Juan de Austria o la batalla de Alcazarquivir constituyeron el aprendizaje inicial de Tejada sobre el que el antequerano volcó una técnica depurada e intensificada que lo situarán, finalmente, en el camino al cultismo barroco.

Canción «A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel», «Al título dichoso que os encierra» (XVII)

No pudo sustraerse el antequerano junto al soneto dedicado a Carlos V a ensalzar otro de los episodios heroicos de la historia reciente, el

¹¹ F. de Herrera, *Poesía castellana completa*, pág. 430.

protagonizado por los Reyes Católicos¹², en la canción que empieza «Al tûmulo dichoso que os encierra»¹³.

La génesis de esta pieza —dada su inclusión en la *Poética silva* y la cercanía de sus planteamientos a textos como el soneto dedicado *Al tûmulo del Gran Capitán* o el que celebra la Alhambra— se explica, probablemente, como homenaje a uno de los monumentos más esplendorosos y representativos de la ciudad granadina. Y contaba Tejada para ello con un modelo insoslayable: la canción que escribió Herrera *Al santo rey don Fernando*, «Inclinen a tu nombre, ô luz de España» con motivo de la conmemoración del traslado de los restos del monarca a la Capilla Real el 14 de junio de 1579¹⁴.

La postura de Tejada respecto al factible modelo que pudiera proporcionarle la canción de Herrera *Al santo rey don Fernando* —así como otros paradigmas modélicos de canción heroica como la del sevillano a la batalla de Lepanto o la Góngora a la Armada Invencible— repite la pauta habitual de la concepción de la *imitatio* manierista por el antequerano: una *amplificatio* tendente a complejidad del artificio técnico.

En primer lugar, el paradigma de la estancia (ABCABCCdEEDFGGFHH) no coincide con Herrera ni Góngora, aunque opta, como el sevillano, por reducir el número de heptasílabos a uno, únicamente el de la *chiave*, para acrecentar la gravedad y magnificencia del estilo.

Tejada canta en esta canción *a los Reyes Católicos* las hazañas militares y políticas que encumbran al monarca a la cima de la gloria heroica, empresas que ya habían hecho del rey don Fernando, a los ojos de Maquiavelo, el *primer soberano de la cristiandad*¹⁵. Para ello

¹² J. González Vázquez, «Consideraciones en torno a algunos panegíricos de los Reyes Católicos», en AA. VV., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Universidad de Cádiz, 1997, t. II, págs. 1413-1419.

¹³ Resulta difícil añadir algo al minucioso estudio que J. Matas Caballero ha dedicado recientemente a esta canción desde la teoría del *mitologema* articulada por J. Lara Garrido («Las octavas a Felipe II de Francisco de Aldana: de la construcción retórica al discurso poético como *mitologema*», *Glosa*, 6 (1995), págs. 63-90): «La Canción *A los Reyes Católicos* de Agustín de Tejada Páez: ejemplo de *mitologema* y manierismo», en *Espada del Olvido. Poesía del Siglo de Oro a la Sombra del Canon*, Universidad de León, 2005, págs. 97-132). En este concienzudo asedio crítico a la canción tejadiana ha prestado demorada atención a la plasmación conceptual del conjunto de representaciones que componen el *mitologema* político-religioso a la vez que ha puesto de relieve, con idéntica minuciosidad, las «claves de la construcción retórica de la discursividad lírica en el plano elocutivo» (pág. 106).

¹⁴ C. Cuevas, «Introducción» a F. de Herrera, *Poesía castellana completa*, pág. 50. Véase, J. Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI. Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, Universidad de Granada, 1994, págs. 98-100.

¹⁵ «Vive en nuestros días Fernando de Aragón, rey de España. Casi puede llamársele príncipe nuevo porque se ha convertido, por propio mérito y gloria, de rey de un pequeño Estado en primer soberano de la Cristiandad. Si examináis sus acciones, las hallaréis todas enormes y algunas extraordinarias. Al principio de su reinado atacó el reino de Granada, empresa que fue el fundamento de su nuevo Estado. Inició sin otros compromisos y sin temor de impedimento alguno; tuvo así ocupados en dicha campaña los ánimos de aquellos nobles de Castilla que, absorbidos por aquella guerra, no tenían tiempo de maquinar

Tejada ha compuesto su canción cual corona de flores, formada por quince estancias, en ofrenda a don Fernando. Una corona floral que teje las hazañas militares y políticas del héroe cantado cuya acción siempre se ha inspirado en la fe católica y por ella se ha llevado a cabo [...]. Precisamente, ese homenaje floral constituye el hilo narrativo [...] del poema épico: el poeta entona su alabanza al rey don Fernando en tanto que Titán, Atlante o Marte que ha llevado a cabo grandísimas y singularísimas hazañas épicas y en tanto que bienaventurado que goza en el cielo después de muerto, y el poeta sustenta esa doble condición ofreciendo los ejemplos o el muestrario de tales episodios y empresas terrenales que se tradujeron, finalmente, en la recompensa celestial¹⁶.

De acuerdo a estos dos planos, terrenal y celestial, esta canción de Tejada, como pauta que se repite en el conjunto de su producción poética, presentan una hibridación genérica entre la modalidad heroica y elegíaca, a la que hay que sumar la participación de la poesía ditirámica. La *laudatio* del rey don Fernando, como ejemplo del patriotismo y del catolicismo, y la celebración de su gloria ante el sepulcro acaban de definir tal mixtura, aunando en la tonalidad heroica el panegírico desde la vertiente patriótica y religiosa.

Y para ello, Tejada, sobre el modelo conceptual y elocutivo que le podía ofrecer la canción herreriana dedicada *Al rey don Fernando*, aborda el proyecto con la decisión de superarlo, acudiendo para ello a la técnica de la *amplificatio* y a procedimientos de construcción retórica que eleven lo cantado y al poeta que lo canta a la cumbre de la gloria y fama. Tal actitud de Tejada es patente en otras composiciones como en la *Silva al elemento del aire* o en la canción la dedicada a la Virgen de Monteagudo, en las que el poeta pretende admirar y conmover al lector desplegando hasta la extenuación las posibilidades de desarrollo conceptual e ideológico que el tema poetizado le ofrece. A ello acompaña una preocupación compositiva y una continua atención a las posibilidades expresivas y estilísticas para alcanzar, finalmente, el propósito de maravillar y conmover al lector con la demostración definitiva de su virtuosismo poético. Bajo esta premisa creativa acomete el poeta la escritura de sus composiciones de mayor aliento desde el *Poema de la Peña de los Enamorados* a la *Silva al elemento del aire* pasando por las canciones religiosas, heroicas y los textos funerales.

conspiraciones. Por tal medio aumentaba su fama y el poder sobre ellos, sin que los nobles se dieran cuenta; con dineros de la Iglesia y de sus pueblos pudo mantener ejércitos y en aquella prolongada guerra ejercitar a su milicia que después le ha dado tanto honor. Además de esto, a fin de comprender más grandes acciones, sirviéndose siempre de la religión, despojó y expulsó de su reino, con piadosa crueldad, a los marranos, ni puede haber ejemplo más mísero y raro que éste. Con el mismo pretexto asaltó las costas de África y realizó la empresa de Italia; últimamente ha atacado a los franceses y siempre ha planeado y hecho cosas grandes, que han tenido suspensos y admirados los ánimos de sus súbditos, ocupados por los buenos resultados de sus acciones» (N. Maquiavelo, *El Príncipe*, ed. de F. J. Alcántara, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 103-104).

¹⁶ J. Matas, «La *Canción A los Reyes Católicos* de Agustín de Tejada Páez: ejemplo de *mitologema* y manierismo», pág. 103.

Desde tal preocupación compositiva inherente a la creatividad tejadiana, esta canción presenta, como también la dedicada *A la embarcación del Condestable*, una estructura bipartita: en la primera ensalza las hazañas militares del rey español unidas a su difusión del catolicismo (vv. 1-136) y, con una estancia de transición centrada en la elección de la reina Isabel como esposa (vv. 137-153), el segundo bloque queda ocupado por el espacio celestial al que ha ascendido el monarca y desde el que sus hazañas se transmiten a sus herederos (vv. 154-238). Por otra parte, el envío o *commiato* determina la circularidad compositiva de la canción en el que la «triumfal corona» de flores ofrendada al túmulo de los Reyes Católicos acaba siendo la misma canción ofrecida por el poeta para resucitar la fama de los Reyes. El paralelismo conceptual y la repetición de términos entre la estrofa proemial y el envío muestran en su correspondencia una estructura anular:

Al túmulo dichoso que os encierra,
Marte fiel, católica Belona,
al turco espanto y al *crisitano* gloria,
esparza **flores** la española tierra
y cerque en torno con triunfal corona
que resucite en algo tal memoria.
De las tinieblas lóbregas victoria
alcanzando, la llama
cuanto da el aromático sabeo
convierta en humo y cuanto el nabateo
huele en licor, en flor, en hoja, en rama,
que, vencido el incienso
de la mirra y el bálsamo y amomo,
en *vuestras* aras arda el rico censo
de la casia y el nardo y cinamomo,
y de *cuanto* la fénix se adjudica
de ricos partos de la Arabia rica.
(vv. 1-17)

Canción, detén el vuelo
y, en viendo el alabastro que hoy encierra
al fuerte **Marte** y célebre **Belona**,
de **flores** cubre la dichosa tierra
y, pues que tal sujeto te corona,
tu voz esparce y la remonta al cielo,
pues al cielo se esparce y se remonta
el ubio y lazos de su «tanto monta».
(vv. 239-246)

La canción de Tejada constituye una *amplificatio* de la última estancia de la canción de Herrera en que el sevillano apuntaba, después de referirse a las hazañas bélicas con que honró su reinado, a la vida ultraterrena del monarca que queda, de esta manera, sólo insinuada:

¡Salve, ô defensa nuestra! Tú que tanto
domaste las cervices agarenas,
i la fe verdadera acrecentaste;
tú cubriste a Ismael de miedo i llanto,
i en su sangre ahogaste las arenas
qu'en las campañas béticas hollaste;
tú solo nos mostraste,
entre el rigor de Marte viólento,
entre el peso y molestias del gobierno,
juntas en bien travado ligamento,
justicia, piedad, valor eterno,

i cómo puede, despreciando el suelo,
un príncipe guerrero alçars' al cielo¹⁷.
(vv. 66-78)

El antequerano intuye en el modelo herreriano la posibilidad de desarrollar ese motivo argumental desechado por Herrera —probablemente por cuestiones de espacio dado el carácter circunstancial de la canción— y lo recrea en cinco estancias en las que canta la vida de bienaventurado que goza el monarca en el cielo después de muerto, hallando plena correspondencias las empresas terrenales con la recompensa celestial.

Y con semejante afán amplificativo se detiene Tejada en el primer bloque de la canción en exaltar las hazañas militares y políticas, siempre inspiradas por la fe católica, insertando por medio de ese proceso amplificativo episodios de naturaleza argumental en los que hace gala de un amplio dominio de saberes clásicos y religiosos que pone al servicio de la configuración de la condición mítica y sagrada¹⁸ del monarca don Fernando.

El modelo herreriano queda perfilado en la canción aunque eliminando elementos subsidiarios como la extensa referencia por Herrera en dos estancias a la conquista y entrada triunfal Fernando III en Sevilla — recordemos que la canción fue escrita con ocasión del traslado de las reliquias de Fernando III el Santo a la Capilla Real de la catedral hispalense— cuya *descriptio* del rey Betis transmuta Tejada al río Genil para ensalzar la mayor conquista del monarca don Fernando, la de la Granada mora. Y es que probablemente esta canción la escribió Tejada en Granada, o al menos la leería y comentaría con los poetas del cenáculo de la Academia granadina:

¹⁷ F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pág. 455.

¹⁸ Señalaba acertadamente a este respecto A. Ferrari que esos «dos tipos sublimes, el pagano y el cristiano, que lejos de presentarse como incompatibles, constituyen una unidad mantenida sin alteración ni violencia en el poema todo, aún haciéndola señalar en las dos partes distintas que en él existen, a saber: la de la participación y atribución personal y directa de Fernando el Católico durante su vida terrena en los hechos históricos que consigna, todos los cuales ocurrieron durante su reinado, y la de la intervención tutelar e idealizante del mismo, durante su vida ultraterrena, en la política que atribuye y asigna a sus sucesores [...]. Tejada en tal canción se sirve de recursos teológicos y teogónicos pero a cada uno de ellos asigna su exacto valor y alcance» («Fernando el Católico, titán y bienaventurado», *Archivo de Filología Aragonesa*, II (1947), págs. 8-9).

Herrera

[...]
i a la cristiana religión traxiste
esta insine ciudad i generosa;
qu'en quanto Febo Apolo de luz viste,
i ciñe la grande orla espaciõsa
del mar cerúleo, no se ve otra alguna
de más nobleza i de mayor fortuna.
Cubrió el sagrado Betis, de florida
púrpura i blandas esmeraldas llena
i tiernas perlas, la ribera ondosa,
i al cielo alçó la barba revestida
de verde musgo, i removió en l'arena
el movable cristal de la sombrosa
gruta, i la faz onrosa,
de juncos, **cañas** i coral ornada,
tendió los cuernos úmidos, creciendo
l'abundosa corriente dilatada,
su imperio en el Océano estendiendo,
qu'al cerco de la tierra en vario lustre
de sobervia corona haze ilustre¹⁹.

(vv. 34-52)

Tejada

Vino el día triunfante, el día lleno
de gloria en que Granada se te entrega,
y alzó Genil la coronada frente,
movió sus hojas céfiro sereno
y el blando soplo entre sus flores juega
las ondas encrespando a su corriente;
de claro vidro la urna transparente
temblantes llamas daba,
y el resplandor del relumbrante eletro
de luz embiste su ganchoso cetro,
y él de **púrpura** roja se adornaba,
en vez de la sombrosa
vestidura de musgo, ovas y **cañas**,
que la tiñó tu diestra valerosa
en sangre mora humilde a tus hazañas,
y, la luz viendo que en tu rostro bulle,
turbado entre las ondas se zabelle.

(vv. 103-119)

Desde la característica concreción mítica de los héroes que Tejada prodiga en su poesía va recreando el antequerano las hazañas del rey don Fernando figurado como Titán, Marte y Atlante (e Isabel como Belona y Juno). Y para la narración de tales gestas, como es característico de la canción tejadiana, el héroe es exaltado desde la perspectiva militar, épica y religiosa:

Tú, capitán de *Cristo* raro y solo,
con diestra victoriosa y levantada
derribaste los brazos levantados
de los que miran del contrario polo
la nubecilla cándida erizada
con luceros hermosos y dorados.

(vv. 18-23)

Tal triunfo, militar y religioso, es retratado por Tejada con trazo grueso recogiendo minuciosamente, a diferencia de la selección operada por Herrera en su canción, todos los episodios asociados al monarca: la empresa evangelizadora en América (vv. 24-68), las victorias en el norte de África (vv. 69-71), Italia (vv. 72-79), Francia (vv. 73-85) y, especialmente, la reconquista de Granada a la que dedica dos estancias (vv. 86-119), para culminar, finalmente, con la creación de la Inquisición como punto álgido de unión del sentimiento religioso y patriótico con la sublimidad heroica:

Mas, entre los tumultos donde Marte
muestra rigor y, airado, fuego aspira

¹⁹ F. de Herrera, *Poesía castellana completa*, pág. 454.

y entre el gobierno bélico penoso
 con celo infuso, con industria y arte,
 que el cielo santo al pecho tuyo inspira
 un tribunal ordenas milagroso.
 Fue para el **suelo** don alto y precioso
 porque en él la justicia
 con tal vigor florece y tan en punto
 que tiene al más **hereje** más difunto,
 del bien espuela, freno de malicia,
 porque en él Dios asiste
 y sus ofensas venga justamente,
 que en vano el malo a su poder resiste,
 porque a Dios se resiste vanamente
 que ya que el premio no, miedo de pena
 a un pecho vil el vil intento enfrena.

(vv. 120-136)

Después de ensalzar los episodios emblemáticos enmarcados en la *vida terrenal* recrea Tejada en su canción la elevación celestial del rey don Fernando, que ocupa la segunda parte de la canción (vv. 154-238). No abandona Tejada el modelo herreriano, aunque ahora focalizado hacia la canción que el sevillano dedicó *A D. Luis Ponce de León, Duque de Arcos*, en la primera escena alegórica de naturaleza mitológica en la que presenta al rey don Fernando sujetando el mundo, pues sus hazañas han desplazado al mismo Atlante:

Herrera

El peso inmenso i movimiento ardiente
 sufre i sustenta apena el grande Atlante,
 que siente grave, i la cerviz inclina;
 (vv. 61-63)

Tejada

apenas tu alma el claro cielo toca
cuando ya titubea
 y, oprimido del grave peso, Atlante
 al pecho humilla la cerviz pujante
 y gime en vano y descansar desea,
 porque la grave carga
 de las victorias con que entraste al cielo
 tanto lo oprime, lo sujeta y carga,
 que dar quisiera con el cielo al suelo
 si no fuera en tu espalda celebrada
 su máquina de nuevo sustentada.
 (vv. 160-170)

En contraste con la beatífica imagen del espacio celestial, ofrece Tejada un cuadro del infierno descrito en dos estancias de acuerdo a la tradición mitológica²⁰, en el que subraya su negatividad en los elementos tópicos de

²⁰ Recuérdese que ya había ensayado el antequerano una *descriptio* del espacio infernal en el *Poema de la Peña de los Enamorados*: «Ve a Flegetón, Leteo y a Cocito, / revueltos con hediondo y sucio cieno, / de negros sapos número infinito / anda en el suelo de tristeza lleno; / ve el inculto Carón, torvo y maldito / rigiendo un barco de limpieza ajeno, / llena la orilla de mohosas tobas, / de verde musgo y despreciadas ovas. / El alma sube a la cerúlea barca / y el hórrido Carón la va guiando, / aquí se abre y acullá se encharca, / tinieblas con los remos levantando;» (vv. 497-508).

oscuridad y olor nauseabundo. En este espacio infernal son ubicados los enemigos del rey don Fernando, que son, por extensión, los de España y los de la fe católica:

Adonde alegre en estrellado asiento,
gozando la visión santa y divina,
hollando por tapete sol y luna,
triunfante miras con aspecto atento
un confuso escuadrón que se avecina
con gran tropel a la infernal laguna:
fue el escuadrón sujeto a tu fortuna;
y Flegetón herviente
el mormollo aumentó de su agua negra,
que con la nueva multitud se alegra
y comienza a exhalar espuma ardiente,
y Aquerón apercibe
con vista torva la infernal barquilla
a donde el negro ejército recibe,
habiendo puesto la hórrida cuadrilla
flámulas, gallardetes y **gri[m]polas**
con medias lunas y encrespadas colas.

Con este triunfo el pálido barquero
embarca la canalla destrozada
y, sus vencidas armas arrastrando,
entrega al agua el remo triste y fiero,
el agua del sol nunca visitada,
tinieblas al rompella levantando;
del agua el cieno infame van besando
las extendidas manos
con llaves de que usaba el granadino
con oprobio del pueblo sarracino,
y colas erizadas de otomanos;
águilas, hombres, leones,
becerros, racional del pueblo duro,
en listadas banderas y palones
con gloria tuya arrastra el reino oscuro
y mil despojos que tu espada quita
al africano, al persa, al turco, al cita.
(vv. 171-204)

La penúltima estancia insiste en dos motivos comunes que se repiten en este tipo de canciones heroicas y que Tejada consigna en la mayor parte de las suyas. El primero es el de la extensión de la fama del rey don Fernando por todo el orbe, para lo cual suele emplear las perífrasis tópicas que sugieren esta extensión espacial²¹:

Éste fue el grande honor, la gloria fue ésta
con que veneró el mundo el brazo y celo
que al moro dio pavor, gloria al cristiano,
de donde el sol el suelo ardiente tuesta
a do imitando al mármol se ve el hielo
en cuajada dureza y color cano.

(vv. 205-210)

Y el segundo motivo al que aludía es el tópico, incluido en la fórmula retórica de la *consolatio*, de la recompensa de la inmortalidad que resulta de una vida virtuosa así como la consecución de la Fama que el poeta brinda al monarca con su canción cual ofrenda floral:

Mas, ¡oh muerte crüel, tiempo inhumano!,
¡oh Parca inexorable!,
que tal nobleza, mano, valor, pecho,
perdida, flaca está, inútil, deshecho
aunque modesta, fuerte, heroico, afable;

²¹ Para este tipo de perífrasis véase en el capítulo IV el estudio que dedicado a éstas en relación al léxico cultista, especialmente el epígrafe que versa sobre las perífrasis que sugieren la extensión geográfica.

mas, tanto resplandece
 tu gran virtud que, aunque resuelto en tierra,
 a la inmortalidad tu nombre ofrece
 la fama, que eterniza al que no yerra,
 en cuanto inflama del ardor febeo
 Pirois, Lampo, **Aetón** y Filigeo.

(vv. 206-221)

Este argumento panegírico de naturaleza heroica y religiosa exigía semejante *alteza* de estilo que lleva al poeta —como en otras canciones y textos comentados— a una atención siempre constante al artificio técnico. La emoción patriótica y religiosa insuflada desde la poesía herreriana tiene su correlato en la perfección técnica que singulariza la poética del antequerano. Los recursos formales y métrico-estilísticos repiten los moldes ya analizados a propósito de otros textos del antequerano. En primer lugar, la atención a la estructura compositiva, en este caso anular, remedando quizá esa corona floral que el poeta convertía en hilo narrativo de su canción. A la preocupación compositiva se suma la exploración incansable de las posibilidades expresivas en el plano fónico encaminadas a la consecución de esa sensación de *asprezza* que aspira a la sublimidad heroica. La combinación de sonidos vibrantes, en muchas ocasiones trabados con oclusivas y nasales, alternan la tonalidad épica con el tono luctuoso que Tejada imprime a la aliteración de nasales²², contraste que se aprecia a lo largo de toda la canción y del que resulta marcadamente ejemplificativo esta estancia:

Adonde alegre en estrellado asiento,
 gozando la visión santa y divina,
 hollando por tapete sol y luna,
 triunfante miras con aspecto atento
 un confuso escuadrón que se acerca
 con gran tropel a la infernal laguna:
 fue el escuadrón sujeto a tu fortuna;

y Flegetón herviente
 el mormollo aumentó de su agua negra,
 que con la nueva multitud se alegra
 y comienza a exhalar espuma ardiente,
 y Aquerón apercibe
 con vista torva la infernal barquilla
 a donde el negro ejército recibe,
 habiendo puesto la hórrida cuadrilla
 flámulas, gallardetes y gri[m]polas
 con medias lunas y encrespadas colas.

(vv. 171-187)

A la continua preocupación estilística de Tejada en esta canción se suman otros recursos expresivos típicamente manieristas y característicos del *usus scribendi* tejadiano —y que ya hemos visto empleados por el poeta desde sus primeros sonetos y, por ejemplo, desde su juvenil *Poema de la Peña de los Enamorados* (véase capítulo II)— como la plurimembración (vv. 2, 3, 241, 244 o 245), en ocasiones a final de estancia (v. 68) destacando los cuatrimembres finales de estancia de los vv. 204 y 221, o el poliptoton y la derivación (vv. 128-129, 133-134 y 136) en torno a términos de reiterado

²² Tales valencias fónicas han sido estudiadas pormenorizadamente por D. Cotta, «La *Qualitas Sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Páez», *Canente*, 1 (2001), pág. 195 (págs. 183-231).

presencia en la poesía del antequerano como el cualitativo «tanto» (vv. 154-155) o el sustantivo «santo» (vv. 157), en estos últimos casos en combinación con otras figuras ornamentales como la anadiplosis o epanadiplosis.

En síntesis, si los ecos herrerianos de la canción *Al santo rey don Fernando* —y en menor medida de otras canciones del sevillano como la dedicada a *A. D. Luis Ponce de León, Duque de Arcos*— resuenan en esta canción tejadiana con sostenido vigor, especialmente, en el aliento patriótico y épico religioso que traslucen las hazañas del rey don Fernando, Tejada opera sobre el modelo con indudable voluntad creadora por medio de la *amplificatio*. Amplia significativamente la extensión de la canción trazando una meditada estructura compositiva anular en la que integra, de forma mucho más detalla, el repertorio de hazañas heroicas del monarca que ensalza haciendo gala de todos los recursos métrico-formales y estilísticos de su depurada técnica poética, con la finalidad de encomiar desde la sublimidad heroica un rígido concepto de monarquía, imperio y religión.

Soneto y canción A la embarcación del Condestable, «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» (XXXIV) y «Nave que encrespas con herrada proa» (XXXV)

Frente al soneto dedicado a Carlos V o la canción a los Reyes Católicos que mostraban el interés de Tejada por los momentos y protagonistas más memorables de la historia reciente de España, los acontecimientos contemporáneos centraron con mayor interés la musa heroica del antequerano en un intento de conectar su presente, ya en decadencia, con ese esplendoroso pasado inmediato, además de apelar al mecenazgo de los personajes a cuya *laudatio* consagraba su pluma.

Y fue Juan Fernández de Velasco, VII Conde de Haro y VI Condestable de Castilla el personaje público, junto a sostenida atención a la monarquía, esencialmente Felipe II y Felipe III, a quien el antequerano dedicó más versos heroicos. En el soneto consolatorio a la muerte de su nieto lo identificó como «claro mecenas»:

Claro mecenas, aplacad el llanto
debido de tal nieto a la esperanza,
infante que en la pluma y en la lanza
fuera gloria de Europa, de Asia espanto.
(vv. 1-4)

alabando la doble dedicación a las armas y a las letras de quien bajo el seudónimo de Prete Jacopín había escrito las *Observaciones* a las anotaciones herrerianas:

pues venza al sentimiento el *que* ha vencido
la envidia en paz y la prudencia a Ulises
y en letras y armas las pasadas glorias.
(vv. 12-14)

Pero será al motivo del regreso del Condestable desde Inglaterra a España en 1604 donde había firmado la «Paz blanca de Londres»²³ al que Tejada dedique un díptico formado por un soneto (XXXIV) y una canción alirada (XXXV), ambos recogidos en el *Cancionero antequerano*. Los dos textos constituyen, como veíamos en el caso de los sonetos dedicados a los túmulos de Héctor, Viriatio y el Gran Capitán²⁴, una suerte de *variatio* retórica en torno a este acontecimiento histórico y que el poeta orienta con decidida intención hacia el panegírico con la aspiración de alcanzar el favor y mecenazgo del Condestable.

Tanto el soneto como la canción alirada se constituyen, de acuerdo al género encomiástico del *propémico*, como *petitio* del sujeto poético que garantice una navegación segura del Condestable en su regreso a España después de la embajada en Inglaterra.

El soneto, por su parte, se presenta como una invocación al mar para que sea favorable a un seguro regreso de la embarcación del Condestable desde Inglaterra a España. La prótasis ocupa el primer cuarteto con el apóstrofe al mar acompañado del encarecimiento del Condestable («su mejor prenda»):

Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía
su mejor prenda y en tu clara plata
al viento velas cándidas dilata,
rompiendo tu temblante argentería,
(vv. 1-4)

mientras que la apódosis se extiende a lo largo de restantes estrofas conteniendo la *petitio* propiamente dicha, que se articula mediante la fórmula sintáctica: «mientras ...» en el apóstrofe, y «aplaca», «ata», «acata» en la *petitio*, ésta última centrada en los vientos como elementos principales del peligro de las navegaciones:

aplaca de tus olas la porfía,
ata tus furias y tus vientos ata,
y al leño *que* lo encierra humilde acata
con toda tu cerúlea compañía;
(vv. 5-8)

Los tercetos quedan enlazados por la repetición de estructuras sintácticas paralelísticas encabezadas por la anáfora la partícula adverbial «así», matizando la *petitio* formulada en el segundo con la ampliación de los distintos elementos que deben interactuar para el buen desarrollo del viaje de regreso de la escuadra española:

así, la osada haya, así el abete

²³ Véase W. Ramírez de Villaurrutia, Marqués de Villaurrutia, *Ocios diplomáticos. La jornada del Condestable de Castilla a Inglaterra para las paces de 1604*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1907.

²⁴ Véase capítulo II.

tus espaldas no ultraje, **así** el arena
no enfrene a tus cristales el camino,
así el escollo tu furor respete,
y siempre vencedor tu onda serena
ni turbe el viento ni la rompa el pino.

Si bien resultan harto tópicas las imágenes que sugieren el espacio marítimo («clara plata», «al viento velas cándidas dilata» y «temblante argentería») no lo son los recursos fónicos con los que Tejada sugiere el suave y ondulante movimiento de las aguas:

su mejor prenda y en tu clara plata
al viento velas cándidas dilata,

La suavidad del landacismo acompañado de la aliteración de la vocal *a* se combina con otros fenómenos aliterativos como la recurrencia de la nasal implosiva y la vibrante para significar las sinuosas ondulaciones de las olas en un encadenamiento silábico de bilabiales trabadas con nasal:

rompiendo tu **temblante** argentería

Como indica J. Roses respecto a este soneto,

los recursos fónicos —como en todas las composiciones del antequerano— lejos de confinarse a la posición de rima, elevan musicalmente el soneto en coherencia con su tono heroico²⁵.

De ahí, por ejemplo, el despliegue de la rima interna. La anadiplosis del v. 6 junto al paralelismo de los dos miembros de la bimetración, tanto silábico como sintáctico —secuencia: verbo (2 sílabas)+adjetivo posesivo (monosílabo)+sustantivo (bisílabo) / adjetivo posesivo (monosílabo)+sustantivo (bisílabo)+verbo (bisílabo)— unida a la simétrica disposición acentual en 1-4, 8-10²⁶ construyen un verso de impecable equilibrio:

áta tus fúrias y tus viéntos **ata**

Y junto a los recursos fónicos, otros sintácticos como el hipérbaton y, sobre todo, la anástrofe que antepone el complemento nominal al sustantivo que lo rige, caracterizan el *usus scribendi* de Tejada:

aplaca de tus olas la porfía

²⁵ J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», págs. 74-75.

²⁶ En los versos bimetrados Tejada suele servirse del endecasílabo acentuado en cuarta y octava y no en sexta para acompasar el esquema sintáctico al rítmico.

Nuevamente, en contraste con la trivialidad de las imágenes náuticas que resultan de las sinécdoques bajo las que el poeta figura las naves españolas en los tercetos: «deño» (v. 7), «haya» y «abete» (v. 9) y «pino» (v. 14), el impecable manejo de los recursos sonoros y sintácticos elevan con suma coherencia la musicalidad del soneto a la sublimidad heroica que el poeta imprime a sus versos y a la materia cantada.

Siguiendo la misma estructura lógico-discursiva del soneto, la canción en sextetos-lira dedicada a la embarcación del Condestable (XXXV) articula bajo la forma de un apóstrofe doble: el primero bajo el tópico clásico de la increpación a la nave ocupa la mitad de la canción (vv. 1-108), mientras que el segundo se configura como exhortación al dios Neptuno (vv. 109-185). En ambos casos, como en el soneto, el apóstrofe se encamina a la *petitio* de un viaje seguro para el Condestable de Castilla en su regreso a España desde Inglaterra:

[...] al Condestable de Castilla,
nos restituyas libre y salvo y sano,
pues de ti se confía y trae el viaje
a España que le espera, y el coraje
amansó del britano
con los melosos ríos de elocuencia
que a la boca encamina su prudencia;
(vv. 19-24)

La invocación a la nave, que ocupa algo más de la mitad de la canción, se conforma bajo el modelo que le ofrecía la oda horaciana I, 3, en el que el poeta venusino encauzaba sus versos al bajel que conducía a Virgilio al Ática para garantizar un viaje seguro a su amigo. No obstante, a pesar de la vigencia del referente modélico horaciano, como en otras ocasiones, inserta el antequerano núcleos argumentales de invención propia en el esquema que le ofrece el dechado imitado.

Los tres primeros sextetos-lira se adecuan al tipo poético del *propempticon* que Horacio había ensayado en los versos iniciales (vv. 1-8) de la mencionada oda y que comprende, primero, la exhortación a la nave y, después, los buenos deseos de que el viaje se lleve a cabo exitosamente:

Nave *que* encrespas con herrada proa,
hendiendo el mar, las aguas turquesadas,
dejando en rastro espumas escarchadas,
así de eterna loa
de navales coronas y blasones,
entre las que el mar rompe, te coronas;
y la diosa que el mar de sus espumas
crió en Pafos y Cipro poderosa,
y los hermanos dos de Helena hermosa
y Eolo con sus plumas,
a tu viaje den céfiro blando,
los más furiosos vientos encerrando;
que de las musas al asilo afable,
al católico Marte, luz de Iberia,
al *que* a la Fama da tanta materia

Sic te diva potens Cypri,
sic fratres Helenae, lucida sidera,
ventorumque regat pater
obstrictis aliis praeter Iapyga,
navis, quae tibi creditum
debes Vergilium, finibus Atticis
reddas incolumen precor,
et serves animae dimidium meae.

*Que la gran diosa de Chipre,
que los astros lúcidos, los hermanos de Hélena,
con el padre de los vientos
te guíe y a todos ate salvo el Yápige.*

que sus proezas hable,
a quien la pluma Apolo y Marte humilla
la espada, al Condestable de Castilla,
nos restituyas libre y salvo y sano,
pues de ti se confía y trae el viaje
a España que le espera, y el coraje
amansó del britano
con los melosos ríos de elocuencia
que a la boca encamina su prudencia;
(vv. 1-24)

*Nave que a Virgilio debes
pues te lo confiamos, devuélvelo incólume,
por favor, de tierras áticas
y a la otra mitad de mi alma preserva*²⁷.

Seguidamente, inserta Tejada dos estrofas de elogio al Condestable como «sacro Mecenas, nuevo Numa», incidiendo en la *laudatio* del v. 18 en que ya lo había encarecido por encima de los dioses mitológicos, Apolo y Marte, de acuerdo a esa doble dirección panegírica ya ensaya en el soneto: la de militar y político y la de hombre docto. La alabanza, pues, se sustenta en tres calificativos generales que se desarrollan en cada una de las estrofas: la prudencia (estrofa 4), sus proezas como guerrero (estrofa 5) y su condición de mecenas (estrofa 6).

La invocación a la nave se cierra con dos estrofas (vv. 37-48) de tono exhortativo recomendando a la nave que no tema las tempestades ni otros peligros del mar.

En los sextetos-lira que siguen (vv. 49-96) retoma Tejada el modelo horaciano de la oda I, 3 recreando, nuevamente, un tópico clásico de gran fortuna posterior: el de la condena del primer navegante y de la soberbia humana como motor de tal empresa²⁸. El seguimiento del carmen horaciano en este pasaje es bastante estricto, tanto en las consideraciones negativas sobre las navegaciones como en los ejemplos míticos aducidos sobre la temeridad y el afán explorador de los humanos como hecho desencadenante de los males de la humanidad:

De roble fue, de bronce tuvo el pecho
el primero que al mar vasto y salobre,
osó entregar un frágil leño y pobre,
y no temió el despecho
con que pelea el ábrego furioso
contra el bravo Aquilón impetuoso;
ni temió de las Híadas pluviosas
la húmeda luz, nublado ceño y torvo,
la faz bordando al Toro, y cuerno corvo,
ni las rabias furiosas
del Noto, a cuya fuerza nadie llega

*illi robur et aes triplex
circa pectus erat, qui fragilem truci
commisit pelago ratem
primus, nec timuit praecipitem Africum
decertantem Aquilonibus
nec tristis Hyadas nec rabiem Noti,
quo non arbiter Hadriae
maior, tollere seu ponere vult freta*²⁹.

²⁷ Horacio, *Odas y épodos*, págs. 92-93.

²⁸ Para la recreación de este motivo en la lírica áurea, especialmente en Quevedo y en Góngora, véase L. Schwartz, «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en L. Schwartz e I. Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, págs. 313-325.

²⁹ «Roble y tres capas de bronce / el pecho cubrían de quien frágil nave / entregó el primero al piélagos / sin temer al Áfrico desencadenado / que con Aquilones lucha / ni a las tristes Híades ni al Noto rabioso, / el mayor señor del Hadria / que a su arbitrio el mar aplaca o lo subleva» (Horacio, *Odas y épodos*, págs. 92-93).

si el agua hincha al mar o la sosiega.

¿Qué muertes, *qué* peligros o qué penas
no despreció con rostro enjuto el llanto,
quien se atrevió a mirar, libre de espanto,
las focas y ballenas,
y el mar *que* con tormenta gime y brama,
y los escollos *que* el naufragio infama?

¿Fue acaso, puso Dios límite en vano
al mar, y **divi[di]ó** en vano la tierra,
pues la humana osadía le hace guerra,
y con seso liviano
osa pasar sus yugos arrecifes
y arenosos bajíos los esquifes?

La humana gente, para todo **osada**,
que a los vedados males se despeña,
la descendencia de Jafet enseña
al mundo la hurtada
llama de fuego, de celeste asiento,
robo de su engañoso atrevimiento.

Robado el fuego celestial, vio el mundo
la flaqueza, las fiebres y los males,
y un confuso tropel de daños tales
dio a la tierra el profundo,
y la necesidad áspera y dura
el antes tardo paso ya apresura.

Dédalo experto, si atrevido, hiende
con plumas a los hombres defendidas,
del aire las regiones extendidas,
y Hércules descende,
con insana invención, hasta Aqueronte
de Ténaro rompiendo el arduo monte.

Todo lo emprende el hombre, en nada
[halla

dificultad ni resistencia alguna;
con necia confianza al cielo y luna
pretende dar batalla,
y, así, no deja, por la culpa nuestra,
jamás Jove los rayos de la diestra.

(vv. 49-96)

quem mortis timuit gradum,
qui siccis oculis monstra natantia,
qui vidit mare turbidum et
infamis scopulos Acroceraunia ?³⁰

nequiquam deus absceidit
prudens Oceano dissociabili
terras, si tamen impiae
non tangenda rates transiliunt vada³¹.

Audax omnia perpeti
gens humana ruit per vetitum nefas.
audaz Iapeti genus
ignem fraude mala gentibus intulit³².

post ignem aetheria domo
subductum macies et nova febrium
terris incubuit cohors,
semotique prius tarda necessitas
leti corripuit gradum³³.

expertus vacuum Daedalus aera
pennies non homini datis;
perrupit Acheronta Hercules labor³⁴.

nil mortalibus ardui est ;
caelum ipsum petimus stultitia neque
per nostrum patimur scelus
iracunda Iovem ponere fulmina³⁵.

³⁰ «¿Temió alguna muerte el ojo / que seco los monstruos nadadores viera, / el ponto airado o las rocas / de la Acroceraunia malditas de todos?» (Horacio, *Odas epodos*, págs. 92-93).

³¹ «En vano tierras y océano / disoció un prudente dios si, a pesar de ello, / siguen las naves impías / cruzando las aguas que se vetaron» (Horacio, *Odas y epodos*, págs. 92-93).

³² «Audaz el hombre osa todo / e invade sacrílego cuanto está prohibido; audaz el hijo de Jápeto / fuego fraudulento transmitió a las gentes;» (Horacio, *Odas y epodos*, págs. 92-93 y 94-95).

³³ «Tras este robo a la etérea / casa consuntivas fiebres invadieron / las tierras en masa y Leto, / antes necesario, pero más moroso, / su paso apresuró [...]» (Horacio, *Odas y epodos*, págs. 92-93 y 94-95).

³⁴ «[...] Dédalo / exploró los aires vacíos con alas / al mortal no concedidas; / forzó el Aqueronte la hercúlea proeza» (Horacio, *Odas y epodos*, págs. 92-93 y 94-95).

³⁵ «No hay cumbres para el humano; / nuestra insensatez busca el cielo y nuestro / crimen a Jove no deja / que jamás deponga su iracundo rayo» (Horacio, *Odas y epodos*, págs. 92-93 y 94-95).

El cotejo no ofrece dudas sobre la minuciosa recreación del modelo horaciano tanto en el patrón discursivo —por ejemplo, reproduce el modelo interrogativo horaciano de los vv. 16-20 en los vv. 61-66—, como también en el léxico (*audax*, por ejemplo) y en la asunción de los mismo *exempla* (el robo del fuego o Dédalo, entre otros).

Abandonando el modelo horaciano, dos estrofas centradas en el elogio del linaje de los Velascos sirven de transición a la segunda parte de la canción que alberga el apóstrofe al dios de los mares. A semejanza del esquema enunciativo de la primera parte, la inicial alabanza a Neptuno cede inmediatamente a la *petitio* («aplaca el mar sagrado», v. 109), la cual se va reformulando en sucesivos momentos a lo largo de las siguientes estrofas: en el v. 163 («Da a mis ruegos oídos, no sean vanos») en el que solicita el favor de Neptuno a quien honra con sacrificios gratos al dios marino (vv. 165-180), y, nuevamente, en la última estrofa (vv. 184-185: «no tengas por molestos / mis ruegos, mas admíteme sin falta»), en que se recolectan los diseminados elementos de la ofrenda: «tibia leche, albo toro, ciudad alta».

Es de subrayar, una vez más, la inserción de un cuadro descriptivo, ahora de naturaleza acuática y marina, como pauta generalizada en las canciones tejadianas, ya sean circunstanciales y de modalidad heroica o religiosa. Ya habíamos señalado el papel de estos excursos descriptivos en el *Poema de la Peña de los Enamorados*, probablemente el primer ensayo de estas recreaciones descriptivas que Tejada prodiga, después, en sus canciones religiosas y heroicas.

El mundo marino idealizado que recrea Tejada figura el palacio de Neptuno:

así de tus diáfanos palacios
no turbe el viento las movibles salas,
ni arranque de ellas las vistosas galas
de aljófar y topacios,
nácar y perlas, ni de tus umbrales
los antes blancos ganchos de corales;
así llevado en concha nacarada
con cerúleos caballos por los mares,
tu retorcido caracol sonares;
jamás bélica armada
su son fiero y horrísono interrumpa
tocando al arma con sonora trompa.
(vv. 115-126)

Hasta en los detalles más nimios el poeta antequerano fructifica sus indudables virtudes elocutivas como se desprende de los dos últimos versos que generan indudable rotundidad y elevación tonal con la combinada aliteración de vibrantes y nasales trabadas con oclusivas:

su son fiero y horrísono interrumpa
tocando al arma con sonora trompa.

Idéntica plasticidad y sugerencia de imágenes prodiga el antequerano en la descripción que ofrece del cortejo de seres mitológicos que acompañan a Neptuno:

Así la dulce voz de tus sirenas,
en las rocas sonando y riscos huecos,
tengan retorno con enteros ecos;
y tus aguas serenas,
mientras ellas el canto continúen,
ni se muevan, ni gimán, ni fluctúen.
Así ese manto azul que traes pendiente
con majestad al hombro, sea por gusto,
no por sospechas ni por celo injusto,
mal furioso, inclemente;
y pues que con bramar turbas los cielos,
nunca aquesos bramidos sean por celos.

Mas las nereidas y las blancas ninfas
amores, a ninguno jamás amen,
mas en tu solo amor el pecho inflamen,
y, argentando tus linfas,
sigan en coro con tropel bizarro,
con varias danzas tu argentado carro.

Y la famosa escuadra de tritones
jamás contra tu imperio se rebele,
mas siempre alegre tras tu carro vuele,
atronando con sonos,
de sus nácares huecos, puertos, playas,
que con perfiles, tú, de espumas rayas.

(vv. 138-161)

Se sirve Tejada del mismo esquema discursivo que había diseñado en el soneto dedicado a este mismo acontecimiento con la anáfora de la partícula cohesiva «así» (vv. 111, 115, 133, 139 y 145) a la vez que reitera los procedimientos retóricos y fónicos que venimos subrayando y que conforman lo más característico de su *usus scribendi*: los hipérbatos y anástrofes o el gusto por la plurimembración, especialmente a final de estrofa (así el verso que cierra la canción: «tibia leche, albo toro, ciudad alta»), que en ocasiones se acompaña de un esquema diseminativo-recolectivo como en el pasaje de los sacrificios ofrecidos a Neptuno («blanco toro», v. 168; «tibia leche», v. 175 y «grande ciudad», v. 179).

En definitiva, tal ambientación mitológica se erige en lugar tópico en la poesía tejadiana eliminando todo contraste o fricción entre lo humano y lo mitológico, lo cristiano y lo pagano trasladando aquéllos a éstos en un proceso, en muchas ocasiones, no carente de fría mitificación, aunque siempre desde el preciosismo lingüístico y la depurada combinación de procedimientos retórico-formales y métrico-estilísticos que caracterizan la poesía tejadiana.

Entre Herrera y Góngora. Hacia el paradigma barroco de poesía heroica

A. Vilanova había subrayado de la poesía de F. de Herrera que el «énfasis retórico de sus odas heroicas [...] constituyen la más clara faceta prebarroca de la lírica herreriana»³⁶. Y es este ámbito el que conecta con firmes lazos la poesía de tejada y la herreriana. Como va revelándose al hilo la lectura detenida de las canciones tejadianas es este *énfasis retórico* el que Tejada desarrolla cuidadosamente en su producción heroica y que adecua y

³⁶ A. Vilanova, «Fernando de Herrera», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, pág. 741 (págs. 687-751).

reformula a los postulados propios de las primeras décadas del XVII, atisbando en sus premisas formalistas el horizonte de la lírica barroca. Los recursos retóricos, procedimientos fónicos y moldes temáticos se enraízan en la lírica herreriana para vislumbrar, con sus luces y sombras, desde la atalaya de entresiglos el horizonte de la lírica gongorina.

En un soneto probablemente de fecha muy posterior al dedicado a la expedición de Carlos V a Argel hizo gala el antequerano de un meditado despliegue de recursos que convergían en un punto intermedio³⁷ entre el tono altisonante y la sublimidad heroica que Herrera ya había ensayado en un soneto dedicado a Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, y la visión apoteósica del mismo marqués ofrecida por Góngora, también en un soneto, fechado por el *Manuscrito Chacón* en 1598, aunque bien pudiera adelantarse esta fecha a la muerte del marqués el 9 de febrero de 1588 o bien al momento previo a la salida de la Armada Invencible para Inglaterra:

³⁷ También Barahona había dedicado un soneto, si bien poco afortunado, *A la muerte del Marqués de Santa Cruz* en el que lamentaba la pérdida que su muerte suponía para la expedición de la Armada Invencible:

«Este y aquel fanal, claro Filipo,
te ofrezco —iba diciendo— uno por uno».
El capitán más sabio que otro alguno,
cuando ofreció a la muerte el postrer hipo.
Contaba del dorado Pausilipo
con un proceso largo, aunque oportuno,
cuantos ganó en las ondas de Neptuno
hasta llegar al infamado Euripo.
Después, pasando a Malta y al Estrecho,
contó, dejando atrás toda la tierra,
los del poniente, y cuando al lado diestro
volvió para ir al cierzo, fue derecho
al cielo ¡ay, madre España! en dolor nuestro,
mas en tu daño, ¡oh ciega Ingalaterral.

(F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 693)

Herrera

—«Yo, qu'el temor al piélago Adriano
quité, i d'Etolia, en el famoso estrecho,
quebré'l orgullo, i sin valor deshecho
dexé primero el impetu otomano,
en este peligroso golfo insano,
do Francia llora rota el crudo hecho,
osando en tu valor, con fuerte pecho,
pongo fin al imperio lusitano.

Alargue'l mar su derramado seno,
qu'en todo él pienso ser vitoriosa,
siguiendo en cualquier trance tu vanderá».

España assí, con esplendor sereno,
dixo al grande Bazán, en la dudosa
conquista de la presa ya Tercera³⁸.

Góngora

Del Marqués de Santa Cruz

No en bronces, que caducan, mortal
[mano
]oh, católico Sol de los Bazanes,
que ya entre gloriosos capitanes
eres deidad armada, Marte humano!,
esculpirá tus hechos, sino en vano,
cuando describir quiera tus afanes,
y los bien reportados tafetanes
del turco, del inglés, del lusitano.

El un mar de tus velas coronado,
de tus remos el otro encanecido,
tablas serán de cosas tan extrañas.

De la inmortalidad el no cansado
pincel las logre, y sean tus hazañas
alma del tiempo, espada del olvido³⁹.

Siguiendo esta cadena temática, dedicó Tejada un soneto no al Marqués de Santa Cruz⁴⁰ a quien habían cantado Barahona de Soto, Herrera y Góngora, entre otros, sino a su hijo

también llamado Alvaro de Bazán “que se mostró digno sucesor de tan grande apellido, tomando la mejor parte de las empresas marítimas de los reinados de Felipe III y Felipe IV”. Como capitán general de las galeras de Nápoles (1603) y España (1616), sus principales triunfos (como indican los vv. 5-8) los obtuvo en el Mediterráneo [...]”⁴¹.

Si bien Herrera en su soneto había puesto en boca de España el repaso de los triunfos del marqués de Santa Cruz, destacando sus heroicas gestas que asestaron duros golpes a la piratería en el mar Adriático y en el Mediterráneo y subrayando especialmente la victoria de las Azores en julio de 1582⁴², el soneto de Tejada se muestra más cercano a la formulación cultista gongorina de la pieza dedicada a este mismo asunto por el genial cordobés.

Frente a la personificación del concepto de nación española bajo la que Herrera glorifica a Álvaro de Bazán, Tejada forja una situación enunciativa en la que el sujeto poético se sitúa, con una clara referencia deíctica, en el espacio de la enunciación que articula:

Aplacadas las furias de Oceano
contemplo ante tus másteles y antenas,
claro marqués, y recibir serenas

³⁸ F. de Herrera, *Poesía castellana completa*, pág. 782.

³⁹ E. Orozco, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, pág. 135.

⁴⁰ En la anotación al soneto de la edición de D. Alonso y R. Ferreres del *Cancionero Antequerano* (pág. 33) indicaban erróneamente que se refería Tejada al primer marqués de Santa Cruz. Esta suposición fue aclarada por la J. Lara Garrido, *Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, págs. 290-291.

⁴¹ *Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, págs. 290-291.

⁴² F. Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, t. I, pág. 169.

yugo por tu triunfante espada y mano;
tal estandarte alarbe y tal britano,
a tus banderas, de despojos llenas,
postrarse, y *que* ya sobran tus cadenas
rebelde turco y bárbaro africano.

(vv. 1-8)

El verbo «contemplar» (v. 2) rige la visualización de la flota capitaneada por el marqués, expresada en la sinecdóquica coordinación de los elementos sobre los que se sustentan las velas: el *mástil* o palo menor que cruzado por la *entena* sustenta las gavias.

Al igual que Góngora opta Tejada por una estructura bipartita del soneto, reservando los cuartetos para enaltecer las victoriosas empresas marítimas del segundo marqués de Santa Cruz y los tercetos para pronosticar los futuros triunfos de las acciones que previsiblemente emprendería Álvaro de Bazán, rematando ambas partes con dos versos bimembres:

Ya, comedido el viento, blandamente
lucha con tus cruzados tafetanes,
sin indignar del mar el elemento.
Seguro triunfo espera nuestra gente,
pues eres tercer Marte entre Bazanes,
Neptuno de los mares, dios del viento.

(vv. 9-14)

Para la visión apoteósica que Tejada quiere ofrecer del héroe como «tercer Marte» y como «Neptuno de los mares, dios del viento» intensifica los procedimientos expresivos ennoblecedores en notoria dirección cultista.

Así pues, ha buscado el tono grandilocuente en un dilatado énfasis en que el ritmo se levanta y desciende en un movimiento ondulante, también acompañado de una sintaxis serpenteante gracias al uso del hipérbaton y la anástrofe de cuyos pliegues se eleva enérgicamente la exaltación panegírica del héroe. Las dos cláusulas abruptas iniciales de los versos 3 y 6 crean una perfecta simetría en los dos cuartetos frente a la suspensión sintáctica propiciada por el hipérbaton y el zeugma del verbo «contemplo», regente de «recibir», «postrarse» y «sobran». La articulación bimembre de los cuartetos, cuyas dos partes aparecen unidas por la conjunción copulativa *y*, crea un movimiento *in crescendo* desde la primera palabra del verso inicial hasta los dos vocativos situados en posición estrófica medial y sobre los que recae el acento:

Aplacadas las furias de Oceano
contemplo ante tus másteles y entenas,
claro marqués, y recibir serenas
yugo por tu triunfante espada y mano;
tal estandarte alarbe y tal britano,
a tus banderas, de despojos llenas,
postrarse, y *que* ya sobran tus cadenas
rebelde turco y bárbaro africano.

Las vibrantes, especialmente la implosiva trabada con vocal, y el empleo del cultismo semántico *sobrar* otorgan a la expresión el efectivismo y solemnidad pretendidos por el poeta.

Las variaciones de tono se establecen desde la alternancia de endecasílabos enfáticos y heroicos, que en el último terceto cede en favor del heroico de acuerdo con el modulación admonitoria adoptada por sujeto lírico, el cual aventura para el *claro marqués* un futuro victorioso a tenor de cuenta las hazañas ya cosechadas. Y es entonces cuando el tono encomiástico alcanza el climax al presentar a don Álvaro de Bazán bajo la reiterada visión de divinidades clásicas, que puede confrontarse, paralelamente, con el verso del soneto gongorino «eres deidad armada, Marte humano»:

pues eres tercer Marte entre Bazanes,
Neptuno de los mares, dios del viento.

A la suspensión sintáctica y efectos fónicos hay que añadir otros recursos cultistas como el gusto por la bimetración y el paralelismo a nivel estrófico. La bimetración final del último verso de los cuartetos (*rebelde turco y bárbaro africano*) y el último de los tercetos (*Neptuno de los mares, dios del viento*.) remansan el movimiento rítmico *in crescendo* de los versos precedentes para culminar en ese efecticista final que encumbra al marqués de Santa Cruz a la cima de la gloria humana, que no es otra que la eternización por la fama.

En conclusión, si bien la vehemencia con que Tejada asumía el sentimiento religioso y patriótico muestra la cercanía con Herrera, la reafirmación retoricista en la búsqueda de una mayor complicación estética aproxima el soneto tejadiano dedicado al hijo del marqués de Santa Cruz al diseño que Góngora había trazado en el consagrado al padre de éste.

Otro texto tejadiano en el que se actualiza el evidente influjo gongorino es la canción que Tejada dedicó *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, «Tú, que en lo hondo del heroico pecho» (XII).

Junto a la *Canción en alabanza de la Divina Majestad, por la victoria del señor don Juan* que escribiera Herrera en 1572 para celebrar la victoria de Lepanto, la dedicada en 1588 por Góngora a la Armada Invencible, «Levanta, España, tu famosa diestra» debieron constituir los dos paradigmas de referencia para la canción de Tejada *Al rey don Felipe, Nuestro Señor* dedicada a la misma expedición española. Recordemos que también Lope de Vega y Cervantes hicieron gala de su vena poético-patriótica ante el mismo acontecimiento militar⁴³.

⁴³ Sobre esta expedición española véase P. Gallear y D. W. Cruickshank, «The Armada of 1588 Reflected and Serious and Popular Literature of the period», *God's Obvious Design. Papers for the Spanish Armada Symposium, Sligo, 1988. With an Edition and Translation of the Account of Francisco de Cuéllar*, Londres, Tamesis, 1990, págs. 167-183.

La aproximación de la canción gongorina y tejadiana ya había sido sugerida por P. Espinosa quien las colocó consecutivamente en sus *Flores de poetas ilustres*, si bien la canción de Tejada ya había sido recogida en el manuscrito de la *Poética silva* y posteriormente modificada por el autor para su inclusión en la antología de Espinosa. La principal modificación⁴⁴ atañe al giro de la interpelación global del poema a Felipe III en lugar de a su padre que había muerto en 1598 (véase el comentario y las notas a la edición de la canción, especialmente al v. 121).

Tejada se sitúa, pues, en la misma perspectiva que Góngora: la del momento anterior al desastre, la cual le ofrecía, con la confianza y vaticinio previo de la victoria española, un ámbito temático propicio para desplegar todos los recursos ponderativos del modelo herreriano de canción heroica con un propósito de intensificación cultista que conduce a la obra del cordobés⁴⁵.

La postura de Tejada frente al modelo gongorino se adecua a la pauta ya señalada de la *imitatio* manierista en la poesía tejadiana, siempre de naturaleza amplificativa y que acabamos de analizar en relación a la canción *A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel*, pues la canción de Tejada se prolonga a lo largo de cinco estancias más que la gongorina.

La proximidad entre ambos textos se aprecia, inicialmente, en aspectos formales. Responden ambas a un esquema métrico muy similar (Góngora: ABCBACCDDEeffFGHgH y Tejada: ABCBACCDDEeffFGGHH) y poseen el mismo número de versos (17) por estancia. Algunos matices como la rima pareada final en la canción de Tejada o la sustitución de un heptasílabo gongorino por un endecasílabo muestra la tendencia de la poesía tejadiana a una mayor rotundidad y sublimidad heroica.

Junto a estas analogías formales, la correspondencia del esquema lógico-discursivo entre ambas canciones se hace evidente, aunque pasado por el tamiz de la *amplificatio*. Ambas se conforman en torno a tres núcleos orquestados por el apóstrofe:

GÓNGORA

- 1) apóstrofe a España: estancias 1-2
- 2) la exhortación al reino de Bretaña,

TEJADA

- 1) apóstrofe a España aunque encarnado, primero, en el promotor de la empresa de la Invencible, Felipe II (en la primera versión de la canción) y, después, en el sucesor del monarca, Felipe III: estancias 1-7

⁴⁴ Sobre la acomodación de los textos a un nuevo contexto histórico véase J. Lara Garrido, «Un poema anómalo en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa: La canción de Mira de Amescua al asalto de Cádiz por los ingleses (1956) y su horizonte de expectativa histórica», *Canente*, 1 (2001), págs. 123-182.

⁴⁵ Así lo ha indicado B. Molina en las notas comparativas dedicadas a ambas canciones, concluyendo que «la confrontación de ambos textos permite sin duda apreciar una solución de continuidad e intensificación cultista que comienza en Góngora y se ve culminada en Tejada» (B. Molina Huete, *La trama del ramillete...*, pág. 299).

subrayando su gloria pasada frente a la presente herejía : estancia 3

3) apelación al monarca Felipe II al que se la vaticina la victoria: estancias 4 y 5

2) apelación al monarca (Felipe III) al que se le augura la gloria militar de pasado inmediato: estancia 8

3) la exhortación al reino de Bretaña, subrayando su gloria pasada frente a la presente herejía : estancias 9 y 10

Ahora bien si Tejada calca —exceptuando el cambio de orden de las partes segunda y tercera— el esquema de la canción gongorina, opera sobre esta con decidida voluntad amplificativa en un proceso intensificativo que afecta tanto a los núcleos argumentales como a la sublimidad heroica y los elementos elocutivos que los sustentan.

En cuanto a la primera de las secciones, Tejada centra en el apóstrofe a España el núcleo de la materia bélica que se desarrolla, primero como premonición de la batalla (vv. 18-34) para dar paso, después, al relato de los preparativos (vv. 35-102) hasta la final recreación de la victoria (vv. 103-119). Se ha destacado, particularmente, el gusto del antequerano por la precisión terminológica del material bélico así como su acumulación en enumeraciones caóticas, constituyendo la siguiente estancia el ejemplo más conspicuo de su poesía:

Verás entonces a tus pies rendidos
golas, petos, montantes y celadas,
arcos, ballestas, dardos, tablachinas,
dagas, estoques, picas con espadas,
manoplas, brazaletes y lucidos
yelmos, rodelas, cotas, culebrinas,
alfanjes duros, mallas, jacerinas,
truenos, pasavolantes y bombardas,
jinetas, partesanas y alabardas,
los versos, basiliscos, y mosquetes,
bombas y morteretes,
venablos y gorguces,
trabucos, roncacas, grebas, arcabuces,
las balas, escopetas y corazas,
hierros, sillas, testerías, frenos, mazas,
y al fin de todo sus cervices duras
sujetas a tus lazos y ataduras.

(vv. 104-119)

A ello se suman otros elementos ausentes en la canción gongorina como los tópicos vinculados a la interpelación a un interlocutor de rango social superior dentro de la tópica del exordio en la estancia primera y en el *commiato*, estableciendo un marco de referencia épico en el que el poeta incide en la función inmortalizadora de la poesía:

Tú, que en lo hondo del heroico pecho
mides, con el cuidado congajoso,
cuanto mide con luz el sol dorado,
ya del indio de perlas abundoso
y con ricos metales satisfecho,
ya del fiero alemán y hesperio osado,

Canción, detén el vuelo,
que mayor lauro te promete el cielo
cuando alcanzada la britana gloria
oídos preste el mundo al verso culto;
que yo he de ser Virgilio de tal Marte,
que esparza el nombre suyo y mi memoria

levanta el rostro, de esplendor ornado,
y enhiesta la cerviz nunca domada,
desde el Austro a las Ursas respetada,
que colma con espíritus mis sienes
de sus sagrados bienes
el favorable Febo,
y me promete palma y lauro nuevo
si me escuchas lo que él te profetiza,
que es gloria que a los tuyos eterniza
si despreciando el oro ornare acero
al ítalo, alemán y español fiero.
(vv. 1-17)

desde Pirene hasta aquella parte
que inflama el fuego del Canopo oculto
y desde el oceano
hasta el mar que con hielos está cano.
(vv. 170-180)

La defensa de la supremacía de España en la salvaguarda de la fe que Tejada subraya en las siete estancias iniciales de su canción se refuerza con una serie de recursos encaminados a la consecución de la *asprezza* en uno de los pasajes más logrados del poeta antequerano en el manejo de estos procedimientos que dotan a la expresión de estos temas heroicos de elevada majestuosidad y solemnidad. La combinación de los fenómenos aliterativos, especialmente la reiteración de sonidos vibrantes:

con los roncós martillos armas forje
contra el reino que un tiempo homó a san
Jorge,
(vv. 42-43)

con que se turbarán esos turbantes
de los bárbaros fieros arrogantes,
(vv. 99-100)

Al atambor se le reviente el parche,
y el cañón a la trompa le reviente,
y el aire atruene su sonoro aliento,
(vv. 52-54)

a lo que se suman las asonancias internas:

bata Milán el duro yunque, bata,
grabe los yelmos, temple bien la greba,
enaste hierros y acicale espada
que en sangre tiña su color de plata,
y en fragua do la llama se desata
(vv. 37-41)

y, también, las onomatopeyas extendidas con la aliteración de la sibilante en los plurales, especialmente en la ya citada estancia séptima que enumera armas bélicas, aunque también en otros muchos versos:

llenas de gentes sabias,
de despojos tan llenas
(vv. 62-63)

sus galeras quemadas, sus naos rotas,
urcas, barcas, esquifes, galeotas.
(vv. 84-85)

intensifican, por su efecto acumulativo, recursos típicamente gongorinos. Junto al aliento épico incansable que caracteriza la poesía del antequerano con el propósito de insuflar ánimos bélicos, destaca su interés por la experimentación continua con los límites de su propio lenguaje poético,

reformulando una y otra vez metáforas o imágenes obsesivas de su producción poética. Por ejemplo, la enumeración de armas bélicas y la expresividad del cultismo *argentar* en semejante contexto al del verso 20 ya los había ensayado el poeta en el *Poema de la Peña de los Enamorados* (véase capítulo I). Además, el verso que inicia el envío de esta canción dedicada *Al rey don Felipe* («Canción, detén el vuelo») encabezaba, asimismo, el *commiato* de la canción dedicada a *los Reyes Católicos* (v. 239).

Retomando el comentario a la arquitectura discursiva de la canción, en cuanto a la exhortación a Inglaterra contenida en la canción de Tejada y Góngora hay que subrayar que comparten ambos poetas equivalente invectiva contra Isabel II, aunque el antequerano añade al dechado gongorino una imaginativa revuelta católica en el seno del pueblo britano (vv. 137-170):

GÓNGORA

¡Oh, ya isla católica y potente,
templo de fe, ya templo de herejía,
lumbre de Marte, escuela de Minerva,
digna de que las sienas que algún día
ornó corona real de oro luciente
ciña guirnalda vil de estéril yerba;
madre dichosa y obediente sierva
de Arturos, Eduardos y de Enricos,
ricos de fortaleza y de fe ricos,
agora condenada a infamia eterna
por la que te gobierna
con la mano ocupada
del huso, en vez del cetro y de la espada;
mujer de muchos, y de muchos nuera.
¡Oh, reina infame, reina no, mas loba
libidínosa y fiera,
*fiamma dal ciel su le tue treccie piova!*⁴⁶
(vv. 35-51)

TEJADA

Y en tanto, ¡oh tú, gran reino de
[Breñaña!,
de armas un tiempo singular trofeo,
sacude aquesa infamia que te infama,
adorna tu blasón con el deseo
con que te quiere honrar la invicta España,
pues ves que a voces te apellida y llama,
antes que encienda tu **corusca** llama,
tus muros, capiteles y molduras
y las torres, del tiempo no seguras.
¿Por qué sujetas tu feroz braveza
a mujeril vileza,
y tu gran valentía
a cabeza de seso tan vacía?
Pues la regia corona y la diadema,
por verse puesta en frente tal, blasfema,
por ser más digna tan lasciva frente
que el rizo de oro encrespe el fuego ardiente.
Si esperas a tu Arturo hecho cuervo,
lleno de glorias y de triunfos lleno,
¿por qué de ti no arrojas esa graja,
antes que cunda más su cruel veneno,
hija proterva de varón protervo,
que el poder que dio a Pedro Cristo ataja,
aunque en esto su gloria se aventaja,
pues han poblado por su hereje celo
cuerpos las horcas, ánimas el cielo,
enrubiando de mártir sangre santa
que al cielo se levanta
tus yerbas y tus flores,
que dieron otro tiempo mil olores
de holocaustos, de víctimas y ofrendas,
para el Dios de Israel queridas prendas,
y agora solo dan horror eterno,
triste prodigio del horrendo infierno?
(vv. 137-170)

⁴⁶ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. de B. Molina Huete, págs. 56-57.

No sólo el diseño argumental gongorino sirvió de indudable referente a Tejada. Se aprecian evidentes ecos imaginísticos de esta canción gongorina *A la Armada* en los versos tejadianos, por ejemplo de los tres con los que el cordobés se refería al ejército de infieles otomanos, cuyas huellas se dejan sentir en la canción que Tejada dedicó a los Reyes Católicos:

GÓNGORA (Canción *De la Armada que fue a Inglaterra*)

mas desenvuelve, mientras mas tremola,
entre lunas bordada
del caballo feroz la crespada cola

(vv. 66-68)

TEJADA (Canción *A Santiago*)

Y las naciones de Asia más bizarras,
donde su cruz tremola,
las medias lunas y encrespada cola
postraron y doradas cimitarras,
siendo a su furia flacos
los bajaes, beterbeyes y sinjacos.

(vv. 169-174)

Y es que el modelo gongorino opera a través de ecos que cristalizan en sintagmas, palabras concretas o imágenes que el poeta antequerano adopta, indudablemente, de la poesía del cordobés y que revelan una lectura atenta y continuada de la poesía del autor de las *Soledades*.

Si bien los poemas dedicados a la Invencible, especialmente las canciones⁴⁷ de Cervantes o el soneto de Lope de Vega, recrean una serie de tópicos comunes a los que no escapa Tejada, como la diestra valerosa, la voluntad divina, las banderas al viento, las naves bajo la sinécdoque de mástiles y antenas o el fulgor de las armas, las notas precedentes revelan, con indudable eficacia que, de entre estos modelos, Tejada entronca particularmente con el gongorino.

No obstante, hay que señalar que más allá de los ecos concretos y del modélico paradigma argumental que ofrece a Tejada la canción gongorina a la Armada Invencible poeta, la intención que subyace en ambas es radicalmente distinta. Ya la crítica ha subrayado el carácter circunstancial de la canción gongorina que trasluce, en oposición al espíritu tejadiano de este tipo de creaciones, la escasa convicción del cordobés en cuestiones heroicas y patrióticas⁴⁸, pues como sentenciaba J. M. Micó:

⁴⁷ El díptico cervantino recrea desde dos perspectivas, la previa y la posterior a la derrota, esta expedición de la Invencible. La primera *Canción nacida de las varias nuevas que han venido de la católica armada que fue sobre Inglaterra* presenta coincidencias tópicas con la composición tejadiana, si bien se extiende, como la de Tejada, a lo largo de diez estancias. Los lugares comunes no escapan al convencionalismo expresivo de este tipo de canciones patrióticas: la diestra justiciera («Bañada queda en roja sangre y pura / la católica espada y fuerte diestra»), el agua ensangrentada («aquí las aguas su color cambiaron, / y la sangre de pechos atrevidos / humedecieron la contraria tierra»), o las banderas al viento «concertadas hileras van marchando / nuestro cristiano ejército invencible, / las cruzadas banderas victoriosas / al aire con donaire tremolando»), entre otros.

⁴⁸ Indicaba R. Jammes sobre la canción gongorina que «A otro obispo de Córdoba debemos probablemente la importante poesía que Góngora dedicó en 1588 a la expedición de la Armada Invencible. Vemos mal, en efecto, que el autor haya escrito por su propia iniciativa

Góngora no sitió nunca una auténtica propensión a lo heroico, y la canción a la Armada, lejos de ser una «oda nacional» impregnada de sincero y orgulloso patriotismo (según opinaba la crítica anterior a Jammes), es, como casi todos los poemas de su género, una obra de circunstancias en la que el poeta supo, a pesar de todo, enlazar su extraordinaria capacidad expresiva con el recuerdo de motivos míticos o profanos y el ejemplo de autores ilustres y admirados como Fernando de Herrera⁴⁹.

De la fortuna posterior de esta canción de Tejada, probablemente, una de la mayor difusión del antequerano⁵⁰, dejan constancia los reiterados ecos tejadianos en la *Ode* IV (libro I) de Francisco de Medrano⁵¹ escrita en

esta pomposa canción en la que exalta el poderío guerrero de España y su acción a favor de la fe [...]. Que esta canción sea obra de encargo, escrita sin convicción, el mismo estilo parece indicarlo tanto por su énfasis excesivo, como por la mediocridad del conjunto [...]. ¿Qué más indicado para don Luis, que tenía algunos pecadillos que hacerse perdonar, especialmente cierto número de letrillas muy poco devotas, que mostrar que también podía —aunque no tan bien— poner su lira al servicio de las grandes causas católicas y nacionales?» (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1980, págs. 212-213). Sobre ello matizaba posteriormente J. M. Micó que «en mayo de 1588, pocos días antes de que la Invencible zarpase de Lisboa, el obispo de Córdoba, Francisco Pacheco, ponderó ante el cabildo “la grave necesidad que había de hacer rogativas por el feliz suceso de la Armada... determinóse que se hiciesen varias procesiones generales, fiestas a Nuestra Señora, y otras plegarias que, por altos juicios de Dios, no tuvieron efecto” [...]. Eran también los tiempos de la visita pastoral al cabildo cordobés, y a finales de julio, el obispo Pacheco decidió examinar la conducta de los beneficiados [...]. No había mejor momento para escribir una oda a la Armada, y no cabe duda de que uno de los móviles de Góngora fue la necesidad de congraciarse con el obispo [...], porque las declaraciones de racioneros y canónigos acabarían poniendo en evidencia su escasa afición a las obligaciones del cargo y su interés por las “fiestas de toros”, las “cosas ligeras” y las “coplas profanas”» (L. de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. crítica de J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pág. 59)

⁴⁹ L. de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, pág. 60.

⁵⁰ López de Sedano emitió este juicio valorativo sobre esta canción tejadiana en el conjunto de la producción del autor: «Ella sola merece una particular estimación sobre las demás, por la grandeza del asunto, lo elevado del objeto en cuyo obsequio la dirigió, que fue el rey D. Felipe III en su juventud y con motivo de la empresa contra Inglaterra, por la dignidad y orden de la composición, la elegancia del verso, y sobre todo, por la abundancia y fecundidad del estilo, con que acredita la de la lengua, particularmente en la estancia 7ª, que, aunque tal vez la escrupulosa crítica pueda reputar por pedantería la acumulación de tantos nombres de armas e instrumentos bélicos, sin embargo de esto, no se puede negar el aprecio que merecen estas composiciones, cuando no son muy frecuentes, por el lustre que dan al idioma» (*Parnaso español*, VII, pág. 215).

⁵¹ Tales ecos han sido señalados minuciosamente por J. Ponce en la edición de la poesía sevillano (F. de Medrano, *Diversas rimas*, ed. de J. Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, págs. 26-32). Se revela imprescindible el seguimiento del modelo tejadiano en los siguientes versos:

MEDRANO

TEJADA

ocasión de la visita de Felipe III a Salamanca en el verano de 1600, significando ese puente entre Herrera y la poesía barroca, especialmente de signo gongorino, que en sus mejores momentos emblematiza la poesía tejadiana.

Conclusión

El prestigio del género heroico y la cercanía ideológica de Tejada a los presupuestos patrióticos que lo sustentaban explican la amplia cabida que tiene en la poesía del antequerano este tipo de composiciones, esencialmente canciones, de tono elevado y aliento heroico y patriótico. La idea imperial de España, articulada desde los conceptos de religión y patria encarnados en la causa católica, inspiran los episodios épicos que Tejada recrea en sus canciones, cantando las hazañas bélicas y virtudes heroicas que apuntan, en la línea de la poesía herreriana, al anhelo del triunfo de España y del catolicismo.

La huella que el magisterio de Herrera imprime en la poesía tejadiana es palmaria en el ámbito ideológico y en el diseño discursivo y elocutivo de las canciones. Ahora bien, se aprecia en la poesía del antequerano una intensificación tanto en los diseños argumentales —pues Tejada suele ofrecer una relación extremadamente detallada de las hazañas bélicas que narra— como en el plano formal —signada en la preocupación compositiva y en el exacerbamiento de recursos fónicos y procedimientos retóricos— que apuntan con decidida intención hacia el cultismo barroco. Y es en esa vía de intensificación cultista donde Tejada entronca con la poesía gongorina.

Las mediaciones de Herrera o Góngora en este tipo de canciones heroicas tejadianas ostentan muy distinto calado. Si bien, como pauta habitual Tejada se acerca a sus modelos con palmaria voluntad amplificativa, el antequerano entronca con Herrera en un doble ámbito: el ideológico, perpetuando con insistencia el binomio conceptual religión-patria con espíritu ardoroso; y, por otra parte, se adecua a los patrones métrico-estilísticos del sevillano, aunque en una línea de acendramiento intelectualista

Del hispano atambor rimbombe el parche
(v. 71)

Al vencedor pendón de Santiago,
que desde el aire vago
(vv. 81-82)

Verás risueño entonces sus banderas,
prospera el cielo agujeros tan felices,
besar la tierra humildes para ejemplo,
arrastradas sus naves infelices
a jorro por tus ágiles galeras
(vv. 99-103)

Al atambor se le reviente el parche
(v. 52)

y azote al viento vago
el vencedor pendón de Santiago,
(vv. 29-30)

Su nao mayor, tu más pequeño barco
a jorro arrastrará, y aun sus banderas
besarán de la mar las aguas fieras;
veránse en sus navíos abrasados
los arcos destrozados
(vv. 75-79)

y estético en el que inaugura nuevas pautas formalistas orientadas a la lírica barroca.

Retomando las palabras de J. M. Micó, a pesar de la escasa propensión a lo heroico de Góngora, sus versos resuenan en la poesía de Tejada en ecos concretos que cristalizan en imágenes, palabras específicas o sintagmas — uso de determinados cultismos, manejo de determinados recursos estilísticos como la plurimembración o recursos fónicos—, aunque quede muy lejos el antequerano del espíritu, intención y ruptura estilística del genial cordobés. No obstante, alguna de las líneas de acendramiento estilístico inauguradas por Tejada nutrirán las bases de la lírica cultista gongorina.

V. POESÍA FÚNEBRE

Introducción

La temática funeral atrajo al poeta antequerano desde sus primeras composiciones hasta el final de su trayectoria poética, en un arco temporal que abarca desde el soneto *A la muerte de Soto*, «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» (VII) fechado hacia 1597 hasta el dedicado a la muerte de Felipe III, «Luceros los que engasta el firmamento» (LIII) cuya datación hay que situarla en torno al año (1621) o poco después de esta fecha. Además, en un texto tan temprano como el *Poema de la Peña de los Enamorados* dedicó el poeta una serie de estancias a los ritos funerarios que las ninfas de Antequera ofrendaron a los amantes Hamet y Tagazona que murieron trágicamente en la Peña de Antequera.

Entre ambos sonetos se suceden un número nada desdeñable de composiciones escritas con ocasión de la muerte de Herrera (el soneto *A la muerte de Hernando Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara» (VIII) (c. 1597), el tríptico dedicado al fallecimiento de Felipe II (las liras *A la muerte del rey don Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega» (IX) (p.q 1598), la canción *A la muerte del rey Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso» (X) (p.q 1598), el soneto a la muerte de Felipe II («Diote, ¡oh monarca!, en el pecho el indio el grano» (XI) (p.q 1598)), a la reina doña Margarita de Austria, («Este que ves trofeo y esta pira» (XLIII) p.q. octubre 1611), y otros dedicados a personajes relevantes de la aristocracia como la Duquesa de Lerma (soneto *Al túmulo de la duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!» (XXXI) p.q. junio 1603), el Condestable de Castilla (soneto consolatorio-soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto* «Claro mecenas, aplacad el llanto» (XLIV) a.q. 1613) o el antequerano Luis de Narváez (soneto *A la mu[er]te de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra» (LII)).

Como pauta dominante de la poesía tejadiana estos textos fúnebres combinan el registro elegíaco con el laudatorio y ambos con el heroico como ya habían mostrado los sonetos epitáficos analizados en el capítulo anterior dedicados al túmulo del Gran Capitán, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», al túmulo de Héctor, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», y al túmulo de Viriato «Fresno nudoso y guedejosas pieles».

De esta manera, en el microcorpus de textos funerarios de Tejada se desdibuja todo sentido propiamente elegíaco a favor de un paradigma que asocia el sistema encomiástico a la temática funeral anunciando los rasgos esenciales de la elegía funeral barroca¹, concebida bajo un tipo de retórica

¹ Sigo la tipología diferencial establecida por E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, 1969, págs. 124-203. Véanse, además, los artículos de A. Estevez Molinero «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII» y F. J. Martínez Ruiz, «Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca», en B. López Bueno, *La elegía*.

cuyas coordenadas básicas oscilan entre el tiempo (presente / futuro) y el espacio (local, regional / universal); entre la referencia mítica y la historia; entre el hiperbólico elogio y la realidad².

Por tanto, ninguno de estos textos de temática funeral de Tejada responde a una elegía privada de acento íntimo sino que todos se adecuan, si bien con diversos matices, al género público, en consonancia con ese lirismo objetivo ajeno al tono intimista inherente a la poética tejadiana.

Se trata, pues, en su mayor parte de elegías panegíricas, principalmente regias (el tríptico a Felipe II, el soneto a la reina doña Margarita de Austria y el soneto a la muerte de Felipe III) o bien dedicadas a destacados personajes de la aristocracia, como la Duquesa de Lerma, y también de la nobleza local antequerana, como el soneto escrito en ocasión de la muerte de Luis de Narváez. Dentro de las elegías de mecenazgo podría emplazarse el soneto consolatorio al Condestable de Castilla. Además, dedicó el antequerano dos sonetos de homenaje a dos poetas andaluces, Barahona de Soto y Herrera, a los que habría que sumar dos subtipos de textos encuadrados en esta temática funeral: los sonetos dedicados a figuras históricas, como el soneto al Gran Capitán y a Viriato y el dirigido a un personaje de la Antigüedad clásica como el consagrado a Héctor³.

Esta casuística de textos circunstanciales, si bien en ocasiones puede responder a mecánicos ritos de elogio, como indicaba Lara Garrido a propósito de los sonetos epicélicos a Fernando de Herrera,

convendría además realizar un ejercicio permanente de entendimiento y ecuanimidad valorativa al acercarnos a esta forma de poesía panegírica, que suele encasillarse como versos de circunstancias. Bien es verdad que no todos estos «himnos de admiración y de alabanza» son «estimables joyas» [...]. Pero tampoco es justa su reducción a materiales menores de una cantera documental [...]. Se trata de un género no solo con dignidad propia sino con una retórica cuyas claves es preciso atender para no realizar una lectura plana e irrelevante de los textos⁴.

La *dignidad y retórica* que ofrece este género panegírico de temática funeral en la poesía tejadiana merece una revisión analítica, cuyas claves darán nuevamente la medida del arte del verso en la producción lírica tejadiana.

III *Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 261-292 y 293-315 respectivamente.

² G. Garrote, «La retórica de los poemas laudatorios de poetas en los siglos XVI y XVII», en J. A. Hernández (ed.), *Poética y retórica*, Universidad de Cádiz, 1991, págs. 159-173.

³ Parto de la tipología de la elegía funeral barroca propuesta por E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, págs. 155-156.

⁴ J. Lara Garrido, «Sonetos epicélicos en homenaje del “Divino” Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Anejo XXVII, de *Analecta Malacitana*, 1999, págs. 111-147 (cita, págs. 110-115).

El homenaje poético. Los sonetos a la muerte de Barahona de Soto y de Fernando de Herrera

Los dos sonetos dedicados a la muerte de Barahona de Soto y de Herrera⁵ ensayan, bajo la común finalidad del homenaje poético, una gradación de sugerencias en torno al imaginario mítico. Ambos proyectan, paralelamente, el dolor retórico de la voz del poeta desde una pluridimensión temporal que enlaza la presencia de la muerte a las consideraciones de la *lamentatio post mortem*:

A la muerte de Soto

Desata, ¡oh noble espíritu!, desata
de la corpórea roca el lazo estrecho,
pues por daño del mundo y tu provecho
si el cielo te nos dio ya te arrebató.
Átropos el estambre desbarató
y el golpe del cuchillo, en impio hecho,
secó a Pindo el frescor de cumbre y pecho
y a Hipocrene enturbió la clara plata.
Y viendo estéril el florido Soto
que honraba la corriente a su ribera,
Febo, *que* antes cantaba, ya suspira.
La lira destemplada, el arco roto
cuelga de un lauro y dice: «¡Oh suerte fiera,
pues no hay Soto *que* cante no hay ya lira!»

A la muerte de Hernando de Herrera

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara
de un cisne de tu orilla, el gran Herrera,
tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera
el número y el son mil veces para;
digo aquel *que* su Luz divina y clara
hizo *que* resonase tu ribera,
por quien gozaste eterna primavera
y su nombre inmortal [e]statua y ara.
Este, pues, de Vandalia honor y gloria,
es muerto —al sacro Betis dijo Febo—
porque presida en mi divino coro».
Y Betis respondió: «Ya sé la historia,
y así de hoy más las ondas *que* al mar llevo
lágrimas son *que* por su falta lloro».

La estructura elegíaca se contrabalancea en un ritmo pendular que oscila entre el lamento y la consolación, si bien en ambos sonetos cobra mayor relieve y espacio la *lamentatio* que se semantiza en torno a dos núcleos temáticos. Primero, el tópico renacentista de los efectos de la muerte sobre la naturaleza en el que el poeta traduce las señales de dolor del mundo natural:

A la muerte de Soto

secó a Pindo el frescor de cumbre y pecho
y a Hipocrene enturbió la clara plata.
Y viendo estéril el florido Soto
(vv. 7-9)

A la muerte de Hernando de Herrera

Y Betis respondió: «Ya sé la historia,
y así de hoy más las ondas *que* al mar llevo
lágrimas son *que* por su falta lloro».
(vv. 12-14)

Y, en segundo lugar, las tópicas apariciones de personajes y elementos procedentes del mundo mitológico, especialmente la de Apolo como dios de la poesía que lamenta con un discurso directo en ambos sonetos la muerte del poeta lucentino y del sevillano, respectivamente:

A la muerte de Soto

A la muerte de Hernando de Herrera

⁵ Como indicaba Lara Garrido, «la asociación de ambas composiciones no es gratuita. Tejada mismo debió reunirlos en un díptico, que se conserva en el fidedigno traslado de Toledo y Godoy» (J. Lara Garrido, «Sonetos epicélicos en homenaje del “Divino” Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», pág. 137).

Y viendo estéril el florido Soto
que honraba la corriente a su ribera,
 Febo, *que* antes cantaba, ya suspira.
 La lira destemplada, el arco roto
 cuelga de un lauro y dice: «¡Oh suerte fiera,
 pues no hay Soto *que* cante no hay ya lira!»
 (vv. 9-14)

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara
 de un cisne de tu orilla, el gran Herrera,
 tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera
 el número y el son mil veces para;
 digo aquel *que* su Luz divina y clara
 hizo *que* resonase tu ribera,
 por quien gozaste eterna primavera
 y su nombre inmortal [e]statua y ara.
 Este, pues, de Vandalía honor y gloria,
 es muerto —al sacro Betis dijo Febo—
 porque presida en mi divino coro».
 (vv. 1-11)

Así pues, el sistema encomiástico generado por ambos sonetos, si bien afirma la deuda hacia el magisterio de ambos poetas, en el caso de Barahona parece ceder a favor de alguna consideración de más íntima melancolía frente al soneto dedicado al poeta sevillano en el que estos signos de duelo ceden a consideraciones sobre el contenido y novedad de la obra herreriana. Los motivos estructurantes y compositivos que cifran cada uno de los sonetos pueden arrojar luz a este respecto.

Soneto A la muerte de Soto , «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» (VII)

La escisión temporal en que se cifra la *ruptura elegíaca* articula el soneto en dos partes. Los cuartetos constatan la presencia leve de la vida en ese «dazo estrecho» (v. 2) desbaratado, pronto y tristemente, por la Parca Átropos, frente a los tercetos que trasladan el eje temporal al presente inmediatamente posterior a la muerte del poeta lucentino. Este cambio de temporalidad se marca con la contraposición adverbial del v. 11 entre «antes» y «ya», de forma que el «florido Soto» ha pasado a ser «estéril» (v. 9) y Febo, que «antes cantaba, ya suspira» (v. 11).

A diferencia del soneto herreriano, se aprecia una mayor implicación del sujeto poético en los signos del duelo, al incluirse la voz poética en la lamentación de dolor del mundo natural y mitológico que recrea:

Desata, ¡oh noble espíritu!, desata
 de la corpórea roca el lazo estrecho,
 pues por daño del mundo y tu provecho
 si el cielo te nos dio ya te arrebató.
 (vv. 1-4).

Esta personalización elegíaca incide en el énfasis expresivo sobre el registro marcadamente cristiano, que alude a separación abrupta más que de transición simbólica entre lo corporal y lo espiritual. La anástrofe del verso segundo contribuye, sintácticamente, a subrayar esa semántica de la *ruptura*, demorándose en el relato de como se desata el débil «dazo estrecho» que une el «noble espíritu» a la «corpórea roca» que es el cuerpo (vv. 1-2). El mismo efecto produce la epanadiplosis del verbo «desata» en el v. 1 con la intercalación del vocativo que incide en ese mismo núcleo semántico de

quiebro o ruptura. Esa dualidad se sigue proyectando en la antítesis de la «mejor vida» a que pasa Barahona con el «daño» que su muerte causa al mundo de la poesía. Y, paralelamente, la rotundidad y vehemencia del acento oxítono contribuye a esa misma violencia semántica que provoca la escisión entre el cuerpo y el alma o , lo que es lo mismo, entre la vida y la muerte:

secó a Pindo el frescor de cumbre y pecho
y a Hipocrene enturbió la clara plata.
(vv. 7-8)

El soneto presenta una gradación *in crescendo* de los signos de dolor con los que el paisaje natural y mitológico va traduciendo los efectos de la muerte del poeta lucentino (la florida falda y fresca cumbre de Pindo se secan (v. 7) y la fuente Hipocrene (v. 8) llora las aguas turbias que antes, cristalinas, eran fuentes de inspiración poética) hasta terminar con la lamentación del propio dios de la poesía, que arrincona la lira que ya nunca más va a tañer Soto (vv. 9-14)⁶.

Soneto A la muerte de Hernando de Herrera, «"Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara"» (VIII)

El discurso encomiástico al poeta sevillano⁷ se hace depender de la originalidad situacional al dibujar una sugestiva enunciación ficticia de Apolo dirigida un destinatario igualmente figurado, el río Betis. La narratividad del soneto se funda en la génesis de este imaginario mítico. Una voz impersonalizada transcribe el discurso directo de Apolo desvelando sólo la identidad de uno de los dos interlocutores (el río Betis) y retardando la nominación de Apolo hasta el verso 10.

Tal suspensión potencia la eficacia del *dictum* al crear cierta ambigüedad sobre la identidad del productor del discurso, que en principio se asocia al sujeto poético. El interlocutor, en cambio, aparece identificado desde el verso inicial como el río Betis, en una cláusula exclamativa muy del gusto de Tejada que sitúa el apóstrofe exclamativo⁸ entre el verbo y su complemento

⁶ Lara Garrido matizaba cómo «la simbólica anulación del instrumento mélico, ya inútil para acompañar nueva poesía, con un gesto que desde la épica culta implica renuncia y salvaguarda ("cuelga de un lauro"), recalca su sentido en la propia exclamación apolínea. La contundencia apodíctica del cierre es lo más conseguido en un poema que tantea para el homenaje epicédico diversas sugerencias del imaginario mítico» («Sonetos epicédicos en homenaje del "Divino" Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», pág. 138).

⁷ Sobre otros sonetos epicédicos dedicados al poeta sevillano por Cervantes, Baltasar de Escobar, Cristóbal de Mesa, Quijada y Riquelme véase J. Lara Garrido, «Sonetos epicédicos en homenaje del "Divino" Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», págs. 111-147.

⁸ Esta es otra de las fórmulas, en este caso sintáctica, con la que aspira el poeta a imprimir a su poesía ese tono grandilocuente que la caracteriza. El antequerano frecuenta esta misma estructura sintáctica (x+vocativo exclamativo en posición central del verso+x), normalmente en el verso primero (aunque no siempre) en otros sonetos: «Cielo por techo, cielo por alhombra», v. 2: «pues tienes, ¡oh alma!, indignamente el llanto; «Desata, ¡oh noble

o bien entre verbo y verbo de manera que quede en posición medial del verso y así destacado:

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara»

El soneto se configura como enunciación fictiva enmarcada en un parco esquema enunciativo reducido a la mediación del sujeto lírico que organiza la intervención de los dos personajes: Apolo y Betis. En la intervención de Febo como autoridad simbólica se despliega la materia del encomio. A diferencia del soneto de Soto se observa cierta atenuación en la *lamentatio* al reducir la mención a la muerte a la escasa notificación del verso 10, de forma que el dolor, ajeno a la perspectiva del Dios de la poesía, cede su espacio a la divinización celestial —pues el poeta se eleva a la esfera de Apolo— y, por ende, a la inmortalidad terrena:

 digo aquel *que* su Luz divina y clara
 hizo *que* resonase tu ribera,
 por quien gozaste eterna primavera
 y su nombre inmortal [e]statua y ara.
 Este, pues, de Vandalia honor y gloria,
 es muerto —al sacro Betis dijo Febo—
 porque presida en mi divino coro».

(vv. 5-11)

Como explica Lara Garrido,

desde la atalaya de la elevación astral queda implícitamente empequeñecida una gloria terrena resuelta en monumento («estatua y ara») y en el privilegio hondo pero limitado que encierra el sintagma «de Vandalia honor y gloria». La determinación apolínea implica una justa retribución reservada a los propios dioses: a la divinidad en vida ha de corresponder un destino divino. Con tan perfecta escenificación de un imaginario mítico Tejada Páez consigue potenciar, de forma cohesiva, el *topos* clásico del poeta como *alter Orpheus*⁹.

espíritu!, desata); «Mientras España, ¡oh mar! de ti confía»; en el soneto «Mientras que brama el mar y gime el viento», v. 13: «mas, ¡ay triste!, que siento que a otro ama». A veces el vocativo exclamativo cambia su posición central a final de verso: «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!»; o bien a principio, en el soneto «Mientras que brama el mar y gime el viento», v. 7: «oh santa Venus!, con tan firme nudo».

El uso de la exclamación se extiende también a secuencias más extensas con la misma finalidad de elevación tonal. En el soneto «Claro mecenas, aplacad el llanto» el elogio al Condestable de Castilla, con la fórmula de sobrepujamiento que le lleva a la comparación con César, se efectúa a través de una exclamación que ocupa dos versos (vv. 10-11): «¡oh nuevo César de francesas lises, / raro milagro a España de victorias!». Igualmente exclamativo es el parlamento de Apolo lamentando la muerte de Barahona de Soto (vv. 13-14): «¡Oh suerte fiera, / pues no hay soto que cante no hay ya lira!».

⁹ J. Lara Garrido, «Sonetos epicélicos en homenaje del “Divino” Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», pág. 139.

El homenaje que Tejada tributa al *divino* Herrera pasa por el procedimiento latino del elogio deíctico, a través del empleo del pronombre demostrativo reiterado en el segundo cuarteto y primer terceto: «aquél» (v. 5) y «Éste» (v. 10).

Merece subrayarse respecto a la alusión al contenido y novedad que destaca Tejada de la poesía del sevillano que se refiere el antequerano, significativamente, a la faceta menos ejercitada por el antequerano y también la menos conocida en la época, la amorosa. Tejada coincide con la valorativa de Cervantes y de Baltasar de Escobar en los sonetos epicélicos que ambos tributaron, paralelamente, al poeta sevillano, al valorar la poesía amorosa como faceta más representativa de la producción lírica del sevillano frente a la difusión minoritaria en la época de esta temática amorosa frente a su producción pindárica:

La «dulce voz» [a que se refiere Cervantes en su soneto] excluye el canto colectivo y solemne de las odas, la voz *medium* del orden divino y la grandilocuencia retórica de raíz pindárica sobre motivos bíblicos del Herrera más conocido y admirado. Cervantes es plenamente consciente de la escasa difusión de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) y del minoritario conocimiento de la poesía amorosa herreriana [...]. Es igualmente consciente de la novedad de su valorativa, en la que coincidiría con Baltasar de Escobar y Agustín de Tejada y se adelanta al común sentir de la crítica posterior al neoclásico Quintana¹⁰.

No obstante, más allá de enjuiciamientos temáticos, destaca Tejada de Herrera «el número y el son» (v. 4), esto es, el aspecto sonoro y rítmico del arte poético del sevillano, senda en la que Tejada ahondó con aliento incansable y cuyas formulaciones estilísticas constituyen lo más estimable de su poesía.

De ahí que el homenaje poético que le tributa Tejada a Herrera incida en lo *numeroso*, a través de dos recursos rítmicos empleados con gran maestría por el antequerano: las secuencias antirrítmicas y la acentuación oxítone. Destaca en este soneto el elevado número de secuencias antirrítmicas:

- v. 1: «Oíste, ¡oh padre Betis!, la **voz rara**», sílabas (lógicamente nos referimos a sílabas métricas) 9 y 10
- v. 3: «**tan dulce** voz que a mí en mi cuarta esfera», sílabas 1 y 2
- v. 4: «el número y el **son mil veces para**», sílabas 6, 7, 8
- v. 10: «**es muerto** —[a]l sacro Betis dijo Febo—», sílabas 1 y 2
- v. 12: «Y Betis respondió: “**Ya sé** la historia», sílabas 6, 7 y 8

¹⁰ J. Lara Garrido, «Sonetos epicélicos en homenaje del “Divino” Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», pág. 124.

- v. 13: «y así de hoy más las ondas q[ue] al mar llevo», sílabas 2, 3, 4 y 9, 10

En el caso de los versos 1, 10 y 12 esa acumulación de fuerza articulatoria posee una función expresiva relevante. En el verso 1 y 10 las secuencias antirrítmicas, que siguen la fórmula aguda+llana, inciden sobre los elementos semánticamente cargados: «voz rara» y «es muerto». En el caso del v. 10 se refuerza la contundencia en la constatación de la muerte del poeta, aislando la secuencia inicial en braquistiquio del compuesto verbal, al quedar enmarcado entre la pausa versal y la que precede al inciso. Asimismo, el endecasílabo enfático precedente y el del v. 10 otorgan solemnidad al cierre del parlamento de Apolo.

Y, nuevamente, la medida combinación de sílabas en la organización de los términos del verso se revela como procedimiento característico del *usus scribendi* de Tejada. El empleo de palabras agudas deja resonando ese expresivo «son» numeroso que Herrera teorizaba como esencia del arte poético:

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la **voz** rara
de un cisne de tu orilla, el **gran** Herrera,
tan dulce **voz** que a mí en mi cuarta esfera
el número y el **son mil** veces para;
digo **aquel** *que* su **Luz** divina y clara
hizo *que* resonase tu ribera,
por **quien** gozaste eterna primavera
y su nombre **inmortal** [e]statua y ara.
Este, pues, de Vandalia **honor** y gloria,
es muerto —al sacro Betis dijo Febo—
porque presida en mi divino coro».
Y Betis respondió: «Ya **sé** la historia,
y **así** de hoy **más** las ondas *que* al **mar** llevo
lágrimas **son** *que* por su falta lloro».

En definitiva, en este tipo de sonetos, la retórica mortuoria se reduce al mínimo, centrando la atención del poeta el efecto de exaltación, que culmina en un encomio representativo y ejemplar por el que Barahona y Herrera se proyectan como perfil modélico de creador lírico.

Las elegías de panegírico y mecenazgo

A excepción de los dos sonetos dedicados a la muerte de dos poetas más estimados y admirados por el antequerano y de las elegías a figuras históricas y de la antigüedad clásica ya estudiadas en el capítulo anterior, el núcleo de poemas fúnebres de Tejada se enmarca en el subgénero, de amplio desarrollo barroco, de las elegías de panegírico y mecenazgo¹¹.

¹¹ Desarrollo la nomenclatura propuesta por E. Camacho en «La elegía funeral barroca», en *La elegía funeral en la poesía española*, especialmente págs. 156-172.

1. La elegía regia

1.1. Variatio retórica en torno a la muerte de Felipe II

Tres formas estróficas distintas (la lira (texto IX), la canción en estancias (texto X) y el soneto (texto XI))¹² sobre un mismo motivo temático —recuérdese el díptico dedicado a la embarcación del Condestable— permiten al poeta el despliegue de toda su eficacia retórica puesta al servicio de la temática funeral.

Las tres composiciones dedicadas a la muerte de Felipe II (las *Liras a la muerte del rey don Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega», la canción *A la muerte del rey Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso» y el soneto «Diote, ¡oh monarca!, en el pecho el indio el grano») emblematizan los rasgos típicos de la poesía elegíaca de carácter público motivada por la muerte de la figura más relevante de la vida política y social, la del monarca: la preponderancia de la *laudatio* frente a la *lamentatio* y *consolatio* como núcleos temáticos fundamentales de la elegía, el marcado distanciamiento del sujeto poético, el uso exacerbado de tópicos panegíricos y de la retórica funeral y la consideración cristiana de la muerte.

Las dos canciones presentan un sistema encomiástico y actualizan unos tópicos de la retórica funeral muy similares, desplegando a lo largo de la composición una serie de imágenes ampliamente codificadas en la tradición elegíaca que se recogen al final de acuerdo al esquema diseminativo-recolectivo ya manejado por el poeta en otros textos.

Respecto a las liras *A la muerte de Felipe II*, en la primera parte de la composición tales imágenes funcionan de forma independiente para ser aplicadas, en la segunda parte, a la codificación funeral del poema con una correspondencia exacta en el orden y distribución de las octavas:

octava 1, vv. 1-6: águila	octava 7, vv. 37-42: águila
octava 2, vv. 7-12: nave	octava 8, vv. 43-48: nao
octava 3, vv. 13-18: garza	octava 9, vv. 49-54: garza
octava 4, vv. 19-24: Anteo	octava 10, vv. 55-60: Anteo
octava 5, vv. 25-30: sol	octava 11 vv. 61-66: sol
octava 6, vv. 31-36: fénix	octava 12, vv. 67-72: fénix

¹² Estas tres composiciones funerarias se hallan recogidas en la *Poética silva* por lo que su génesis podría encuadrarse en las fastuosas celebraciones de las exequias del monarca que se sucederían tras la muerte de éste el 13 de septiembre de 1598 en todas las ciudades españolas. Granada, lógicamente, no fue una excepción, y ha quedado constancia documental de las exequias que se celebraron en esta ciudad (véase R. Vargas Hidalgo, «Documentos inéditos sobre la muerte de Felipe II y la literatura fúnebre de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCII (1995), págs. 454-460). En este contexto, pues, cabría situar estas tres composiciones funerarias de Tejada.

Y en la octava final se recolectan los elementos de acuerdo a la geometrizada estructura diseminativa:

Y a tu tumba honrarán, Felipe agosto,
con pompa y triunfo grave
águila, garza, Anteo, fénix, nave
y un **sol**, pues fuiste sol piadoso y justo
que adorna con decoro
el sacro asiento de los ejes de oro.

(vv. 73-78)

La canción en estancias dedicada al mismo motivo y cuyo primer verso es «Erízase el pavón vanaglorioso» presenta idéntica estructura a las estrofas aliradas que empiezan «El águila que a ser anciana llega». Nuevamente se diseminan a lo largo de la canción imágenes que normalmente se despliegan en el espacio de una estancia, las cuales gozan de carácter autónomo y se relacionan por yuxtaposición. De acuerdo a la técnica diseminativa-recolectiva tan grata al *usus scribendi* del poeta antequerano estos motivos son interpretados en relación con la muerte del monarca en la estancia final y, además, se recogen en el pentamembre que cierra esta estancia, de acuerdo al siguiente esquema:

estancia 1, vv. 1-9: pavón / vv. 10-18: león

estancia 2, vv. 19-36: serpiente

estancia 3, vv. 37-54: fénix

estancia 4, vv. 55-57: pavón / estancia 4, vv. 58-61: león

estancia 4, vv.63-66: serpiente

estancia 4, vv. 67-71: fénix

Gran Felipe, **pavón** sembrado de ojos,
tu rueda esclarecida
por los enfermos pies se ha consumido;
furioso **león** de España fuiste en vida,
triunfando con despojos
del turco, francés, moro y indio rendido
que todos, aun enfermo, te han temido.
Pasó el hibierno, vino tu verano,
y entre piedras dejaste, cual **serpiente**
(que aún fuiste más prudente),
el lacio cuerpo humano
vistiéndote el azul del cielo ufano.
Un **fénix** raro fuiste,
pues no tuvo tal rey el ancho mundo
y apenas te partiste
cuando nació de ti un fénix segundo,
más raro, hermoso y bravo
que sierpe, fénix, león, verano, pavo.

(vv. 55-72)

Se repite la pauta encomiástica de la canción alirada anterior con el desbordante componente laudatorio, aunque ahora no desde el distanciamiento del yo poético que formulaba la pérdida en aquella sino

desde la ausencia del sujeto poético que propicia la reducción de la *consolatio* y *lamentatio* al abordar la muerte del monarca como tránsito vital y elemento de la continuidad institucional y política de la monarquía.

Tanto estas elegías regias de Tejada como los dos sonetos dedicados respectivamente a la muerte de Felipe II y Felipe II, a las que se añaden las restantes composiciones funerales del antequerano dedicadas a lamentar la muerte de ilustres integrantes de la aristocracia, presentan el esquema estructural típico de la elegía funeral barroca con

la desaparición de la lamentación, reemplazada por invariable consolación retórica y por un empleo sin tasa de la hipérbole y el tópico¹³.

Queda constancia, pues, de una explotación sistemática e incansable en ambas canciones del elogio comparativo y metafórico. Los términos de comparación escogidos en las dos canciones referidas por el antequerano proceden preferentemente del mundo animal: *águila* y *garza* en la canción alirada y *pavón*, *león* y *serpiente* en la que empieza «Erízase el pavón vanaglorioso». Y entre estas metáforas sobresale en la poesía tejadiana la versatilidad del motivo del *fénix* tan del gusto barroco. A estos comparantes se añaden otros igualmente tópicos, bien de tipo astral (el *sol*, que es una de las metáforas más empleadas en la tradición elegíaca, en la canción «El águila que a ser anciana llega»), bien derivados del universo mitológico (*Anteo* en la canción «El águila que a ser anciana llega»).

Estas metáforas y comparaciones con elementos de la naturaleza, especialmente del mundo animal, o de la mitología hilvanan el tejido del sistema encomiástico bajo el que Tejada ha ideado estas dos elegías regias. Mientras que la comparación del monarca con el sol resulta sumamente tópica en la canción alirada «El águila que a ser anciana llega»:

Claro alumbraba el sol y rutilante,
y ocasión importuna
se opone entre la tierra y él la luna,
y así se vio eclipsado en un instante,
y el eclipse fenece
y luego nuevamente resplandece.
(vv. 25-30)

Alumbrabas cual sol en la grandeza
de este mundo, importuna
opúsose la muerte cual la luna
y eclipsó el resplandor de tanta alteza;
pero ya nuevamente
más claro estás y más resplandeciente.
(vv. 61-66)

otras, especialmente, la del fénix¹⁴ ostentan una formulación que en ocasiones se presenta rica en matices¹⁵. Y es que las atribuciones del ave

¹³ E. Camacho, *La elegía funeral en la poesía española*, pág. 159.

¹⁴ Véase la codificación petrarquista de esta imagen estudiada por M. P. Panero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, págs. 301-312.

¹⁵ Esta imagen goza de recurrente presencia en la poesía del antequerano, vinculada esencialmente al ámbito temático funeral y, en menor medida, al religioso. Véanse al respecto los himnos *A la ilustrísima Virgen mártir Santa Eufemia*, vv. 31-50; las redondillas *Al ilustrísimo mártir español san Laurencio*, vv. 85-92; el soneto que figuraba en los preliminares de

mitológica concordaban bien con la idea de la muerte que exhibe la poesía barroca, puesto que en consonancia con el dogma cristiano el fénix muere para renacer tal como el hombre cristiano muere como paso previo para alcanzar la auténtica vida. De ahí la idoneidad de este motivo para la expresión de la concepción de la muerte en la poesía tejadiana:

<p>La fénix, de color rojo y dorado, cuando su muerte siente entrega el cuerpo bello al fuego ardiente y después que en ceniza se ha tornado, de su ceniza viva nace otra fénix nueva más altiva. (<i>Liras. A la muerte de Felipe II</i>, «El águila que a ser anciana llega», vv. 31-36)</p>	<p>Único fénix y esplendor del mundo si la muerte y su fuego te consu[m]ió a España su sosiego, un Tercero Felipe, del Segundo dejaste y si tercero fénix será en valor solo y primero. (<i>Liras. A la muerte de Felipe II</i>, «El águila que a ser anciana llega», vv. 67-72)</p>
--	--

La característica destacada del ave fénix, la de renacer de sus cenizas¹⁶, se repite insistentemente, rozando la trivialización, en toda la producción lírica tejadiana, no sólo en la composiciones funerales. En la canción «Erízase el pavón vanaglorioso» se acompaña de una demorada descripción del animal para establecer, en la estancia final, el equivalente comparativo con el monarca:

la *Obras* de Gregorio Silvestre, vv. 1-4; las redondillas a Granada, también texto preliminar a la *Antigüedad y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza, vv. 11-20; el soneto a la muerte de la reina doña Margarita, v. 9; y la décima preliminar a la traducción de fray Jerónimo de Pancorbo de la obra de J. de Cartagena, *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, vv. 1-10.

¹⁶ La cualidad destacada del fénix de renovarse en el fuego es aprovechada por Tejada en otras composiciones ajenas a la temática funeral. Por ejemplo, utiliza esta metáfora mítica como término comparativo al martirio de san Lorenzo en la culminación de la isotopía ígnea que despliega en el poema *Al ilustrísimo mártir español san Laurencio* «El ave Fénix es fama / que se consume en el fuego, / y otra vuelve a nacer luego, / cobrando vida en la llama. / Al Fénix os parecistes / pues del fuego os levantastes / y vida eterna cobrastes / y nueva pluma os vestistes» (vv. 85-92). Esta imagen del ave fénix se extiende a otros ámbitos temáticos y sirve para encomiar la grandeza de Granada en las redondillas a Granada que figuran como preliminares a la *Antigüedad y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza: «El ave fénix es fama / que se consume en el fuego, / y de su olorosa cama / otra vuelve a nacer luego, / cobrando vida en la llama. / Granada, al fénix imitas, / con que tu gloria acreditas, / pues del fuego del olvido / que te había consumido / hoy con pluma resucitas» (vv. 11-20). Y, nuevamente, emplea el motivo del fénix como cierre de la isotopía ígnea en la décima preliminar a la traducción de fray Jerónimo de Pancorbo de la obra de J. de Cartagena *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, vv. 1-10: «Hoy el Carmelo sagrado / longevo fénix imita, / la vida el fuego le quita / y el sol se la ha restaurado. / Abrasador y abrasado, / fuego Elías, al Carmelo, / fénix dio vida en el suelo, / casi extinta en larga suma / de siglos, rayo tu pluma, / del sol le da vida y vuelo». Y, finalmente, puede encontrarse otra referencia en el soneto para la edición de las *Obras* de Silvestre (vv. 1-4): «Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama / que ha encendido tu pluma en más de un pecho, / aunque es angosto el mundo, sitio estrecho / para que vuele en él tu ilustre fama».

El fénix a quien vio la Arabia sola
y a quien naturaleza
larga vida y belleza igual ha dado,
de un águila sublime la grandeza,
verdegrana la cola,
cuello hermoso de azul y oro grabado
y de púrpura el pecho matizado,
alas rosadas de beldad suprema,
dos crestas que le sirven de zarcillos,
plumajes amarillos
a modo de diadema,
alas, pecho, cabeza y cuello quema,
con ánimo gallardo,
en un nido aromático de **ce[n]dra**,
con ella mirra y nardo;
mas otro fénix su ceniza engendra
en quien nunca se pierde
amarillo, oro, azul, rosado y verde¹⁷.
(vv. 37-55)

Un fénix raro fuiste,
pues no tuvo tal rey el ancho mundo
y apenas te partiste
cuando nació de ti un fénix segundo,
más raro, hermoso y bravo
que sierpe, fénix, león, verano, pavo.
(vv. 68-72)

El somero repaso de las dos canciones dedicadas *A la muerte de Felipe II* cede ahora a un breve repaso de la última composición que integra el tríptico de poemas luctuosos a Felipe II, el soneto que empieza « Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano».

La hipérbole enaltecedora se modula en este soneto por medio de un sistema comparativo en torno a un mismo género de elementos: piedras preciosas y minerales que tipifican los «triumfos» del monarca en estado mortal para oponerlos, en el verso final, a la nada de la muerte:

Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano
del oro, que es del mundo hidropesía,
diote la perla que la concha cría
y el chino su brocado más galano,
sus despojos el fuerte suelo hispano,
el caballo feroz Andalucía,
drogas Arabia y rica pedrería
Oriente y sus aromas el persiano;
diote en tributo su coral Egeo,
bálsamo Siria, plata el sardo astuto,
Libia marfil, Corinto metal fuerte;

¹⁷ Una descripción similar de la mítica ave ofrece el poeta en los himnos a *A la ilustrísima Virgen mártir Santa Eufemia* (vv. 31-50): «El ave azul, dorada, roja y bella, / que de única en el mundo tiene fama, / por nombre Fénix, fúlgida y hermosa, / siente el rigor de su natura estrella / que a muerte la provoca, incita y llama / por que nazca otra Fénix más vistosa; / y así junta olorosa / casia y roja canela / con que enciende un gran fuego, / y batiendo las alas en él vuela, / y el cinamomo encima aplica luego / y en él deja quemarse / y en ceniza tornarse, / y así de la ceniza y llama viva / resucita otra Fénix más altiva. / Eufemia, al ave Fénix os comparo, / pues cual pebete, encienso, algalia o nardo, / que en medio el fuego aspiran mil olores, / dejáis el mortal velo, otro más raro / cobrando, más fulgente y más gallardo».

(vv. 1-12)

Tal relación suntuaria, hilvanada por la anáfora de la forma verbal «diote», alcanza la magnificencia expresiva desde su técnica acumulativa, estableciendo como telón de fondo los hechos gloriosos del difunto monarca. No obstante, si bien este soneto mantiene idéntico cruce del talante panegírico con el encomio áulico y la modalidad conmemorativa, el cierre revela, en su final epifonemático, cierto sabor barroco:

fue tu despojo el mundo y tu trofeo:
él todo junto te pagó tributo,
y tú lo pagas hoy sólo a la muerte.
(vv. 12-14)

aunque la finalidad del poeta apunte más bien, lejos de la idea trascendental de desengaño barroco, al engrandecimiento de la figura del monarca a quien solo vence la esencia mortal de lo humano.

En síntesis, más allá del hábil diseño diseminativo-recolectivo y de la afortunada codificación de algunas imágenes como la del fénix ofrece Tejada en estas composiciones funerales de inspiración monárquica, frente a la autenticidad humana del sentimiento elegíaco, una vehemencia poética teñida de ampulosidad e hiperbolización en un tono declamatorio retórico y abundante en tópicos que ahoga cualquier atisbo de personalización en la normativización de la tópica.

1.2. Poesía visualizada. La fórmula del soneto epitáfico para las honras granadinas de doña Margarita de Austria y las honras a la muerte de Felipe III

La nómina de elegías regias de la poesía tejadiana se cierra con dos sonetos, dedicados respectivamente a la muerte de la reina Margarita de Austria y de Felipe III.

Y es que Tejada no desaprovechó, como otros tantos vates áureos, ocasión pública en que levantar su voz y hacer gala de su arte. Además, a medida que avanza el siglo la conmemoración fúnebre adquiere su máximo esplendor como fenómeno social y de éstas fueron las honras de la Reina doña Margarita de Austria, fallecida el 3 de octubre de 1611 de las más celebradas en todas las ciudades españolas. Góngora, por ejemplo, que dedicó nada menos que cinco composiciones a estas conmemoraciones funerales.

Al igual que los tres sonetos, una décima y una octava escritos por Góngora para el túmulo *que se hizo en Córdoba* en 1611, en otras ciudades andaluzas —y españolas— como Granada se celebraron idénticos festejos funerales. En la Capilla Real de la ciudad de la Alhambra se erigió un gran túmulo para las solemnes honras fúnebres celebradas en memoria de la Reina doña Margarita los días 15 y 16 de noviembre de 1611 cuya crónica

fue recogida por P. Rodríguez de Ardila en *Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima reina de España doña Margarita de Austria*. Y en esta relación y descripción del poeta local se coleccionó el soneto de Tejada referido así como textos de otros poetas, incluido el mismo Ardila, que debieron rodear el catafalco¹⁸ levantado para tal ocasión.

La génesis de este soneto tejadiano se enmarca entre esas «formas poéticas destinadas a existir y actuar en una función de comunicación visual colectiva», de acuerdo a ese género de poemas

escritos para los túmulos en las exequias de personajes reales y grandes personalidades de la iglesia y la nobleza. De ahí su predominante carácter de epigrama o epitafio; y de ahí, también el dirigirse en expresión directa al contemplador¹⁹.

Como explicó E. Orozco, este tipo de poesía visualizada cobra su auténtico valor expresivo desde el contexto para el que fue concebida, esto es, desde su materialización como epitafio. De esta forma, el soneto tejadiano²⁰ dedicado a la muerte de la reina doña Margarita fue ideado para su contemplación colectiva y no su lectura individual, dentro de ese espectáculo fúnebre lleno de expresividad teatral que constituían tales monumentos funerarios. De ahí que su diseño retórico²¹ se adecue a su carácter de epitafio con la expresión directa al contemplador mediante el recurso estilístico típico del demostrativo «éste» (v. 1) y la alocución al «huésped» (v. 2) para que se detenga, lee y contemple lo que tiene ante sí:

Este que ves trofeo y esta pira
contempla, ¡oh huésped!, si te deja el llanto;
tú no te acerques, ni tus pies el santo

¹⁸ De la minuciosa descripción del gran catafalco que Rodríguez de Ardila ofrece en las páginas iniciales del mencionado impreso (*Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima reina de España doña Margarita de Austria, mujer del Rey don Felipe tercero nuestro señor, en 13 de octubre de 1611, con toda la descripción de los reales túmulos y los demás trabajos de ingenio*, Granada, Bartolomé Lorenzana, 1612) se deduce, como subrayaba el profesor Orozco, que «las demás composiciones poéticas que publica Rodríguez de Ardila, sonetos —especialmente—, octavas, alguna canción y epigramas y epitafios latinos, aunque no integrados en la construcción arquitectónica y alegórica, sin embargo es indudable que figurarían colocadas en torno al túmulo, pues muchas de ellas son llamadas al espectador» (E. Orozco, «La teatralidad barroca en Andalucía», en *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, pág. 369).

¹⁹ E. Orozco, «La teatralidad barroca en Andalucía», en *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, pág. 366.

²⁰ Este soneto tejadiano fue subrayado por el E. Orozco por su expresividad «en el manejo de todos los recursos del género y con aciertos análogos a lo gongorino [...] cuyo comienzo anuncia también los epitafios de Quevedo» (E. Orozco, «La teatralidad barroca en Andalucía», en *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, pág. 370).

²¹ Este tipo de piezas epigramáticas de carácter epitáfico con su retórica de la visualidad característica había sido previamente ensayado por el antequerano en tres sonetos reogidos en las *Flores de poetas* (1611): *Al túmulo de Héctor*, *Al túmulo de Viriato* y *Al túmulo del Gran Capitán*. Véase el análisis de estos textos en el capítulo II.

sitio profanen, mas llorando admira:
 esta fábrica excelsa en torno gira
 todo este templo para dueño tanto,
 ciprés y tejo no, sino amaranto
 ofrece, y por tal pérdida suspira.
 (vv. 1-8)

Así pues, el tono levantado del apostrofe y la llamada a quien se encuentre ante el lugar apuntan a la expresividad que cobraría el texto al ser contemplado como elemento plástico-poético del gran catafalco real.

Para el elogio conmemorativo de las virtudes de la reina acude Tejada a la tópica alusión culta al ave fénix, prolongando la metáfora del ave mítica en el último terceto para subrayar a la inmortalidad que otorga la fama:

Cenizas son de un fénix las que [en]cierra
 urna siempre dichosa, mas la llama
 a España alumbra y los Elíseos dora.
 Sele liviana, pues, ¡oh madre tierra!,
 y a Margarita cantará la fama,
 del sol la tumba y lecho del Aurora.
 (vv. 9-14)

Frente a la óptica adoptada por Tejada, los tres sonetos gongorinos sobre este mismo asunto («A la que España toda humilde estrado», «No de fino diamante, o rubí ardiente» y «Máquina funeral, que desta vida») entrelazan, a diferencia del soneto tejadiano, el aspecto moralizador con el elogio conmemorativo de la difunta reina, incidiendo con distintas variaciones en la lección de desengaño relativa a lo fugacidad como esencia de la humano:

«A la que España toda humilde estrado»	«No de fino diamante o rubí ardiente»	«Máquina funeral que desta vida»
<p>¡Oh peligroso, oh lisonjero estado, golfo de escollo, playa de sirenas! (vv. 5-6) en polvo ya el clarín espera: siempre sonante a aquel, cuya memoria antes peinó que canas, desengaños. (vv. 12-14)</p>	<p>Pompa eres de dolor, seña no vana de nuestra vanidad. Dígallo el viento, que ya de aromas, ya de luces tanto humo te debe. ¡Ay, ambición humana, prudente pavón hoy con ojos ciento, si al desengaño se los das y al llanto! (vv. 9-14)</p>	<p>Máquina funeral que desta vida nos decís la mudanza, estando queda; (vv. 1-2)</p>

En contraposición a la *lectio* barroca de los sonetos gongorinos, la pieza de nuestro poeta concentra su intención en el elogio paralelo del túmulo y de las virtudes de la reina para culminar, a modo de *consolatio*, con la alegórica eternización por la fama, lejos de consideraciones morales o trascendentes.

En conclusión, las características expresivas de este tipo de poesía visualizada responden a las formas espectaculares de la religiosidad de la

época, cuyo sentido desbordante comunicativo mostraba el poder de la religiosidad y del mundo eclesiástico como determinante de la ideología y la cultura de la sociedad barroco²².

Pero el soneto a la muerte de la reina Margarita de Austria no fue la única contribución de Tejada a este género barroco de poesía visualizada para conmemoraciones fúnebres. Algo más de una década después escribía el antequerano otro soneto a la muerte de Felipe III para Honras que la Colegial de Antequera celebró el 23 y 24 de mayo de 1621 con motivo de la muerte del monarca, promovidas por el Cabildo de Antequera²³, como indicaba J. Quirós de los Ríos al referirse al soneto tejadiano y a otro de Luis Martín dedicado al mismo motivo²⁴.

Aunque en esta ocasión prescindía de la fórmula deíctica y retrasaba la alocución al caminante hasta el primer terceto, el diseño del soneto extrema el tono levantado del apóstrofe para ensalzar al monarca como modelo único de virtud cristiana:

Luceros los que engasta el firmamento
sirvan de ardientes teas funerales
a las del cuerpo, ya cenizas reales
que yacen frías en prestado asiento.
Trono a Felipe fue cuanto elemento
con líquidos circunda el mar cristales,

²² El profesor Orozco ha puesto de relieve los apuntes más perspicaces sobre este tipo de poesía visual «integrada en una aparatosa arquitectura que entrañaba a la vez apariencia y trascendencia. Pensemos que la lectura de los poemas, en su sitio enlazados con imágenes, jeroglíficos y alegorías, y con el túmulo en sí, habrían de producir un efecto complejo teatral cual si nos hablase todo ello directamente. Los versos eran, en cierto modo, como el texto dramático en el teatro, en el sentido de que, igual que en la comunicación teatral, escuchamos las palabras al mismo tiempo que visualmente nos están impresionando todos los elementos escenográficos, también en este caso la emoción y sentido del poema se refuerza con el espectáculo de ese gran conjunto arquitectónico en el que las figuras, imágenes, lienzos, luces y decoración, rodeando lo que representa el cadáver de la reina, se nos impone no sólo como una irracional excitación sensorial, sino también con una complejidad de símbolos y alegorías cargados de significaciones. Así el valor plástico-poético del poema potentemente visualizado en gran tamaño, en basamentos, lápidas, cartelas o tarjetones, actúa sobre el mecanismo psicofísico de la visión repercutiendo a través de la vista como si la fuerza, intensidad y tono de las palabras aumentaran, y con ello reforzaran la gravedad e importancia de su significado» (E. Orozco, «La teatralidad barroca en Andalucía», en *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, pág. 370).

²³ Así lo anota Quirós al pie del soneto: «Copiado de un papel de aquel mismo [de Bartolomé Alonso Cañete], año de 1621, en cuyo día 23 de mayo celebró la ciudad de Antequera y el Cabildo Colegial, solemnes y suntuosas honras a honor y gloria de Felipe III. Luis Martín de la Plaza escribió con tal motivo otro soneto (véase), que también conozco por el papel de que está este de Tejada copiado. La letra me parece de Bartolomé Alonso Cañete» (J. Quirós de los Ríos, *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico...*, fol. 83r).

²⁴ Se refiere Quirós al soneto de Luis Martín que empieza «Grave monarca ya de reinos ciento» (L. Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. de J. M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial, 1995, pág. 171).

mas cuanto fue el mayor de los mortales
tanto menos lo incluye monumento.
Su grandeza no invidies, caminante,
su virtud sí, y en llanto anega el pecho,
pues luce eterna y la grandeza es sombra.

Y como tópico reiterado en este tipo de textos funerales, el soneto se cierra con la convencional *consolatio* del nuevo *reinado* de Felipe II en el cielo:

Muerto Felipe reina más triunfante,
pues si viviendo el cielo fue su techo,
muerto a sus plantas es el cielo alfombra.
(vv. 12-14)

A modo de recapitulación podemos afirmar que estos poemas funerales testimonian, una vez más, la existencia de un rígido patrón retórico que el poeta ensaya y modifica desde textos escritos en las décadas finales del XVI (los dedicados a la muerte de Felipe II) hasta otros cercanos al final de su trayectoria poética (el soneto a la muerte de Felipe III data de 1621). De nuevo, el registro laudatorio envuelve una retórica funeral que Tejada predica de gran variedad de sujetos (poetas, reyes y aristócratas) con una técnica depurada pero del que se encuentra ausente cualquier atisbo de personalización ante el sentimiento que infunde la cercanía de la muerte.

2. Otras elegías de panegírico y mecenazgo: el soneto «Al túmulo de la Duquesa de Lerma», «Al Condestable en la muerte de su nieto» y «A la muerte de Luis de Narváez»

El tema fúnebre es una constante en la poesía tejadiana desde sus primeros textos (el canto tercero del poema *De la Peña de los Enamorados*) hasta la madurez y de ahí a los años finales de la trayectoria poética del antequerano. De ahí que su codificación se vaya adecuando al mayor relieve que la consideración y conmemoración de la muerte va adquiriendo progresivamente en el período Barroco.

Más que a la reflexión moralizante o a la nota trascendente, la expresión funeral en la poesía tejadiana se adecua a la solemne fastuosidad encomiástica de las conmemoraciones fúnebres consagradas a la memoria de reyes —el soneto a doña Margarita de Austria y a Felipe III,— o aristócratas, que constituían un acontecimiento de elevada resonancia social desde la Corte hasta poblaciones más pequeñas como Antequera. Tres sonetos funerales dedicados, respectivamente, a la duquesa de Lerma, *Al Condestable de Castilla en la muerte de su nieto* y al antequerano Luis de Narváez completan la nómina de elegías panegíricas de Tejada.

«Al túmulo de la Duquesa de Lerma», «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!,» (XXXI)

El soneto escrito con motivo de la muerte de doña Catalina de la Cerda, hija del duque de Medinaceli y esposa de don Francisco de Sandoval y Rojas primer duque de Lerma presenta semejante tratamiento del tema fúnebre otorgado a las composiciones de este género en la poesía del antequerano. La muerte de la duquesa el 2 de junio de 1603 motivó una cadena de poemas funerarios²⁵ entre los que cabe destacar²⁶, entre otros, los dos de Góngora *En el sepulcro de la Duquesa de Lerma*, «Ayer deidad humana, hoy poca tierra» y «Lilio siempre real, nascí en Medina», el de Quevedo, *Inscripción al túmulo de la excelentísima Duquesa de Lerma*, «Si con los mismos ojos que leyeses», y uno de incierto autor recogido en las *Flores de poetas* (1611), *A un túmulo de la Duquesa de Lerma*, «Soberbísima pompa que eternizas».

Estos sonetos comparten, junto al de Tejada, el carácter de inscripción funeral que determina el estilo sentencioso y lapidario que exhiben, ya apuntado desde los mismos títulos al frente de sonetos como los mencionados de Quevedo y Góngora. En el caso de Tejada, aunque no podamos constatar tal referencia —sí evidenciada, por ejemplo, en los sonetos a la muerte de la reina Doña Margarita o a la de Felipe III— y apartando la consideración de que fuera o no diseñado con la finalidad de figurar como inscripción en el túmulo o catafalco de las exequias de la difunta, lo cierto es que el poeta antequerano lo diseñó respondiendo a este sentido y con la dimensión habitual de lucimiento inherente a esta poesía y a gran parte del conjunto de la obra poética de nuestro autor.

Respecto a la factible pertinencia modélica de los dos sonetos gongorinos, Lara Garrido ha señalado que las dos piezas del genial cordobés

parecen determinar el diseño del de Tejada: el segundo dispone la apelación al peregrino, sobre el contenido valioso que encierra más que sobre «lo caduco» del mármol, así como introduce la imagen heráldica del «muerto lilio» (armas de los Medinaceli); el primero insinúa la caída en tierra de un ave con afanes inmortales («plumas aunque de águilas Reales, plumas son»), imagen que cambia de signo al recurrir al juego pseudoetimológico en torno a *cielo*²⁷.

Si a medida que nos adentramos en el siglo XVII se generalizan en la temática fúnebre las consideraciones moralizadoras cristianas sobre el poder de la muerte y el carácter vano y fugaz de los bienes y goces materiales, la poesía tejadiana potencia, esencialmente, el otro aspecto fundamental que presenta el tema de la muerte en el barroco: el de la solemnidad y pompa fúnebre cargado de ornato.

²⁵ R. Jammes ha subrayado el carácter circunstancial de estos poemas luctuosos: «ont du être écrits à la demande d'une académie, ou d'un groupe de peronnalités charger d'organiser les funérailles» (*Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Férets et fils, 1967, pág. 268).

²⁶ Cf. la nota al soneto en la edición de Lara Garrido, *Cancionero Antequerano*, pág. 293.

²⁷ *Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 293.

Presenta el soneto tejadiano una distribución muy equilibrada de la materia. Tras la inicial apelación al caminante²⁸ del cuarteto primero, el diseño retórico-discursivo del soneto se configura en torno a dos imágenes heráldicas: el lirio en el segundo cuarteto y el águila en los tercetos.

La llamada de atención al caminante se refuerza en la acentuación aguda de la primera sílaba y se marca, además, desde la posición central y entre pausas gramaticales que ocupa el verbo «admira» sobre el que, conjuntamente, recae el sexto acento rítmico:

Detén el paso, admira, ¡oh caminante!,
no de este mausoleo la riqueza,
mas el ser de sus jaspes la belleza
a tales huesos funeral Atlante.
(vv. 1-4)

Para dotar de gravedad e intensidad la admonición al caminante, siempre dentro del estilo altisonante que caracteriza la poesía de Tejada, la palabra colocada en el centro del verso segmenta a éste en dos cláusulas: la primera enfatizada por la fuerza del acento agudo y la segunda por la modalidad exclamativa de la exhortación, a la vez que se reserva el centro para la acción a la que se exhorta:

Detén el paso, admÍra, ¡oh caminante!

La rotundidad solemne del arranque se remansa en el primer cuarteto. El «lirio fragante» (v. 5) alude, por una parte, a la belleza y juventud de la duquesa y, por otra, a su pureza, de acuerdo con el simbolismo tópico de esa flor, significados ambos que se contraponen a la acción devastadora de la muerte de acuerdo al esquema antitético *ayer-hoy* (vida-muerte) propio de este tipo de retórica funeral:

Del más noble jardín lirio fragante
yace aquí deshojado, y su pureza
la muerte marchitó, *que* es la grandeza
blanda cera a sus filos de diamante.
(vv. 5-8)

La relevancia semántica de las palabras que sugieren caducidad se subraya con la modulación rítmica al colocar sobre éstas el acento primordial del endecasílabo para sugerir con expresivo aliento ese sentido de decadencia, de muerte:

²⁸ Otras formulaciones de este esquema basado en el apóstrofe pueden confrontarse en diferentes sonetos funerarios de Tejada. En el que empieza «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas» se apela al peregrino o al caminante bajo un «tú» genérico formulado perifrásticamente en el v. 9: «tú, de cualquier nación cualquier que seas». Y en el dedicado a Héctor, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» se invoca al «pasajero»: «inclina la cabeza, pasajero» (v. 3).

yace aquí **deshojÁdo**, y su pureza
la muerte **marchitÓ**, q[ue] es la grandeza

La «grandeza» de la duquesa, tanto en la dimensión social de su nobleza que sugiere la imagen heráldica como en la personal referida a su belleza física y cualidades morales, queda, finalmente, convertida en «blanda cera» herida por el frío cuchillo de la muerte con sus «filos de diamante» (v. 8). Es de subrayar la insistencia en el color blanco que arrastra los semas de 'blancura' a los que se añade la preeminencia semántica de lo 'frío' de la muerte: «Del más noble jardín **lirio** fragante / yace aquí deshojado, y su **pureza** / la muerte marchitó, q[ue] es la grandeza / **blanca cera** a sus **filos de diamante**».

Tal ruptura o enfrentamiento de contrarios, en cuyo vértice se halla la idea de sesgamiento inherente al concepto de la muerte, se refuerza en el plano expresivo con la modulación rítmica y tonal inducida por las pausas y acentos. La línea tonal ascendente en «lirio fragante» y «pureza», términos marcados positivamente, se quiebra en posición medial del endecasílabo en los términos de carga semántica negativa, «deshojado» y «marchitó», creando así una línea ondulatoria de ascenso-descenso que acompaña ese sentido de vida-muerte, plenitud y caída, ayudado por la entonación, las pausas y los acentos rítmicos:

Del más noble jardín **lirio**▲ fragante
yace aquí deshojÁdo, ▼/ y su ▲**puréza**
la muerte marchitó ▼,/ q[ue] es la grandeza ▲

En este punto conviene hacer notar cierta comunidad de imágenes e ideas que pueden apreciarse entre el soneto tejadiano y el de Góngora que empieza «Lilio real, nascí en Medina» especialmente, en torno a la imagen heráldica del lirio así como la sugerencia del adjetivo *fragante* que introduce la idea de lo caduco:

Lilio siempre real, nascí en Medina
del Cielo, con razón, pues nascí en ella;
ceñí de un Duque excelso, aunque flor bella.
de rayos más que flores frente digna.

Lo caduco esta urna peregrina,
oh peregrino, con majestad sella;
lo fragante, entre una y otra estrella
vista no fabulosa determina.

[...]

La suavidad que expira el mármol (llega)
del muerto lilio es, que aun no perdona
el santo olor a la ceniza fría²⁹.

²⁹ L. de Góngora, *Sonetos completos*, pág. 209.

(vv. 1-8 y 12-14)

Continuando con el soneto tejadiano, a la imagen del lirio sucede la del águila en idéntica construcción antitética en consonancia con el movimiento de vaivén consustancial a la fórmula opositiva «ayer / vida...hoy/ muerte»:

El águila real, *que* alzaba el vuelo
sobre las nubes rutilantes de oro,
a la tierra las plumas ha abatido;
(vv. 9-11)

La brillantez con que Góngora había sugerido el patético enfrentamiento del *ayer* y *hoy* en el soneto *En el sepulcro de la duquesa de Lerma* junto a la imagen de la caída del águila en el contexto metafórico que arrastra la idea del afán de inmortalidad de lo humano contra su propia naturaleza mortal, se retoma en el soneto tejadiano en el juego cielo-nido del último terceto:

¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!
Plumas, aunque de águilas reales,
plumas son; quien lo ignora mucho yerra³⁰.
(vv. 1-4)

El soneto del antequerano culmina en la tópica *consolatio* en la que la contraposición del estado positivo anterior a la muerte cede, finalmente, a la eternidad de la vida en el cielo³¹:

las plumas dio a la tierra y en el cielo
nido buscó decente a su decoro:
cielo su cuna fue, cielo es su nido.
(vv. 12-14)

El tono sentencioso y lapidario del verso final se refuerza con la bimembración marcada por el acento en sexta sobre palabra aguda:

cielo su cuna fuÉ, / cielo es su nido.

Los artificios y recursos expresivos, el sopesado ornato poético y el tono sentencioso levantan el soneto tejadiano a la altura del carácter solemne de

³⁰ L. de Góngora, *Sonetos completos*, pág. 207.

³¹ Tal tópico consolatorio se repite en otros poemas funerales de Tejada. En el soneto «Cielo por techo y cielo y por alhombra», sobre todo en el segundo cuarteto, se establece la oposición entre la vida terrena y la celestial con el objeto de privilegiar la virtud por la que Luis de Narváez conquista una vida del espíritu superior tras la muerte, formulación que es el sustento de la temática consolatoria del soneto. La imagen del lirio (v. 14) sirve en este caso como elemento de comunicación entre la vida en la tierra y la celeste, que contrasta con la dimensión simbólica que tiene en el soneto a la duquesa de Lerma donde se utiliza como imagen del efecto devastador de la muerte sobre la belleza al tornarse en una flor deshojada y marchitada, arrancada del «más noble jardín» (v. 4).

las conmemoraciones fúnebres tan gratas al concepto de religiosad abanderado por el contrarrformismo barroco. Sin otra pretensión más allá que poner sus recursos expresivos al servicio de la conmemoración del suceso luctuoso y de su propio lucimiento, Tejada ofrenda a todos los mortales la naturaleza imperecedera del arte poético.

Otras ocasiones halló el poeta para aumentar su particular corona funeral poética con alguna fría alabanza pródiga en el elogio, aunque alcanzando, a pesar de los tópicos y de una retórica rigurosamente codificada, cierta maestría en la técnica. Tal es el caso de los dos últimos sonetos que nos ocupan.

El primero revela su condición de obra circunstancial y su finalidad panegírica de ofrenda al mecenas. Se trata de la pieza dedicada *Al Condestable en la muerte de su nieto*. Recordemos que a don Juan Fernández de Velasco había ofrendado Tejada, además, un soneto y una canción con motivo de su embajada a Inglaterra en 1604, siendo el personaje público, junto a la sostenida solicitud regia, a quien el antequerano dedicó más atención.

De esta forma, en este contexto de panegírico y mecenazgo escribió Tejada este soneto, a manera de *consolatio*, en ocasión de la muerte de un nieto del Condestable, poniendo lo más depurado de su técnica al servicio de tal fin.

Desde el primer verso cobran preeminencia la enfatización y retorización, pues la inacentuación de tres sílabas consecutivas, que quiebra el ritmo de la cláusula dactílica primera y de la trocaica que antecede a la sílaba décima, en el centro del verso refuerza el remanso de silencio y quietud que Tejada pide para su ilustre mecenas en lugar del llanto desconsolado:

Cláro mecénas, aplacád el llánto

De acuerdo a la tópica de la *consolatio* el soneto apela a la fuerza física y moral del Condestable para superar el luctuoso suceso, aunque sobre el trasfondo consolatorio se va imponiendo el registro panegírico («claro» (v. 1), «valor» y «pecho santo» (v. 5), «prudencia») articulado en torno al paradigma que fusiona las artes y las letras (vv. 13-14) en torno los cuales se despliegan las dos isotopías básicas del soneto. El registro consolatorio y panegírico se funden al convertir la alabanza al sujeto en argumento de la *consolatio*. De esta forma, el encomio al Condestable se establece mediante una graduación *in crescendo* desde el segundo cuarteto en que se alaba el valor, la bondad y la prudencia, se incrementa en el primer terceto al compararlo con el mismo César y alcanza su climax en la última estrofa:

Claro mecenas, aplacad el llanto
debido de tal nieto a la esperanza,
infante que en la pluma y en la lanza
fuera gloria de Europa, de Asia espanto.
Vuestro único valor y pecho santo
quilata y prueba el cielo, porque alcanza
que ni la tempestad ni la bonanza

como vuestra prudencia pueden tanto.
 Vencedor fuistis siempre esclarecido,
 ¡oh nuevo César de francesas lises,
 raro milagro a España de victorias!
 (vv. 1-11)

La hipérbole desmesurada —significada especialmente en el recurso a la antonomasia («nuevo César») —³² es inseparable del elogio superlativo, de forma que todas las perspectivas confluyen hacia la hipérbole panegírica final:

pues venza al sentimiento el *que* ha vencido
 la envidia en paz y la prudencia a Ulises
 y en letras y armas las pasadas glorias.
 (vv. 12-14)

El afán encomiástico vigoriza la conciencia estilística con las habituales fórmulas ya analizadas en este tipo de poesía funeral. Es de subrayar, una vez más, el dominio de recursos sonoros y rítmicos para infundir el tono solemne. Tejada gusta de la sabia distribución de palabras agudas a lo largo del soneto para marcar los conceptos semánticamente relevantes que quedan, así, resonando en la mente del lector. Significativo es el acento en octava sobre «aplacád» (v. 1) dada la finalidad consolatoria del soneto. Otros términos en lugares acentuales marcados del endecasílabo como «tempestad» (v. 7), «Vencedor» (v. 9) y «paz» (v. 13) acompañan la solemnidad del panegírico consolatorio.

La sublimidad expresiva mana igualmente de la cuidada selección de los modelos rítmicos de endecasílabos, cuya pauta se repite en todos los textos del antequerano: predominio del heroico que alterna con el enfático, sobre todo cuando acompaña a la figura del apóstrofe (v. 1 y vv. 9-11). A ello hay que añadir el concurso de consonantes que sugieren la *dolcezza* del suceso luctuoso con la aliteración de nasales y laterales así como la suavidad armoniosa de las fricativas /s/ y *z*, como ejemplifica el primer cuarteto:

Claro *mecenas*, aplacad el llanto
 debido de tal *nieto* a la *esperanza*,
infante que en la *pluma* y en la *lanza*
 fuera gloria de Europa, de *Asia* espanto.
 (vv. 1-4)

Ninguna nota novedosa aporta el soneto *A la muerte de don Luis de Narváez* a los textos funerales ya estudiados de Tejada Páez. Se trata nuevamente de un canto panegírico dedicado a ensalzar las excelencias y virtudes de un

³² En el soneto «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas» al Gran Capitán se le aplica el sintagma de «Marte en peleas» en el v. 12. En el dedicado al Marqués de Santa Cruz, «Aplacadas las furias de Océano» también utiliza la figura de la antonomasia para ensalzar las virtudes militares del sujeto de la alabanza al llamarlo «tercer Marte entre Bazanes» (v. 13).

aristócrata local así como su tránsito a la vida eterna de la gloria religiosa. Como anotó Lara Garrido Luis de Narváez pertenece a una noble familia antequerana:

Rodrigo de Narváez fue alférez mayor y su hermano Diego alcalde perpetuo de la ciudad, cargo en que fue nombrado por real provisión de 1603 [...]. A éste último dedicó Lázaro Martín Cabello su inédito poema en 17 cantos *El Buen Español*, cuyos preliminares incluyen un soneto laudatorio de Luis de Narváez con unas octavas de respuesta del autor [...]³³.

El contacto de Tejada con la familia Narváez ha quedado atestiguado en el intercambio epistolar que sostuvo nuestro poeta con Rodrigo de Narváez (1574-1650)³⁴, ante el cual el poeta se pudo sentir impelido a escribir este soneto, cuya estructura viene sugerida por la imagen heráldica —como en el soneto a la Duquesa de Lerma— del escudo de los Narváez que, según Lara Garrido era

«tronchado: 1º trae de azur estrellas de oro; 2º trae de gules lis de argent. Por tanto, la estrella, en la parte de arriba, a la derecha, parece subirse al cielo, mientras que el lis en la parte de abajo, a la izquierda, parece haber caído del cielo»³⁵.

El diseño de tal escudo sirve a Tejada de esquema conceptual sobre el que bosquejar el diseño retórico-discursivo en torno a las consabidas polaridades: tierra (vida) / cielo (muerte=vida verdadera). La articulación bimembre del primer verso, el contraste sistemático en los versos cinco y seis a través de prótasis-apódosis, apódosis-prótasis y la bimembración aditiva (al igual que el verso primero) del verso 7 ponen de relieve, en el plano expresivo, la dualidad que, en el plano conceptual, se establece entre los dos mundos, el terrenal y el celeste. Esta dialéctica se resuelve, a modo de tópica *consolatio*, en el privilegio de la plenitud que espera a Luis de Narváez en el mundo celeste al poner de relieve la superioridad de esa existencia plena que sólo se conquista con la muerte y después de una vida que se ha regido por la «virtud» cristiana (v. 12).

Esa dualidad conceptual, articulada sintácticamente en la bimembración, se sugiere, además, por un movimiento rítmico de contrabalanceo continuo a través de un uso muy marcado de las pausas internas que dividen el endecasílabo en dos miembros:

³³ *Cancionero Antequerano*, ed. de Lara Garrido, pág. 300.

³⁴ A la relación de amistad entre Tejada y Rodrigo de Narváez se unen las comunes aficiones sobre su localidad natal que intercambian en las cuatro epístolas ya citadas. Como indica J. A. Muñoz Rojas, las cuatro cartas que conservamos de Tejada «son de 1629, van dirigidas a Don Rodrigo de Narváez y Rojas (1574-1650) a la sazón en Madrid enredado en pleitos tras prerrogativas y privilegios y a quien le unía amistad y comunidad de aficiones literarias y locales» (J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 411).

³⁵ *Cancionero Antequerano*, ed. de Lara Garrido, pág. 300.

Cielo por techo y cielo / por alhombra,
 pues tienes, ¡oh alma!, / indignamente el
 llanto,
 se mezcla entre la música y el canto
 que ya perpetuo tu descanso nombra.
 Por la verdad trocaste / inútil sombra,
 mortal asiento / por eterno y santo,
 luces de objeto, / luz dorada el manto,
 luz a quien nunca la tiniebla asombra.

Por esto la razón / la causa advierte
 de aqueste trueque, / que nos da consuelo
 pues [t]us blasones / su lugar hallaron,
 porque de tu virtud / vida es la muerte
 y tus estrellas vuélvense a su cielo,
 también tus lirios / pues de allá bajaron.

La pausa métrica medial viene propiciada desde una variada gama de artificios. En unos casos está potenciada por una pausa gramatical (coma en los vv. 2, 7, y 10) y en otros se sirve de variados recursos fónicos. El primero de ellos es la disimilación propiciada por la fricción de dos fonemas análogos consecutivos. Tal es el caso de *-tuo / tu* en el v. 4 y *-nes / su* en el v. 11. Ambos recursos aparecen ligados en el v. 10, que se vale tanto de la pausa gramatical como de la disimilación consonántica para marcar la pausa medial: «de aqueste trueq[ue], que nos da consuelo». Otro mecanismo para marcar esa fractura medial radica en el empleo de sílaba aguda en esa posición central del verso, además del acento en posición silábica privilegiada del endecasílabo, cuarta en el caso del v. 5 y sexta en el v. 12.

Esa contraposición entre mundo terrenal y el celeste sugerida en el escudo y trasladada por Tejada a su soneto cristaliza en el plano léxico en la antítesis de estas dos isotopías: los sustantivos y adjetivos asociados a la vida celeste están marcados positivamente, mientras que los que configuran el universo terrenal son de signo negativo: el «llanto» del v. 2 frente a la «música y el canto» del v. 3; y en el segundo cuarteto: la «verdad» frente a «inútil sombra» (v. 5) y el «mortal asiento por eterno y santo» (v. 6).

El «cielo» se configura en el soneto como lugar privilegiado, espacio de «luz» frente a las tinieblas en que está sumida la vida terrena. Rítmicamente, Tejada ha privilegiado los versos uno, siete y ocho, endecasílabos enfáticos —acentuados en primera, cuarta y sexta el primero y el séptimo y octavo en primera, cuarta y octava—. En oposición al enfático, el heroico domina en todo el soneto, excepto en los vv. 5, 11 y 13 que son sáficos, por lo que el empleo del endecasílabo acentuado en primera aparece dotado de un indudable valor expresivo. Además, tanto en el verso uno como en el séptimo el acento en sexta recae sobre las palabras semánticamente relevantes, «cielo» y «luz» respectivamente:

Cielo por techo y **cielo** por alhombra,
 pues tienes, ¡oh alma!, indignamente el llanto,
 se mezcla entre la música y el canto
 que ya perpetuo tu descanso nombra.
 Por la verdad trocaste inútil sombra,
 mortal asiento por eterno y santo,
luz de objeto, **luz** dorada el manto,
luz a quien nunca la tiniebla asombra.
 (vv. 1-8)

La aliteración combinada de lateral y nasal en los dos primeros cuartetos configuran esa atmosfera celestial de luz y música que sugieren la suavidad y la levedad del alma que allí ha ascendido:

Cielo por techo y cielo por alhombra,
pues tienes, ¡oh alma!, indignamente el llanto,
se mezcla entre la música y el canto
que ya perpetuo tu descanso nombra.

Por la verdad trocaste inútil sombra,
mortal asiento por eterno y santo,
luces de objeto, luz dorada el manto,
luz a quien nunca la tiniebla asombra.

(vv. 1-8)

En los tercetos se abandona el ámbito celeste y la «razón» comprende, entonces, las causas de «aqueste trueque». El discurso de la razón ocupa, entonces, los tercetos: frente a la isotopía de lo inasible desplegada en los cuartetos (*alma, música, sombra, luz*), el universo de lo concreto y material ocupa las dos últimas estrofas: *razón, causa, blasones, estrellas, lirios*.

En los tres versos del primer terceto el acento en octava recae sobre la vocal *a*, reforzando con la apertura de la vocal proyección lumínica a la tríada conceptual en torno a la que se articula el diseño conceptual del soneto: búsqueda racional de la causa de la muerte, el consuelo, y el establecimiento de espacio celeste como ámbito positivo en contraposición a la vida terrena:

Por esto la razón la **cá**usa advierte
de aqueste trueq[ue], que nos **dá** consuelo
pues [t]us blasones su **lugar** hallaron,

(vv. 9-11)

El acceso de Luis de Narváez a la vida suprema viene propiciado por sus «blasones» (v. 11) y por su «virtud». Los dos acentos consecutivos en «virtud» y «vida» sirven para poner en relación ambas palabras: es la virtud la que da acceso a esa verdadera «vida» que se alcanza con la muerte del cuerpo y que otorga al alma la vivencia de una luz plena. La homofonía de las dos palabras y su mismo número de sílabas, junto al segundo acento antirrítmico en la sílaba métrica sexta resalta las dos palabras. Es más, el acento en sexta sobre sílaba aguda y el acento sobre la vocal *i* proporciona a la cáusula final del verso un tono ascendente, exclamativo, apoyado por el acento en décima, que exalta como vida auténtica y verdadera ésa a la que el alma accede con la muerte del cuerpo. También el timbre de las vocales contribuye a ese ascenso tonal: la *u* más oscura, solemne, frente a la vitalidad de la *i* reforzada por la misma carga semántica de la palabra «vida»:

porque de tu virtud ▼ vida ▲ es la ▼ muerte ▲
y tus estrellas vuélvense a tu cielo,
también tus lirios pues de allí bajaron.

Este tono exclamativo se remansa en el retardamiento del acento en el siguiente verso hasta la sílaba cuarta. Si el verso 12 acaba en con una línea tonal ascendente, climática, y el último verso con la abertura media de las vocales *e, i*, frente a éstos el final del verso 13 y el 14 establecen una línea melódica de descenso. Los acentos recaen en vocales medias, semiabiertas y la última sílaba acaba en la vocal *o*:

 porque de tu virtud vida esta muerte ↑
y tus estrellas vuélvense a tu cielo, ↓
también tus lirios pues de allí bajaron. ↓

Los cambios de entonación significan ese movimiento ascensional y de descenso que pone en relación los dos ámbitos: el de la vida y el de la muerte. Las vocales más positivas *i, e, a* aparecen asociadas al ámbito celeste, que se ha trocado en espacio de vida privilegiada y posee, de esta forma, las cualidades positivas de vida, luz, plenitud. En el movimiento de descenso la oscuridad de la *o* domina como sombra que se cierne sobre la existencia humana.

Y con esta medida combinación de recursos expresivos, que contraponen la vida a la muerte y entiende la segunda como un ámbito superior de eterna placidez de acuerdo al dogma cristiano manejado como argumento de la *consolatio*, la magnitud del personaje, su estatus moral y sus cualidades espirituales han alimentado un discurso elegíaco sustentado en el contraste elegíaco entre el espacio terrero y el celestial.

VI. POESÍA CIRCUNSTANCIAL. NOTAS PARA UNA CARACTERIZACIÓN DE LA MODALIDAD EPIDÍCTICA EN LA POESÍA DE A. DE TEJADA PÁEZ

La cuerda ditirámica impregna, de una u otra manera, el conjunto de la producción lírica tejadiana al modo de los clásicos greco-latinos e italianos y siguiendo la línea de fray Luis y Herrera¹. Resulta complejo clasificar los textos de Tejada en registros estancos ya que frecuentemente su poesía participa del tono heroico-patriótico, religioso o fúnebre y el panegírico envuelve a todos estos con un mayor o menor grado de incidencia.

La poesía epidíctica ocupa un espacio marginal en el estudio de la poesía del Siglo de Oro debido al escaso valor que se concede a su «calidad» literaria, reduciendo su estimativa al carácter circunstancial y la finalidad instrumental. La presencia de esta modalidad en la poesía de la mayor parte de los escritores áureos y el lugar destacado que ocupó en la literatura del Siglo de Oro debería conducir a reformular las apreciaciones críticas negativas a partir del estudio de este género en autores que lo cultivaron ampliamente.

Ya L. Rosales en su canónico estudio sobre la poesía barroca hacía notar la preeminencia de la modalidad epidíctica en la producción áurea subrayando su *monótona insistencia*:

[...] conviene acentuar la importancia, reiteración y desmesura de los motivos panegíricos y de alabanza. La historia de su evolución es interesantísima, y bien merece que se haga de ella un estudio independiente. Indiquemos ahora que el siglo XVII se repiten estas composiciones panegíricas con monótona insistencia².

La poesía de A. de Tejada Páez se erige en caso ejemplar. Una somera revisión de su corpus poético evidencia la predilección que el poeta mostró por el discurso encomiástico. Tres cuartas partes de sus composiciones se pueden encuadrar en la modalidad panegírica de acuerdo a diversas temáticas: funeral, heroica o religiosa, así como su notable participación en preliminares de alabanza de libros ajenos (17 composiciones).

Siempre con las reservas que aconseja cualquier afirmación respecto a un corpus conservado sólo fragmentariamente y sin apenas referencias cronológicas sobre la secuenciación del proceso de escritura, parecer ser que en torno a la segunda década del Setecientos la actividad creativa de Tejada quedó circunscrita casi exclusivamente a este tipo de poesía laudatoria y circunstancial propiciada por alguna festividad religiosa o cívica local y también al mecánico rito de alabanza en los preliminares de libros ajenos que recorre la poesía tejadiana desde sus inicios hasta las quintillas que

¹ Cf. F. Rico, «Tradición y contexto en la poesía de fray Luis», *Academia Literaria Renacentista, Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 245-248.

² L. Rosales, «*El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*», Madrid, Cultura Hispánica, 1966, págs. 52-53 (cita, pág. 53).

publicadas póstumamente en los preliminares de *El Alpheo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos* de M. de Colodrero Villalobos.

Por su encuadre cronológico (1580-1630) la poesía de Tejada encarna un punto de inflexión fundamental en el desarrollo de la modalidad epidíctica en la poesía áurea hacia las composiciones barrocas que

revelan el desplazamiento de la alabanza que antes estuvo residenciada sobre el heroísmo y ahora se fija sobre la adulación. La virtud se ha convertido en honra; por ello, con el cambio de siglo, se pasa de la canción heroica al panegírico [...]. El panegírico pasa del heroísmo a la cortesanía; después, de la cortesanía a la adulación. Más que a la historia rinde servicio en este tiempo a la genealogía. En el mejor de los casos se le rinde tributo al mecenas, no al héroe³.

La poesía tejadiana encarna las dos directrices que, según apuntaba L. Rosales, definen la poesía epidíctica áurea. Por una parte, la abundancia de poesía laudatoria en su corpus poético convierte a esta modalidad en el registro fundamental de su producción literaria; y, por otra, esta misma sobreabundancia y hegemonía de la materia laudatoria sobre las demás así como el cultivo de la canción heroica ejemplifican esa evolución de la modalidad de la alabanza desde su formulación renacentista hacia las modulaciones que adquiere en la poesía barroca. Como en otros aspectos relevantes de la poética áurea, la poesía de A. Tejada Páez en particular y la de los autores antequerano-granadinos en general se erige en parcela esencial para el estudio y valoración de ese período de transición entre la poesía renacentista y barroca que se ha dado en llamarse manierismo.

Un sucinto repaso por la producción poética del autor de los *Discursos históricos de Antequera* testimonia la relevancia de esta modalidad encomiástica y la necesidad de su caracterización para proceder a una completa valoración de su obra poética en el marco de la poesía áurea.

Este repaso proporciona, inicialmente, una somera tipología de la modalidad epidíctica en la poesía de Tejada. Dos tipos de textos cobran relevancia tanto cuantitativa como cualitativamente.

Pueden categorizarse, en primer lugar, los textos dedicados a la alabanza de personajes contemporáneos: el soneto *Al Marqués de santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Océano»; las *Décimas a Juan de Aguilar sobre el Panegírico*, «El águila remonta el vuelo» o el soneto «Caro Constancio a cuya sacra frente». En este grupo habría que incluir los fragmentos laudatorios recogidos en composiciones más extensas, principalmente canciones de tipo heroico como la dedicada *Al rey don Felipe*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» y la encauzada *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con errada proa». En ésta última, a la loa de la embarcación sigue la *laudatio* al Condestable (vv. 13-369), que incide en el panegírico a los antepasados del Condestable de Castilla —la familia Velasco— (vv. 97-102), y en la alabanza a la esposa de Juan Fernández de Velasco (vv. 103-108).

³ L. Rosales., «De la moral y la alabanza», en *El desengaño en la poesía barroca*, pág. 53.

Según la doctrina retórica podían ser ejemplo de celebración personas vivas o muertas, hazañas, acontecimientos del fortuna, lugares, etc., escogiendo siempre lo más ilustre en su género⁴. La poesía encomiástica de Tejada transitó los tipos tradicionales establecidos por la retórica. En primer lugar, el *propémtico* que elogia a los que se ausentan, haciéndoles objetos de buenos deseos, tomando como ocasión un viaje, los motivos de la ausencia, acompañantes que le siguen, etc. A este tipo responde el soneto y la canción *A la embarcación del Condestable*, «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» y «Nave que encrespas con herrada proa». Y, en segundo lugar, el género *consolatorio* que intenta infundir paz al ánimo afligido, alabando y exaltando las virtudes y méritos⁵ como muestra, nuevamente, el soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto*, «Claro mecenas, aplacad el llanto».

El segundo conjunto de composiciones que responden a esta modalidad panegírica son los textos de alabanza que figuran como preliminares de libros ajenos. Éstos constituyen una parte sustancial del corpus epidíctico de la poesía del antequerano: los sonetos «Las máquinas soberbias y reales» y «Con alta trompa, sonora y clara» en los preliminares de la *Cuarta y quinta parte de la Araucana*, Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1597, de Diego de Santistevan Osorio; el soneto «Mientras el cristal líquido a la fuente» recogido en Diego de Santistevan Osorio, *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...*, Madrid, Lic. Várez de Castro, 1599; el soneto *Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del consejo de su Majestad, Presidente de su Real Chancillería de Granada*, «Renace, oh nuevo Fénix, de la llama», en *Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Granada, Sebastián de Mena, 1599; el soneto «Camina el avariento y el salado» en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrado, Madrid, Imprenta Real, 1603; el soneto «Con ojos como estrellas de luz pura» en A. M. T. Severino Boecio, *De consolación, traducido y comentado por el Padre Fray Agustín López, monje de nuestra señora S. María del Valbuena, de la orden de S. Bernardo...*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604; la octava al Emperador Carlos V, «Si hubo dos Martes este es el primero» y el soneto al mismo Emperador que comienza con el verso «A la gloriosa espada fulminante» en F. Prudencio Sandoval, *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos V, Máximo, Fortísimo, Rey de España y de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano*, Valladolid, Sebastián de Cañas, 1604; el soneto *A don Juan de Persia* «Codicia de saber al hombre incita» en las *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, de Juan de Persia, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604; el soneto que empieza «Si cuando Roma, templos, capiteles» el cual cierra junto a otros dos textos la obra de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604; la canción en sextetos «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo» incluida en *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607; las quintillas «Por esta historia, oh Granada» como preliminar a Francisco Bermúdez de Pedraza,

⁴ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1968, t. I, págs. 214-215 y 221.

⁵ H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, t. III, págs. 126-128.

Antigüedad y excelencias de Granada, Madrid, Luis Sánchez, 1608; el soneto *Del Do[c]tor Agustín de Tejada y Páez, natural de Antequera al P. F. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín*, «Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas» en el *Tesoro de conceptos divinos, compuestos en todo género de verso*⁶, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1613 de fray Gaspar de los Reyes; la décima preliminar «Hoy el Carmelo sagrado» a Juan de Cartagena, *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, trad. de fray Jerónimo Pancorbo, Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1623; la décima, «Lo útil, culto y deleitable» en las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida* de Rodrigo Fernández de Ribera; y las quintillas «De Eleo al suelo sicano» en los preliminares de la obra de Miguel de Colodrero Villalobos, *El Alfeo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos*, Barcelona, Sebastián y Jaime Mateuad, 1639.

Se desprende de este extenso elenco que la alabanza de persona —desde el soberano y la aristocracia a los escritores contemporáneos— compone el núcleo fundamental de la poesía epidíctica de Tejada Páez. A estos dos grupos se añaden textos encomiásticos que vehiculan otras temáticas. La que presenta mayor relevancia —véase el epígrafe anterior— es la elegía funeral en la que desde el lamento elegíaco por la muerte de los personajes más relevantes del momento en los diversos estamentos sociales (el monarca, la nobleza y el parnaso literario) se erige prístinamente la alabanza: soneto *A la muerte de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra»; el soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto*, «Claro mecenas, aplacad el llanto»; el soneto *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!»; el soneto *A la muerte de Hernando de Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara»; el tríptico a Felipe II conformado por el soneto *A la muerte de Felipe II*, «Diote, oh monarca, en pecho, el indio el grano», las *Liras a la muerte del rey don Felipe*, «El águila que a ser anciana llega», y la canción *A la muerte de Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso»; el soneto *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas»; y, finalmente, la canción *A los Reyes Católicos*, «Al túmulo dichoso que os encierra».

Junto a la poesía elegíaca, otro discurso epidíctico categorizable en la producción poética de Tejada Páez es la poesía religiosa de alabanza avalada, principalmente, en la canción *A Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados»; la canción *A la Virgen*, «El ánimo me inflama ardiente celo»; la canción *En alabanza de Santa Eufemia*, «Pensar subir a tan excelso nombre»; la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas»; las redondillas *Al Ilustrísimo mártir español san Laurencio*, «El que padece martirio»; la canción *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras»; y la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte».

⁶ Participan con sonetos preliminares toda una serie de autores del entorno antequerano granadino: Juan de Aguilar con un epigrama latino, Francisco de Cabrera, Luis Martín de la Plaza, el Ldo. García de Rojas, Juan Bautista de Mesa, Miguel Jerónimo Meléndez y Valdivia, P. M. Fr. Andrés Marqués, P. F. Juan de Quirós de la Orden de san Agustín, y por último Francisco de Cabrera predicador de la misma orden y natural de Antequera.

Esta suerte de tipología puede completarse con otros registros epidícticos como la alabanza de edificios arquitectónicos —encuadrada en la modalidad más general del encomio de ciudades— en el caso del soneto dedicado *A la Alambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales». Igualmente, a ello habría que añadir otras composiciones de circunstancias en las que el registro laudatorio, si bien no es el único, sí modula el entramado textual, como en el soneto *A la embarcación del Condestable*, «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía»; el soneto *A Lope de Vega en Granada*, «Revuelta en perlas y oro la alta frente»; y el soneto sobre la expedición de Carlos V a Argel, «Las velas españolas que una a una».

Estos textos completan el mapa de una producción poética marcada por el anhelo del mecenazgo de las personalidades más influyentes del momento, desde el monarca (Carlos V o Felipe II) a la aristocracia local (Luis de Narváez); y por el afán de proyectar su obra en los círculos poéticos y sociales del momento a través del encomio de los poetas más reconocidos del momento (Lope de Vega o Fernando de Herrera) y de la alabanza de literatos amigos (Juan de Aguilar o Andrés del Pozo⁷).

Como resume apresuradamente esta tipología, la modalidad panegírica se modula de forma diversificada⁸ en el corpus poético de Tejada Páez. El registro laudatorio presenta una amplia diversidad funcional o diversificación temática que el poeta consigna pormenorizadamente en su producción poética.

Bajo esta apariencia de diversidad, este tipo de textos poéticos se atienen a una normativa retórica común, la epidíctica, asimilada a un género oratorio, el demostrativo (*genus demonstrativum*) cuya finalidad básica es el «elogio de la belleza»⁹, entendida ésta en sentido amplio. La finalidad del género es poner en evidencia lo honroso de la alabanza de variados objetos, materias o personas, como se desprende de las composiciones referidas. Tejada reúne en su obra poética casi todos los tipos de alabanza codificados por la retórica: alabanza de personas, de obras de arte (Alhambra de Granada) y de hechos normalmente forjados desde el ideario del Imperio español (las expediciones de Carlos V y las hazañas de Condestable de Castilla), aunque se observan algunas ausencias notables de discursos

⁷ D. Alonso proponía con convincentes argumentos la identificación del nombre poético de *Constancio* con el poeta de la Academia granadina Andrés del Pozo (D. Alonso, «Notas sobre Andrés del Pozo», en AA. VV, *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, 1974, t. I, págs. 9-25).

⁸ E. R. Curtius señala, en primer lugar, su significación política en la aplicación del elogio al soberano (recuerda los panegíricos griegos y latinos al rey, así como el género independiente de la alabanza al príncipe), primero, y, después, a todo hombre de gobierno. El eximio estudioso señala como el panegírico de los soberanos penetra en la epopeya, égloga y elegía fúnebre (E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, pág. 107); la oración fúnebre; la consolación; la congratulación (E. R. Curtius, «El discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval», *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, págs. 226-231).

⁹ H., Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia literaria*, t. I, pág. 214: «El elogio de la belleza es la función básica de la retórica epidíctica».

epidícticos como los nupciales, de natalicio o epitalámicos que no despertaron el interés del antequerano.

Como ya señalaba Curtius¹⁰ la modalidad principal de la retórica panegírica es la *alabanza de héroes y soberanos*, discurso en el que se encuadra una parte sustancial de las composiciones panegíricas de Tejada, en un arco temporal que abarca desde los Reyes Católicos a Felipe II: la canción *A los Reyes Católicos*, el soneto sobre la expedición de Carlos V a Argel, la canción *Al rey don Felipe*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho», y el tríptico luctuoso al mismo monarca (el soneto *A la muerte de Felipe II*; las *Liras a la muerte del rey don Felipe*, y la canción *A la muerte de Felipe II*). A ellos sigue el panegírico nobiliario en la canción dedicada *A la embarcación del Condestable*, el soneto *Al Condestable en la muerte de su nieto*, el soneto *A la muerte de don Luis de Narváez*, el soneto *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, o el soneto *Al túmulo del Gran Capitán*. En este paradigma laudatorio, el tercer grupo está conformado por el elogio a literatos articulado en las *Décimas a Juan de Aguilar sobre el Panegírico*, el soneto «Caro Constancio a cuya sacra frente», el soneto *A la muerte de Hernando de Herrera*, y la alabanza a los escritores al frente de cuyas obras figuran textos preliminares de Tejada como Diego de Santistevan Osorio, Agustín de Rojas Villandrado, Lope de Vega, Cristóbal de Mesa, Francisco Bermúdez de Pedraza, fray Gaspar de los Reyes, Rodrigo Fernández de Ribera o Miguel de Colodrero Villalobos, entre otros.

Una vez perfiladas, de forma sumaria, las directrices rectoras de la modalidad epidíctica en la poesía del antequerano he optado por centrar el análisis en la modalidad que hasta ahora atendida de forma más tangencial: la alabanza de persona destinada al elogio de textos literarios, canalizada principalmente desde esas composiciones preliminares que figuran al frente de obras literarias de diverso tipo: historias, libros de antigüedades o compilaciones poéticas.

Este tipo de discurso epidíctico que figura en los preliminares de textos literarios áureos ofrecen un interés particular porque en ellos se superponen diversos planos de alabanza. Este tipo de modalidad laudatoria presenta un asunto y finalidad claros: el encomio del autor y de la obra literaria al frente de la cual el texto en cuestión funciona como preliminar. El propósito de estos textos preliminares era doble: en primer lugar, dar cuenta de la utilidad o valor literario —o lo que es lo mismo, de las virtudes— de la obra que se alababa esbozando someramente su asunto principal en tanto que este mismo se presenta, también, como argumento de la alabanza; y, en segundo lugar, el elogio de su autor como garante de la obra en cuestión.

En algunos textos preliminares llega a incluirse un tercer nivel en el discurso encomiástico: al panegírico de la obra literaria y de su autor se suma la alabanza al personaje protagonista de aquella. Así sucede en la canción en sextetos *Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez*, «Tal como

¹⁰ E. R. Curtius, «Héroes y soberanos», *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, págs. 242-262.

escuchas, oh Alejandro nuevo» (Cristóbal de Mesa, *La restauración de España*) y en los dos textos preliminares a F. Prudencio Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*: la octava al Emperador Carlos V, «Si hubo dos Martes este es el primero» y el soneto al mismo monarca que comienza con el verso «A la gloriosa espada fulminante». En este último se armoniza el elogio al monarca Carlos V, a sus hazañas que son el asunto de la obra y, finalmente, al autor de ésta, Prudencio Sandoval. Los sujetos de la alabanza quedan enlazados en el tópico de las armas y las letras (v. 13), correspondiendo al monarca la primera cualidad del binomio y al historiador la segunda. De forma paralela, el recurso a la antonomasia vossiana (Carlos V, «magno Augusto Carlos, Marte ardiente», v. 2; y Prudencio Sandoval, «Libio español, Docto Prudencio», v. 13) unifica los dos discursos de alabanza en el motivo de la pluma y la espada:

A la gloriosa espada fulminante
del magno Augusto Carlos, Marte ardiente
postró sus lises el Francés valiente
y humilló el Turco el cándido turbante.
Siempre invicto lo vio, siempre triunfante,
la tierra del Ocaso al rojo Oriente,
y el padre de las ondas vio su frente
rota con sus columnas de diamante.
Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada
y España sin la luz de tal memoria.
Si tú, Libio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia.

El tópico de la escritura como inmortalidad (primer terceto) sirve de gozne a los dos planos que articulan la *laudatio*: las hazañas de Carlos V (dos cuartetos) y la historia de Prudencio Sandoval (último terceto).

En este soneto se insinúan las notas que caracterizan este tipo de discursos de alabanza y los artificios bajo los que se configura la retórica panegírica en la poesía de Tejada, aspectos en los que nos vamos a detener en los párrafos siguientes.

El elogio se efectúa mediante la *definitio* de la obra literaria (*res*) y de su autor. En éste tiene un papel fundamental la *descriptio* mediante la cual se atribuyen al objeto las cualidades por las que es digno de tal alabanza. En ocasiones la *descriptio* va acompañada de una breve *narratio* del asunto de la obra así como de la *enumeratio* de las virtudes, tanto del texto en cuestión como de su autor. No obstante, estas pautas retórico-discursivas se hayan condicionadas por la brevedad del discurso panegírico pues, tal como se deduce del elenco o tipología antes resumida, domina en los preliminares la forma estrófica del soneto —excepto una décima y una canción— que exige concisión en cada uno de los niveles del elogio. Lo habitual suele ser una *dispositio* bipartita. El primer constituyente del soneto (los cuartetos) suele aludir al asunto de que ocupa la obra literaria que se alaba, y el segundo (los

tercetos) ensalza al autor uniendo sus virtudes, habitualmente, a las de los protagonistas de la obra en cuestión.

Junto a esta *dispositio* textual codificada en la retórica epidíctica, los argumentos de los que el poeta se sirve para demostrar la alabanza remiten a los *loci communes* igualmente tipificados por este tipo de discursos.

El más recurrente en los textos preliminares de alabanza de Tejada Páez es el de *la poesía como inmortalización*¹¹. Ya desde la *Iliada* de Homero este tópico se presenta de forma recurrente con el objeto de poner de relieve la gloria eterna que la poesía confiere a los hombres por ella celebrados. Este motivo aparece formulado de diversas maneras en los preliminares de alabanza que estudiamos, pero siempre subrayando, junto a esa cualidad inmortalizadora de la poesía, la labor del poeta o del escritor como agente de ese proceso. Así se pone de relieve en los tercetos del soneto «A la gloriosa espada fulminante» (F. Prudencio de Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*):

Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada
y España sin la luz de tal memoria.
Si tú, Libio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia.

y, paralelamente, en el terceto final del soneto «Camina el avariento y el salado» (A. de Rojas Villandrado, *El viaje entretenido*):

Que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido.

No obstante, la formulación más afinada a este respecto se halla en los dos sonetos que figuran al frente de la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* de D. de Santistevan Osorio:

Las máquinas soberbias y reales
se rinden al tropel de tus victorias,
cubres de nieblas mil ilustres glorias,
¡oh tiempo, destructor de los mortales!
los colosos, los mármoles triunfales,
los altivos trofeos, las memorias,
las claras antiguallas, las historias,
aunque sean de bronce sus anales;
sólo no rindes de una musa altiva
la gloria, porque Osorio puede y osa
escapar de tus manos los varones,
que con invictos pechos y fe viva

Con alta trompa, sonora y clara,
las armas y varones señalados
al templo de la fama dedicados
y odoríferos humos de su ara,
tu soberano ingenio y pluma rara,
con numerosos versos y sagrados
hoy, Osorio, los deja consagrados,
con gloria ilustre, célebre y preclara.
Rinden los brazos de la invicta
[España
rebeldes pechos, más que bronces duros,
y tú les das el premio de tal gloria,

¹¹ E. R. Curtius, «Héroes y soberanos», *Literatura europea y Edad Media latina*, t. II, págs. 669-671.

atronaron, con fama generosa,
las tendidas antárticas regiones.

pues si fue contra bronce tal hazaña
también en bronce quedarán seguros,
grabados en el mármol de tu historia.

El apóstrofe al Tiempo en los cuartetos del primer soneto subraya, frente al efecto devastador del olvido, la labor del poeta, que inmortaliza en su poesía los *varones* dignos de la fama eterna dejando constancia de las virtudes que se proponen para la imitación y admiración. El segundo soneto particulariza la alabanza en el estilo del *genus* sublime correspondiente a la épica («Con alta trompa, sonora y clara», v. 1 y «numerosos versos», v. 6) y en los elogios dedicados a Osorio («soberano ingenio y pluma rara», v. 5).

En la canción que figura como preliminar a *La restauración de España* de C. de Mesa se subraya, nuevamente, en la estrofa inicial y final el oficio del poeta como immortalizador de hechos y sujetos memorables:

Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez

Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo,
de Betis la ribera
atenta oyó en la trompa dulce y fiera
de Mesa al fiero Marte y dulce Febo,
que, si bien estos dos son enemigos,
resonaban su tro[m]pa como amigos.
[...]

Dad lugar a las musas, dadle oído
a vuestro Homero
que a Pelayo y a Alfonso dio primero
nueva fama y renombre esclarecido
adestrando [sic] la pluma para daros
mayor fama, alta gloria, triunfos claros.

En concordancia con esa idea de *aeternitas*, se incorpora un submotivo asociado a esa tópico de la immortalización por la poesía: el poeta no solo es agente de ese proceso de eternización mediante la escritura de las hazañas de personajes heroicos sino que alcanza para sí mismo análoga suerte de eternización. Así se formula en el elogio encauzado a Gregorio Silvestre (Gregorio Silvestre, *Las obras del famoso poeta...*):

Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del consejo de su Magestad, Presidente de su Real Chancillería de Granada. El Doctor Agustín de Tejada

Renace, oh nuevo Fénix, de la llama
que ha encendido tu pluma en más de un pecho,
aunque es angosto el mundo sitio estrecho
para que vuele en él tu ilustre fama.

El envidioso tiempo, a quien inflama
el deseo de ver muerto y deshecho
el nombre más heroico, él mismo ha hecho
ara y templo a tu nombre y a él te llama.

Y a tus cenizas, que Granada encierra
como el grano mejor, tumba fabrica

no de indio jaspe ni mortal tesoro.
Mas de tu estilo mismo a quien la tierra
da lauro, gloria Apolo y fama rica,
el cielo que es mejor que jaspe ni oro.

Otro tópico que articula la alabanza de estos preliminares es el de las armas y las letras, como los dos caminos que conducen a la honra, fama y riqueza, derivados del motivo de la *fortitudo et sapientia* que se aplicaba en la Edad Media a diversos registros panegíricos como las lamentaciones fúnebres, el panegírico de soberanos, la poesía de circunstancias o la epopeya. En el siglo de Oro esta idea cobra nuevas valencias significativas a partir del ideario conformado en torno a la glorificación del Imperio español.

Tejada aúna estas dos cualidades en la alabanza conjunta del personaje protagonista de los textos literarios que alaba y del poeta —o literato— como articulador ese primer nivel de alabanza, vehiculando, de esta manera, una explícita defensa de la utilidad social del escrito en el espacio de la lírica áureo. Así se formula afinadamente mediante la fórmula de «*la pluma y la espada*» en el soneto, ya aludido, que dedica a Carlos V en el preliminar a la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio de Sandoval, vv. 9-14:

Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada
y España sin la luz de tal memoria,
si tú, Libio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia.

Y de forma paralela en la primera estrofa de la canción recogida en *La restauración de España* de C. de Mesa:

Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez

Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo,
de Betis la ribera
atenta oyó en la trompa dulce y fiera
de Mesa al fiero Marte y dulce Febo
que, si bien estos dos son enemigos,
resonaban su tro[m]pa como amigos.

Junto a los *loci* señalados como configuradores del discurso epidíctico, gran parte de los argumentos de alabanza empleados por Tejada Páez se encuadran, obviamente, dentro de la tónica del panegírico personal. Algunos de éstos articulan las fórmulas encomiásticas más recurrentes en estos preliminares.

La gloria de los personajes y autores elogiados se hace residir la extensión de la fama de éstos a las regiones más remotas, articulado mediante tópicos

como «todo el orbe canta su alabanza» y otros, derivados de éste, como el «tópico de la india»¹². Así pues, el motivo de la gloria de estas personalidades extendida a todo el orbe terrestre se presenta como argumento de alabanza reiterado en los textos que estudiamos. En unos casos indica la magnitud de las hazañas de los personajes protagonistas de esas obras literarias, como sucede con el encomio a Carlos V en los dos textos preliminares a F. Prudencio Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*, tanto en la octava, vv. 4-8:

Y en el opuesto y ártico hemisfer[i]o
de Cristo enarboló los estandartes
ganando con mil ínclitas victorias
a España reinos y a su nombre glorias.

como en el soneto, vv. 4-8:

Siempre invicto lo vio, siempre triunfante,
la tierra del Ocaso al rojo Oriente,
y el padre de las ondas vio su frente
rota con sus columnas de diamante.

Junto al elogio de las hazañas militares, también emplea este tópico Tejada para significar la gloria literaria, por ejemplo, en uno de los sonetos preliminares a la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* de Diego de Santistevan Osorio, concretamente el que empieza «Las máquinas soberbias y reales» (vv. 9-14):

Solo no rindes de una musa altiva
la gloria, porque Osorio puede y osa,
escapar de tus manos los varones
que con invictos pechos y fe viva
atronaron con fama generosa,
las tendidas antárticas regiones.

No obstante, el tópico esencial de la alabanza de personas es el «sobrepujamiento», esto es, la demostración de que el objeto celebrado sobrepasa en las virtudes dignas de elogio a todas las personas y materias análogas. Gran parte de los submotivos que componen esta tónica pueden rastrearse en los preliminares del poeta antequerano.

Entre las formulaciones básicas de esta tónica, cabe subrayar el profuso empleo de la antonomasia vossiana como primer índice de ese discurso del sobrepujamiento. Así pues, el emperador Carlos V es nominado como Marte en los versos: «Si hubo dos Martes, éste es el primero / y Marte es el segundo de estos Martes / porque este es Carlos Máximo, que fiero / más que Alcides domó remotas partes» (octava preliminar a la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio Sandoval, vv. 1-4);

¹². E. R. Curtius, «Héroes y soberanos», *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, pág. 232.

Juan de Persia se presenta como un «nuevo Tolomeo» (v. 9) en sus *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*; y Diego de Santiestevan Osorio luce como «Virgilio nuevo» (v.10) cuando canta la *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...*

En otros casos, por ejemplo, en la alabanza del soberano el encomiado supera a los mismos dioses, concretamente al dios de la guerra, puesto que lo que se quiere poner de relieve mediante esta técnica del sobrepujamiento son las cualidades guerreras del soberano. Remitimos, de nuevo, a la octava preliminar recogida en *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...* de F. Prudencio Sandoval, vv. 1-4, que ensalza el ánimo belicoso del monarca por encima de los dos casos más ejemplares de la mitología clásica, Marte y Hércules:

Si hubo dos Martes, éste es el primero
y Marte es el segundo de estos Martes
porque este es Carlos Máximo, que fiero
más que Alcides domó remotas partes.

No obstante, puesto que la mayoría de los elogios van encauzados a literatos, domina en la tónica del sobrepujamiento la exaltación de las obras de estos escritores, que eclipsan las más grandes producciones de la Antigüedad. A pesar de la continua remitencia a *loci* ampliamente tipificados la variabilidad de formulaciones sabiamente ideada por Tejada Páez evita el peligro de la mecanicidad de la tónica. El procedimiento más habitual es, como acabamos de ver, la comparación del sujeto elogiado con dioses o personajes de la antigüedad a los que éste *supera* en las virtudes concretas que son objeto de alabanza. Así queda refrendado en la *laus* a R. Fernández de Ribera contenida en la décima que le dedica Tejada a propósito de las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*:

Lo útil, culto y deleitable,
juntos en tus versos das.
Dos pide Febo, das más,
y así eres más admirable.
Con arte enlazas notable
a su lira suspensión,
natural erudición,
que si oculta y exquisita,
excede al Estagirita,
en lo moral a Platón.

En el caso de la alabanza a *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega, jugando con el título de la obra, se subraya el *ingenio* del madrileño por encima de los hombres más sabios de las dos patrias culturales de Occidente, Atenas y Roma (vv. 9-14):

si cuando Atenas vio sus aulas llenas
de ingenios, fuera el vuestro, oh Peregrino,
no os hiciera la patria aqueste agravio,

por natural a ingenio tan divino
quisieran Roma invicta y docta Atenas
pues todo el mundo es patria al hombre sabio.

Otra fórmula de sobrepujamiento que cobra relieve en los preliminares tejadianos remite a la comparación con casos famosos tradicionales como el de fray Gaspar de los Reyes con Orfeo en este soneto (*Tesoro de concetos divinos, compuestos en todo género de verso*):

Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas
que nunca oyó su igual el firmamento,
venciendo en cielo y tierra, en mar y en viento
a Febo y musas, cisnes y sirenas.

Pues a Dios cantas, Dios es tu mecenas,
tu lira suena y da a tu voz aliento
y porque admiren tu divino acento
tiempo y envidia, envidia y tiempo enfrenas.

Truécase todo el reino Estigio y mira
sus reos sin dolor, sin ejercicio
penal, en cuanto atruena el Cancerbero,
porque suspende el son de tu alta lira
de Tántalo, Ixión, Sísifo y Ticio
la sed, la rueda, el peso, el buitre fiero.

De acuerdo a esas dos cualidades prototípicas que polarizan los dos arquetipos objeto de alabanza en estos preliminares, la *fortitudo* y la *sapiencia*, esta última constituye el núcleo de la *laudatio* a los literatos: «docto Prudencio» en el caso de F. Prudencio de Sandoval, «soberano ingenio» en el de D. de Satiestevan Osorio o «hombre sabio» en el de de Lope de Vega.

Entre las virtudes que adornan el encomio de la obra literaria, se hacen recurrentes las cualidades que conjugan la dualidad horaciana *docere et delectare*. Así se subraya en la alabanza de *El viaje entretenido* de A. de Rojas Villandrado (vv. 9-14):

Mas no sintieran del trabajo ultraje,
Mercader, Peregrino ni Avariento
con viaje tan bien entretenido.

Que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido.

y, paralelamente en la décima a R. Fernández de Ribera (*Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*, vv. 1-8):

Lo útil, culto y deleitable,
juntos en tus versos das.
Dos pide Febo, das más
y así eres más admirable.
Con arte enlazas notable
a su lira suspensión,
natural erudición,

que si oculta y exquisita [...]

El deleite poético lo cifra Tejada, principalmente, en el ritmo o *numeroso acento* que asocia al estilo sublime o épico como queda evidenciado en el segundo soneto preliminar a la *Cuarta y quinta parte de la Araucana*, de Diego de Santistevan Osorio (vv. 1-6):

Con alta trompa, sonora y clara
las armas y varones señalados
al templo de la fama dedicados
y odoríferos humos de su ara,
tu soberano ingenio y pluma rara
con numerosos versos y sagrados [...]

Continuando con la mención de los tópicos tradicionales de persona (*loci a persona*) hay que subrayar la presencia de las analogías náuticas mediante la identificación arquetípica del navegante con el avaro. Es el caso de los sonetos que figuran como preliminares a *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, «Camina el avariento y el salado», y a las *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, de Juan de Persia, «Codicia de saber al hombre incita»:

Camina el avariento y el salado,
piélagos surca, al norte de la mina,
cuya codicia el pecho suyo inclina
que rompa el mar del austro alborotado;
y el mercader camina fatigado,
porque sigue el cansancio al que camina,
y el peregrino el mundo peregrina
cumpliendo el voto a quien está
obligado.

Mas no sintieran del trabajo ultraje,
mercader, peregrino, ni avariento
con viaje tan bien entretenido,
que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido.

Cudicia de saber al hombre incita
que de los cielos mida el movimiento,
las luces cuenta al estrellado asiento,
siendo su multitud casi infinita.

A la tierra los términos limita,
las olas doma al mar, la furia al viento,
tanto alcanza el humano entendimiento
que las cosas más arduas facilita.

El tuyo admira, ¡oh nuevo Tolomeo!,
que conoció de Dios a quien se aplica
la verdadera fe y sacros altares,
y dio a la pluma de pincel trofeo,
pues que nos pinta de la Persia rica
cielo, región, costumbres, tierras, mares.

En ambos casos la actualización del tópico viene motivada por el contenido de la obra que se elogia: el viaje. El motivo de la codicia articula, en ambos sonetos, el discurso de alabanza.

En definitiva, las notas apuntadas en este sucinto análisis, derivadas de la propuesta de una suerte de tipología en la poesía del antequerano y de los apuntes esgrimidos para la caracterización de uno de esos discursos epidícticos categorizados, el de los textos preliminares, han aspirado únicamente a ofrecer algunas pautas genéricas de la modalidad epidíctica en la poesía tejadiana.

CAPÍTULO IV: EL LÉXICO CULTO EN LA POESÍA DE A. DE TEJADA PÁEZ

I. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

La investigación del léxico culto en la poesía de Tejada Páez¹ desde la consideración del cultismo como hecho literario, no en su especificidad fenómeno lingüístico de Agustín de Tejada Páez puede abordarse desde dos perspectivas: la primera se orienta hacia la caracterización del cultismo en la lengua poética del antequerano y la contribución de su poesía a la conformación del léxico cultista, en la secuencia Herrera-Góngora, mientras que la segunda atañe al valor expresivo de estos vocablos cultos en la poesía tejadiana.

Estado de la cuestión: el estudio del cultismo.

El estudio del cultismo ha recibido una atención tardía en los estudios literarios —y lingüísticos— y la bibliografía sigue resultando exigua, por lo que se reitera en los trabajos que se ocupan de este aspecto el reclamo sobre la necesidad de este tipo de indagaciones filológicas. Muchos han sido los investigadores que han demandado el estudio de los cultismos desde que la lingüística positivista relegó al olvido esta parte sustancial del léxico. Desde la vertiente literaria, fue D. Alonso, a principios del siglo pasado, el primero que reivindicó la necesidad de estudiar el léxico culto de nuestros autores áureos. Su ejemplar estudio de la lengua gongorina y de su léxico es punto de partida inexcusable, iluminador y entusiasta. Otro estudio básico para cualquier acercamiento al léxico cultista es el de M. R. Lida de Malkiel sobre Juan de Mena, cuyo análisis sobre el cultismo estilístico mantiene plena vigencia. Unos años después, A. Vilanova, siguiendo las directrices marcadas por D. Alonso en el estudio de la lengua gongorina de las *Soledades*, recoge y estudia exhaustivamente en su trabajo sobre el *Polifemo* los cultismos empleados por Góngora en esta fábula. Junto a estos tres puntales indiscutibles han ido apareciendo, desde la década de los cincuenta, otras investigaciones fundamentales como el *Diccionario crítico-etimológico castellano* de J. Corominas y J. A. Pascual, el estudio de J. J. Bustos sobre el cultismo medieval, con un nutrido glosario de términos o los artículos de J. L. Herrero Ingelmo sobre el cultismo renacentista. A ellos se suman una serie —aunque no copiosa— de artículos que abordan el tema desde una perspectiva esencialmente lingüística además de excelentes ediciones de los poetas del Siglo de que Oro han ido apareciendo y que abordan, en epígrafes concretos o en las anotaciones a los textos, el tema con rigor y resultados, en muchos casos, admirables.

¹ Una versión inicial de este capítulo y estudio dedicado al cultismo en la lengua literaria tejadiana, ahora revisada reformulada, fue presentada al examen de *Suficiencia Investigadora* para la obtención del *Diploma de Estudios Avanzados*.

No obstante, aún no se ha trazado una teoría del cultismo en la poesía barroca. Se han llevado a cabo estudios parciales sobre la obra de determinados poetas, normalmente en ediciones de sus obras, pero no hay ninguna teorización sobre el empleo y finalidad de uso del cultismo en la poesía del XVI y XVII.

La insuficiencia de los criterios definidores —el fonético y el cronológico— del concepto tradicional de *cultismo*, esbozados tanto desde la Gramática Histórica (R. Menéndez Pidal) como desde el ámbito de la Historia de la Lengua (R. Lapesa²), sugiere la necesidad de considerar en el estudio del cultismo desde la perspectiva literaria otros factores relegados por la lingüística positivista como el semántico, los estilísticos y sociolingüísticos, ya reivindicados por Américo Castro³ y D. Alonso.

Desde estas consideraciones se impone un planteamiento en el que converja lo histórico-cultural, lingüístico y literario, tanto de la personalidad individual y creadora del poeta como del momento histórico-literario en que se sitúa su obra literaria:

En el plano de intersección de lengua y cultura hallamos el cultismo. Sobre ambas se encuentra actuando la creación individual e, incluso, colectiva, aunque por motivaciones a veces diferentes: desde la simple necesidad léxica a la más depurada intención estética⁴.

En este punto se hace conveniente señalar algunas precisiones metodológicas previas. Entenderemos *cultismo* —principalmente refiriéndonos al cultismo léxico— en sentido amplio, como *vox culta*, no sólo como vocablo que se aleja de la evolución fonética de las palabras patrimoniales, sino todo término «selecto», en el sentido de circunscrito al ámbito literario, evitando así las estériles discusiones terminológicas puestas en funcionamiento en torno a términos como *semicultismo*, *latinismo*⁵

² No obstante, los estudios de Lapesa suponen un avance importante en la consideración del cultismo desde la perspectiva literaria, pues puso de relieve que «[...]los cultismos revelan la perenne tradición del espíritu latino en la civilización europea. Su menor interés fonético se compensa crecidamente con el histórico-social: son índice de las apetencias, inquietudes, orientaciones ideológicas y conquistas científicas de los momentos culturales en que penetraron» (R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, §25, pág. 110).

³ A. Castro, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, C.S.I.C., 1991. Véase el estudio preliminar, especialmente págs. V-XXVI.

⁴ J. J. Bustos, *Contribución a la consideración del cultismo...*, pág. 32.

⁵ Una escueta pero clarificadora síntesis de las definiciones de estos términos, establecidas desde las diferentes escuelas lingüísticas, así como una propuesta sintética de definición pueden encontrarse en el artículo de A. García Valle: «Otra vez sobre los conceptos de *latinismo*, *cultismo* y *semicultismo* a la luz de nuevos datos», *Anuario de Estudios Filológicos*, XV, 1992, págs. 89-96. La diferencia que establece entre los términos mencionados radica en la vía de introducción de éstos. El término *latinismo* se refiere a «formas latinas arcaizantes,

Los criterios para la definición de un vocablo como *cultismo* o *voz culta* son el fonético —que su significante no haya sufrido la evolución fonética a que han sido sometidas las palabras populares—, la vía de introducción del vocablo y su adscripción o no al ámbito de la lengua literaria. Para ello he documentado la presencia de los cultismos listados en la poesía de Tejada en los repertorios lexicográficos principales de la época áurea hasta Covarrubias; he establecido unas notas sobre su difusión en la lengua literaria desde la Edad Media hasta la poesía renacentista; he constatado la pervivencia o no de la voz culta en la obra poética de Góngora para así, finalmente, poder estimar las posibles motivaciones del empleo, por parte de Tejada, del vocablo en cuestión.

Estas observaciones iniciales se refieren al tipo más común de cultismo, el léxico. La tipología⁶ de voces cultas se amplía con otras variantes, como el semántico, sintáctico, morfológico, gráfico y el estilístico, a los que atenderemos de forma tangencial⁷.

El estudio del cultismo exige una especial consideración diacrónica de los términos y fenómenos analizados, pues la evolución histórica del uso del cultismo constituye la única vía veraz para determinar el posicionamiento de un autor, en este caso A. de Tejada Páez, ante el léxico culto. El objetivo final del análisis se encamina hacia la definición de los valores específicamente estéticos que contribuya al entendimiento, primero, de la estructura de la lengua poética de Tejada y, después, de la evolución de esa lengua poética en la secuencia histórico-literaria que se extiende del Manierismo al Barroco. De ahí el estudio diacrónico y del uso literario de cada cultismo concreto cuyos datos he relegado al listado o apéndice recogido como anexo. Se impone la consideración conjunta de la sincronía y diacronía en el léxico y la selección llevada a cabo por Tejada en su obra

pero, a su vez, innovadoras, introducidas por vía escrita, gracias al latín que se instauró a partir del s. XI en España» (pág. 93), mientras que bajo el concepto *cultismo* agrupa voces que «penetraron por vía oral, no escrita» y que constituyeron la alternativa culta que permitió acabar con la vacilación entre las formas de pronunciación de una misma palabra (pág. 94). El concepto de *semicultismo* queda definido por una situación transitoria entre los dos términos anteriores: «una forma con vida propia y evolución, pero, en este caso, la variante que se mantiene no es la única que permanece, sino que convive en la lengua con otras variantes o evoluciones diferentes» (pág. 95).

⁶ G. Clavería, *El latinismo en español*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, págs. 26-28.

⁷ Respecto al cultismo gráfico hay que aclarar que el uso de grafías latinizantes —más aún si no conservamos autógrafos— suele responder a simples convenciones, aunque en ocasiones puedan ser sintomáticas de alguna intención estética. Según G. Clavería son grafías cultistas o latinizantes:

- las consonantes duplicadas: *ff, pp, bb, ll, cc*
- conservación de *b* latina
- *ph, th, ch*
- grupos consonánticos: *bc, cc, ct, gn, mpn, nct, pc, sc* (ante *e, i*)

El cultismo estilístico es, según R Martínez Otero, el que comprende el cultismo métrico, poético y sintáctico con la finalidad de aumentar la expresividad (G. Clavería, *El latinismo...*, pág. 27). En adelante prefiero referirme más que a cultismo estilístico a un empleo estilístico, expresivo o intencionalmente estético del *cultismo*, principalmente léxico.

poética desde dos perspectivas: el patrimonio léxico que tenía a su disposición, mediatizado por su conocimiento clásico y humanístico, así como el estado sincrónico de la lengua poética en el arco temporal que se extiende del Manierismo al Barroco. Todo ello sin olvidar el papel que en la selección léxica tienen los valores expresivos e idiomáticos determinados por el contexto poemático.

El léxico tejadiano está marcado por una idea clara de clasicismo con una permanente aspiración a la sublimidad y solemnidad del significante. Es en la forma de la palabra donde estriba la esencia de la poeticidad a que aspira Tejada, ya sea en su forma sonora, morfológica o en su articulación rítmica. Junto a esa impronta clasicista, las figuras que relacionan esos significantes introducen en la poesía tejadiana la estética barroca: pleonismo, polisíndeton, lítote, anáfora, poliptoton o ampliación sinonímica, entre otros. En los criterios determinantes de la *electio verborum* en la poesía tejadiana hay que tener en cuenta razones fonéticas, métricas, estilísticas pero también ideológicas. Una sustantiva presencia de vocablos medievales pertenecientes en el ámbito de lo religioso y otros vinculados al campo conceptual de los ideales caballerescos y épico-medievales se revelan como índices orientadores de las directrices temáticas y del sustrato ideológico de la poesía tejadiana. En el rastreo de cultismos en la lírica Tejada no he aspirado a la exhaustividad sino a disponer de la información necesaria, si bien lo más completa posible, para establecer una serie de valoraciones expresivas y estilísticas sobre el empleo del léxico culto.

Después de listar y estudiar cada cultismo presente en el corpus poético tejadiano se impone la tarea de valorar las posibles implicaciones estéticas que motivan la elección de un determinado vocablo culto. Lógicamente, esos motivos responden a un amplio haz de factores que he intentado al menos apuntar sus líneas de desarrollo más fecundas.

La conformación del léxico cultista. El grupo antequerano-granadino y A. de Tejada Páez.

Una práctica singularizadora de la poesía cultista es, en el plano léxico, el uso de palabras cultas ya sean tomadas de lenguas de cultura como el latín y griego, ya se trate de préstamos del italiano. Pero ningún signo literario surge *ex nihilo* sino que se presentan como depuraciones de unas pautas que ya habían encontrado cultivo en los siglos anteriores. El enriquecimiento léxico de la lengua literaria con palabras cultas es un fenómeno que viene gestándose desde finales de la Edad Media, toma forma en el humanismo prerrenacentista de Mena y Santillana y culminará en la poesía barroca:

[...] en poesía la línea más corta entre dos puntos no es la recta, y [...] en algún sinuoso remanso entre Herrera y Góngora se encuentran valiosas claves para la comprensión de los fenómenos de evolución poética, como nos demuestra,

entre otros signos histórico-poético el grupo antequerano-granadino⁸.

La heterogeneidad de los integrantes del grupo antequerano-granadino hace variable su aportación a la lengua poética culta pero, todo caso, la obra literaria de cada uno de ellos —Tejada en el caso que nos ocupa— es un acicate para el desarrollo y posterior consolidación del fenómeno cultista.

En la línea de acendramiento culto que los estudios literarios, ya desde los trabajos de D. Alonso, han ido ampliando hasta abarcar tres siglos —ascendencia medieval, poetas latinizantes del XV, Herrera y la poesía gongorina en la primera mitad del XVII—, Góngora no se singulariza tanto por su innovación como por el principio intensificativo barroco que aplica a los distintos planos expresivos. D. Alonso demostró con inusitada perspicacia en su estudio de la lengua poética de Góngora que no era tal la extravagancia con la que se había venido calificando el léxico gongorino al poner de relieve la línea cultista que, desde finales de la Edad Media siguiendo con Herrera y los antequeranos granadinos, heredó Góngora y la nueva significación de que la dotó. El momento inicial de esta línea renacentista es de complicación y rebuscamiento pueril. Después de Mena se produce la respuesta a esa cultura antigua mal asimilada y Garcilaso incorpora los elementos cultos a la elegancia de su endecasílabo:

Este lenguaje culto de Garcilaso está ya reforzado y exagerado en la segunda mitad de siglo entre los sevillanos, con Herrera a la cabeza, y los antequerano-granadinos. Éste es el punto de arranque de Góngora [...]⁹.

En el proceso generalizado ya desde finales de la Edad Media de incorporación de palabras cultas a la lengua literaria un patrón útil de análisis lo constituye la reconstrucción de la presencia de algunos vocablos emblemáticos de la poesía gongorina en las figuras señeras o hitos de tal proceso cultista. Nos referimos, claro está, a Mena, Garcilaso, Herrera y, finalmente, el grupo antequerano-granadino. A partir de estas pautas, la estimación del fenómeno cultista puede enriquecerse desde nuevos ángulos que arrojen novedosos puntos de luz sobre el léxico literario del Siglo de Oro.

Un nutrido grupo de estudiosos ha destacado el papel del grupo antequerano-granadino en la conformación del léxico cultista como un punto de comunicación e impulso en esa secuencia poética que trazamos de Herrera a Góngora. Y entre los poetas del grupo, se ha subrayado a Tejada Páez como uno de los más avezados en la introducción del léxico culto así

⁸ J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997), pág. 63.

⁹ D. Alonso, «Cultismos», en *Obras completas*, t. V, pág. 92.

como de muchos de los recursos expresivos que definirán la poesía gongorina.

Una vez más el punto de partida lo constituyen de las observaciones de D. Alonso, quien insistió repetidamente en la necesidad de estudiar esa secuencia que media entre Herrera y los grandes poemas de Góngora, secuencia intermedia en la que consideró fundamental el papel del grupo antequerano-granadino, particularmente tres autores, P. Espinosa, L. Martín de la Plaza y A. de Tejada Páez:

entre Fray Luis y Herrera, por un lado, y el Góngora de las *Soledades*, por otro, se intercala Medrano, que escribe antes de 1607. Más exactamente: Medrano es un representante de ese período intermedio; otro es el mismo Góngora mozo [...]; otros son los antequerano-granadinos (Espinosa, Martín de la Plaza, Tejada, etc.)¹⁰.

En la misma línea se sitúan las afirmaciones de otro de los estudiosos de Góngora, R. Jammes. Partiendo de análogo presupuesto al de D. Alonso, esto es, el acopio por parte de Góngora de una serie de cultismos que poetas de la época ya habían introducido o estaban introduciendo en sus obras, menciona Jammes la gran cantidad de voces cultas contenidas en las *Flores* de Espinosa que pone de relieve el protagonismo de los escritores antequerano-granadinos en la conformación de la lengua poética cultista:

Ya lo había advertido Lucien Paul-Thomas, al apuntar algunas de las voces cultas que aparecían en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, publicadas en 1605, pero de contenido anterior a 1603. Agustín de Tejada: *argente, crespá, encrespé, encrespado, encrespándose, gélido, arrogante, corusca, borrendo, purpúrea, fulgido, cóncavo, rutilante, eclipsarse*¹¹.

Siguiendo con los estudios gongorinos, también A. Vilanova en su magno trabajo sobre el *Polifemo* menciona la presencia en la poesía de Tejada de algunos de los cultismos estudiados en la fábula gongorina, aludiendo exclusivamente a las composiciones de Tejada recogidas en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa.

Paralelamente, desde el ámbito de estudio de la poesía herreriana se ha subrayado la contribución del grupo antequerano-granadino a la gestación del léxico culto en la poesía áurea. Parafraseando las palabras de D. Alonso al afirmar que Góngora se encuentra al final de la línea renacentista inaugurada por Mena y Garcilaso, O. Macrí subraya la contribución de

los sevillanos (Herrera a la cabeza) y los antequerano-granadinos. Éste es el punto del que parte Góngora¹².

¹⁰ D. Alonso, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, C.S.I.C., 1948, t. I, pág. 165.

¹¹ Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pág. 107, nota 103.

¹² O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 186.

Así pues, se ha venido reclamando desde los trabajos de D. Alonso, con cierta insistencia en los estudios de los últimos años sobre lírica áurea, la atención al léxico de los poetas antequeranos-granadinos para una comprensión globalizadora del fenómeno cultista:

En esa línea ascendente, como culminación de una corriente en la que ha mediado la aportación capital de Herrera y los autores del círculo antequerano-granadino, se encuentra la figura de Góngora¹³.

A ello se une la necesidad de estudiar el léxico de los distintos autores de la escuela culta y configurar el haz de tendencias que dentro de ella pudieran concretarse:

Es de desear que el futuro se realice un estudio razonado del léxico que emplearan los diferentes autores ya que ello permitirá trazar algunas líneas distintivas dentro del marco de la escuela culta¹⁴.

A estos reiterados reclamos vinculamos la génesis y posible interés de este capítulo¹⁵. El análisis sobre una parcela tan concreta como el uso de los cultismos en la poesía de A. de Tejada Páez se encamina hacia dos objetivos. El primero de ellos es analizar —desde un autor «menor» cuya obra se halla en su mayor parte manuscrita— una pequeña parcela del léxico áureo para contribuir, en la medida de lo posible, a una comprensión más completa de los fenómenos poéticos enmarcados en la línea histórico literaria trazada de Herrera a Góngora y en la que el grupo antequerano-granadino constituye un hito relevante. Y el segundo objetivo responde al estudio de la propia lengua poética de Agustín de Tejada a partir del empleo de los cultismos y su funcionalidad expresiva, principalmente en relación con el fenómeno estilístico de la *qualitas sonorum* o a su empleo en construcciones parafrásticas.

Planteamientos metodológicos.

El estadio inicial lo constituye la identificación de los cultismos de reiterada presencia en la poesía tejadiana. Para ello he acudido a los —todavía hoy— escasos glosarios y listas de cultismos:

¹³ Así lo explicita J. Ponce Cárdenas en su panorámica sobre la poesía del XVII, estudio esencial para cualquier acercamiento a la poesía barroca: *Góngora y la poesía culta del XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, pág. 110.

¹⁴ J. Ponce Cárdenas, *Estudio y edición de las Fábulas mitológicas burlescas, sonetos y madrigales de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Universidad Complutense de Madrid, 2002 (Tesis Doctoral), pág. 391, nota 13.

¹⁵ D. Alonso apuntaba a este respecto en su edición del *Cancionero Antequerano* la necesidad de un «estudio estilístico» que de cuenta de las innovaciones que los autores antequeranos están incorporando a la poesía española y que se consolidará y adquirirán su máxima expresión en la obra de Góngora: «a ellos se les deben algunos hallazgos (ya de temas de representaciones, ya de modos de decir) que se incorporan a la poesía española» (D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano...*, págs. XXV-XXVI).

➤ D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*», en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978, págs. 54-72.

➤ D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera* y no existentes en ésta», en *Obras completas*, vol. V, págs. 84-86. Estos dos trabajos de D. Alonso constituyen el punto de partida para cualquier estudio sobre el cultismo literario y su valoración estilística. Las puntualizaciones a las observaciones de D. Alonso van referidas, sobre todo, a la fecha de introducción de algunos vocablos en la poesía gongorina, los cuales hemos localizado en textos de fecha anterior a la señalada por el docto gongorista. Estas correcciones, facilitadas por los medios informáticos actuales y con los que Alonso no contó, sólo aspiran a contribuir y clarificar el estudio del léxico culto de nuestros áureos, no a oscurecer, en modo alguno, la inmensa contribución del crítico gongorino.

➤ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», en *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, 2 vols., Barcelona, PPU, 1992, págs. 807-872. Incluye cultismo léxicos, semánticos y vocablos que, sin ser estrictamente cultismos, fueron empleados por Góngora con un valor intencionalmente culto. Además de este índice final son muy valiosas las observaciones sobre los cultismos gongorinos expuestas al hilo del comentario de las octavas polifémicas.

➤ J. L. Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, 1994, págs. 13-192; «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, 1994, págs. 237-402; «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, 1994, págs. 523-610; «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV, 1995, pp. 173-223; «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV, 1995, págs. 293-393. Este conjunto de artículos constituyen un glosario completo para estudiar el campo léxico renacentista, ese gran bloque intermedio que media entre los latinizantes de finales del XV y la poesía de principios del siglo XVII.

➤ O. Macrí, «Vocablos de uso poético», en *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 403-431.

➤ J. J. Bustos Tovar, «Glosario de cultismo», en *Contribución a la consideración del cultismo léxico medieval*, Madrid, Anejo XXVIII del *Boletín de la Real Academia Española*, 1974, págs. 307-736.

En el trazado diacrónico del uso literario de los cultismos presentes en el corpus tejudiano he fijado mi atención principalmente en los autores más relevantes de la poesía renacentista y barroca: Garcilaso, Herrera y Góngora,

aunque atendiendo también a los autores más notables del XVI y con los que la poesía de Tejada presenta una identidad léxica —consecuentemente, también temática— más marcada como Barahona de Soto. Para el análisis del léxico poético de cada uno de ellos hemos acudido a los vocabularios y las concordancias¹⁶ de sus obras y al Corpus Diacrónico del Español (CORDE): <http://corpus.rae.es/cordenet.html>:

- E. Sarmiento, *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia, 1970.
- A. D. Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1996.
- B. Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española, 1930.
- J. Núñez Cáceres, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, 1994.
- A. Callejas y M. T. Pajares, *Fábula de Polifemo y Galathea. Textos y Concordancias*, Madison, 1985.

Para el estudio de los cultismos empleados por Tejada en la lengua literaria desde la Edad Media planteo la parcelación diacrónica que responde a la periodización según épocas culturales. La de D. Alonso¹⁷, por basarse en una división en épocas literarias, es la que mejor se adecua a este tipo de análisis aunque adaptándola a la secuencia cronológica que centra nuestro interés:

- 1) primeros siglos literarios (XII-XIV)
- 2) época latinizante (finales del XIV-principios del XVI)
- 3) poesía renacentista (XVI)
- 4) principios del XVII

El procedimiento aplicado al estudio particularizado de los cultismos en A. Tejada Páez se divide en los siguientes estadios:

- I. Fecha de introducción del vocablo en los diccionarios, principalmente si fueron recogidos por Nebrija

¹⁶ Hay que dejar constancia de la cautela con la que hay que acercarse tanto al *Vocabulario* de Alemany y Selfa como al de Kossoff. Exige un comentario la confusión de Kossoff, en el vocabulario de la obra de Herrera respecto a las definiciones del cultismo léxico y semántico. En la «Introducción» al *Vocabulario de la obra poética de Herrera* confunde palmariamente el cultismo léxico con el semántico y elabora una lista de dos páginas y media (págs. 8-12) denominando cultismos de acepción a vocablos que son realmente cultismos léxicos.

¹⁷ D. Alonso, «Cultismos», págs. 54-93.

y Covarrubias en sus repertorios¹⁸. Si el término no se halla incluido en estos dos repertorios acudimos a otros en los que se incluya el vocablo en cuestión. Los repertorios¹⁹ lexicográficos manejados son, por orden cronológico: A. de Palencia, *Universal Vocabulario*, 1490; A. Nebrija, *Vocabulario de Romance en Latín*, Salamanca, 1492; C. de las Casas, *Vocabulario de las lenguas toscana y castellana*, Sevilla, 1570; R. Percival, *A Dictionary in Spanish and English*, Londres, 1599; F. del Rosal, *Origen y etymología de todos los vocablos*, 1601; J. Palet, *Diccionario muy copioso de las lenguas española y francesa*, París, 1604; S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611; C. Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, París, 1616; L. Franciosini, *Vocabulario español e italiano*, Roma, 1620; R. Percival, *A Dictionary in Spanish and English*, Londres, 1623; y F. Sobrino, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*, Bruselas, 1705.

II. Presencia del cultismo en la Edad Media (XII-XIV): *Cantar de Mio Cid* (1207); en las obras de G. de Berceo (1228 y 1264); *Libro de Alexandre*; *Libro de Apolonio*; y Arcipreste de Hita, *Libro del Buen Amor* (1343).

III. Presencia en los poetas del XV, especialmente en los latinizantes de finales de la centuria: P. López de Ayala (†1407), *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera (1438); *Cancionero de Baena* (1445); Marqués de Santillana (1398-1458); Juan de Mena (1411-1456); J. Manrique (†1479); J. del Encina, *Cancionero* (1496); J. de Padilla ‘el Cartujano’ (†1522). Es inexcusable la consulta del estudio de M. R. Lida del Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, 1950, así como la lista de cultismos del *Laberinto* de Mena redactada por D. Alonso en el capítulo citado sobre los «Cultismos» gongorinos, págs. 89-90.

IV. La poesía renacentista constituye la vía esencial para la introducción de cultismos en la lengua poética barroca. El punto de partida atañe a la presencia de los cultismos tejadianos en las obras de Garcilaso (1501-1536) y Herrera (1534-1597), las dos figuras señeras del discurrir poético del XVI. Para Garcilaso y fray Luis son de obligada consulta los trabajos de R. Lapesa, «El cultismo semántico en la lengua de Garcilaso» y «El cultismo en la poesía de fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer hoy: Veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 92-109 y págs. 110-145,

¹⁸ En la mayoría de los casos, la información referente a la documentación lexicográfica de los cultismos tejadianos procede de las listas mencionadas, que acogen los cultismos tratados y a las que remito en el caso particular de cada palabra estudiada.

¹⁹ Extraídos de la lista redactada por D. Alonso en «Cultismos», págs. 55-56, nota 10.

respectivamente. Para Herrera²⁰ remito a los estudios de O. Macrí, «Vocablos ideológicos y científicos» y «Vocablos de uso poético», en *Fernando de Herrera*, págs. 391-403 y 403-431; así como las «Nuevas adiciones al *Diccionario* de J. Corominas con apéndice sobre neologismos en Juan Ramón», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXVIII, 1962, págs. 231-384. Finalmente, la lista de cultismos en la obra poética de Herrera, elaborada por D. Alonso en su ya mencionado capítulo sobre «Cultismos», pág. 84 es otra de las contribuciones fundamentales

Además de Garcilaso y Herrera, he indagado, aunque de forma más superficial, en el empleo de los cultismos presentes en la poesía tejadiana en la obra de otros poetas imprescindibles del XVI: J. Boscán (†1542), fray Luis de León (1527-1591), F. de Aldana (1537-1578), A. de Ercilla, *La Araucana* (las tres partes se publicaron en los años 1569, 1588 y 1589.), J. Rufo, *La Austríada* (1584), P. de Oña, el *Arauco domado* (1596), entre los más relevantes. El empleo análogo de ciertos vocablos cultos y estilemas del antequerano con poetas como fray Luis, Barahona de Soto, Aldana, Ercilla, Arguijo y Medrano podrá documentarse en las siguientes páginas

V. El último estadio de análisis remite a la documentación o no en la poesía de Góngora de los cultismos empleados por Tejada con el fin de calibrar la originalidad de Tejada en la selección léxica y su contribución a la lengua poética culta del Barroco.

El elenco comentado de cultismos esenciales de la poesía tejadiana —que se recoge como anexo— ofrece un aparato analítico de datos desde el que valorar la contribución de la poesía de Tejada al léxico cultista. Estos datos se orientan a la identificación de la presencia o no del cultismo en la poesía de Herrera y Góngora, la posible mediación de los autores renacentistas en la asunción del cultismo por Tejada, así como las viables innovaciones que el antequerano pudiera introducir.

La coordenada básica para establecer esa posición innovadora o no de Tejada en el uso del cultismo es la cronología. Garcilaso (1501-1536) es punto de partida inexcusable en cualquier estudio sobre la conformación de la lengua poética áurea. En Herrera (1534-1597) el problema textual plantea una serie de dificultades que sobrepasan las dimensiones y propósitos de este

²⁰ El breve artículo de R. Perelmuter, «Los cultismos herrerianos en el *Primer sueño* de sor Juana Inés de la Cruz» (*Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), págs. 439-446), además de ser una lista muy exigua contiene errores al establecer como «cultismos herrerianos (no gongorinos)» palabras que sí se encuentra en la obra del poeta cordobés, tales como *singular*, *tiara*.

capítulo. Consideraremos las tres fuentes de su obra poética —manuscrito de 1578; *Algunas obras...* preparadas y publicadas por el mismo Herrera en 1582 y los *Versos...* que publicó Pacheco en 1619— en un mismo nivel, aunque incidiendo en los ejemplos contenidos en *Algunas obras...* como texto que, por su cronología, pudiera ejercer mayor influencia en los autores de principios del XVII, como Tejada. Para el caso de Góngora (1561-1627) atiendo a la división tradicional ofrecida por D. Alonso: textos anteriores a 1611 y los poemas mayores: el *Polifemo* (1612, Carreira y Jammes; 1613, Foulché) y las *Soledades* (la *Soledad primera*, 1613).

La cronología vital de A. de Tejada (1567-1635) transcurre paralela a la de Góngora: el poeta antequerano nace seis años después que el autor de las *Soledades* y Góngora fallece ocho antes que Tejada. Por tanto, más que hablar de influencias, resulta interesante la poesía de Tejada como testimonio cronológicamente coincidente con la gestación de la obra gongorina, un testimonio poético que completa —en sus divergencias y en algunas confluencias con la obra del cordobés— el rico panorama poético áureo del Manierismo al pleno Barroco.

De acuerdo con esa secuencia Garcilaso-Herrera-Góngora establecida en el uso del cultismo, catalogo una serie de casos que ayudarán a determinar la posición innovadora o solución cultista adoptada por Tejada o, por el contrario, continuadora y más apegada a la tradición renacentista. Consideraremos que la postura de Tejada en la adopción de un cultismo es tradicional en dos casos:

a) Si el cultismo lo utilizan tanto Garcilaso como Herrera, y, además, aparece tanto en los poemas juveniles como en los mayores de Góngora y lo documentamos en el corpus tejadiano. En este caso el uso del cultismo está generalizado y no existe innovación en el empleo de esa palabra por Tejada.

b) Si el vocablo culto empleado por Tejada se localiza en la obra poética de Garcilaso y Herrera, constatando que Góngora la emplea sólo en sus poemas mayores, se confirma esa línea cultista que recorre una parte de la poesía española desde Herrera a Góngora.

Frente a éstos se sitúan los casos que, en principio, podrían suponer un uso original del cultismo por parte de Tejada:

c) La palabra culta no está en Garcilaso ni Herrera, pero sí en Góngora y Tejada. El antequerano, en este caso, habría optado por una selección culta que Góngora consolidará en su obra para la poesía barroca.

d) Ni Garcilaso, Herrera ni Góngora utilizan el cultismo y Tejada sí lo emplea. Respecto a los cultismos que se adecuan a esta descripción, la

originalidad de Tejada habría que tenerla en consideración desde el análisis de la ascendencia medieval o de las posibles mediaciones de poetas del XVI.

Esta tipología ofrece otras posibilidades combinatorias, pero estas líneas básicas servirán para determinar la postura de Tejada ante el cultismo.

Una vez establecida la contribución de Tejada a la conformación del léxico cultista, hay que atender el valor expresivo que tiene en su poesía en relación a tres aspectos principales: la potenciación del factor sonoro, el empleo de secuencias antirrítmicas y su inserción en construcciones parafrásticas. Al hilo de éstas otras observaciones estilísticas, por ejemplo, en torno a la funcionalidad rítmica de los cultismos esdrújulos o la búsqueda de expresividad en la *dispositio* de los vocablos cultos completarán el estudio del léxico culto en la poesía tejadiana.

II. EL CULTISMO EN LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ.
VALORACIÓN DE LA CONTRIBUCIÓN DEL LÉXICO TEJADIANO A LA
SECUENCIA GARCILASO-HERRERA-GÓNGORA.

Lista de cultismos en la poesía de A. de Tejada Páez.

A partir de los repertorios y glosarios de cultismos mencionados hemos elaborado una lista¹ de los vocablos cultos que se hallan en el corpus poético tejadiano. Los cultismos léxicos empleados por Tejada son: *acanto, admirar, adorar, afable, afecto, alterar, alto, amaranto, ambición, ambos, ambrosia* (trisílabo), *ánimo, Aquilón, ara, arduo, argentado, argentar, argento, argentería, arrogancia, arrogante, ártico, aspirar, atento, astro, atónito, augusto, aumentador, aura, aurora, austro, avaro, ave, auxilio, babilonio, bárbaro, beato, blando, britano, caduco, Cancerbero, cándido, cántico, capaz, ceder, céfiro, célebre, celeste, celo, cerúleo, cerviz, civil, claustro, columna, competir, comunicar, cóncavo, concepto, confuso, consistorio, consorte, copia, corpóreo, contento, coro, coronar, cristal, cristalino, culto, cuna, curia, custodia, decoro, deidad, delio, descendencia, devoto, diáfano, diamante, digno, dilatar, disforme, dividir, divino, dulce, dulcísimo, ébano, eclipse, eco, edificio, efecto, ejercicio, elemento, elevar, eminente, émulo, entronar, esclarecido, escollo, esfera, esplendor, espuma, estéril, estigio, etíope, evidente, evitar, excelso, exento, experto, fábrica, fabricar, fama, famoso, fanal, favonio, Febo, fecundar, felice, fértil, firmamento, fjar, flamífero, foca, formidable, fortuna, fragante, frágil, frecuentar, fugitivo, fulgente, fulminante, fulminar, funeral, funesto, furia, furor, Ganges, gemido, gemir, germano, gigante, globo, gloria, glorioso, gracia, grato, gusto, hamadriades, héroes, himno, historia, honor, hora, honrar, horrendo, hórrido, humor, idea, idólatra, ignominia, ilustrar, ilustre, imitador, imitar, impaciente, impeler, impenetrable, impetuoso, importuno, incauto, incendio, incitar, inclemente, inclinar, ínclito, incrédulo, increíble, indómito, inexpugnable, infame, inferior, ingrato, inmortal, inocente, insano, insignia, inspirar, inspirado, insensible, instante, intentar, intento, invención, invicto, invidia, invocar, italo, jacinto, joven, Júpiter, laberinto, labio, laureado, lauro, Leteo, límite, lira, lícido, lustre, magnífico, máquina, marino, marmóreo, materno, mausoleo, meloso, memoria, metal, milicia, militante, mísero, monarca, monarquía, monstruo, monumento, mortal, mundo, musa, música, napea, narciso, nativo, naufragio, nave, náyade, necesidad, néctar, nereidas, Nilo, ninfa, noto, notorio, nube, número, objeto, ocasión, océano, oculto, odorífero, ofender, oficio, omnipotente, oprimir, oráculo, (h)orrísono, ostentación, ostentar, palacio, paralelo, pario, patria, pender, penetrar, peregrino (adj.), pérfido, piélago, pío, pirámide, Pirineos, planta, plectro, pluma, pluvia, pluvioso, polo, pórvido, postrar, potente, precioso, precipitar, premiar, premio, prestar, presumir, profundo, prolijo, presidir, prodigio, profanar, púrpura, referir,*

¹ Los cultismos recogidos en la enumeración que sigue se estudian en el índice anexo. No obstante, he documentado otros vocablos cultos en textos medievales, en la obra poética de Herrera y Góngora los cuales son empleados por Tejada, y que no han sido incluidos en esta lista ni analizados en el índice comentado. En todo caso, el número de cultismos analizados aporta una serie de datos suficiente para determinar la actitud de Tejada ante el léxico culto así como para calibrar su valoración expresiva.

refulgente, regio, región, reliquia, reluciente, remoto, reprimir, respetar, resistencia, resonante, restituir, reverberar, rigor, robusto, rubio, rústico, rutilante, rutilar, sacrilegio, sacrilego, sacro, sacrosanto, sanguinoso, secuz, insensible, silencio, sirena, solemne, solemnizar, solicitar, sonoro, suave, sublime, supremo, suspensión, suspenso, Talía, tardo, templo, tenebroso, término, terror, tiara, Tifeo, tímido, tonante, topacio, torvo, tragedia, transparente, tremolar, tributo, tridente, trofeo, trono, túmulo, turba, turbar, umbroso, único, urna, vago, vario, veloz, venerable, veneración, Venus, vicario, víctima, victorioso, vigilante, viola, violar, violencia, virgen, virgínea, vital, vomitar, voto, y yugo.

En cuanto a los cultismos semánticos emplea Tejada: *abete, adusto, agudo, arduo, blanco, cándido, cano, carro, cerúleo* ('azulado') *crespo, curso, defender, despreciar, diamantino* ('lo propio del diamante'), *dilatar, formidable* ('terrorífico'), *fugitivo* ('que huye'), *generoso, gentil, hórrido, impedido, imperio, importuno, incierto, incitar* ('encender el ánimo'), *inculto, lauro* ('laurel') *leño, lento, leve, líquido, magnífico, molesto, onda, padre, perdonar, pesadumbre, piadoso, purpúreo, reducir, sobrar, religión, scita, sublime, sujetar, umbroso, vigilante* ('que permanece en vela'), *viola*.

El contraste entre ambas enumeraciones revela un palmario desequilibrio en el empleo de cultismos léxicos y semánticos. Además de la diferencia cuantitativa, un número importante de los cultismos de acepción empleados por Tejada son también cultismos fonéticos, de lo que se concluye que el autor no emplea sólo éstos términos por su acepción latina, sino también como significantes que evidencian, en su constitución fonemática, su origen latino. Tal es el caso de *dilatar, grato, hórrido, inculto, líquido, magnífico, purpúreo, sublime, umbroso* y *viola*. A ello se añade que la mayor parte de esos cultismos semánticos presentan un elevado índice de empleo en la poesía renacentista y barroca por lo el significado latino se transparenta con notable facilidad en vocablos como *adusto, cándido* ('blanco'), *cano, carro, cerúleo* ('azulado'), *curso, diamantino* ('lo propio del diamante'), *formidable* ('terrorífico'), *fugitivo* ('que huye'), *generoso* ('noble'), *incitar* ('encender el ánimo'), *lauro* ('laurel'), *leño, líquido, onda, purpúreo, umbroso* ('pleno de sombra'), *vigilante* ('que permanece en vela'), *viola*, ('violeta'). Sólo *defender, reducir, sobrar* y *sujetar* encubren un étimo latino cuyo desvelamiento puede ofrecer mayor complejidad.

La poesía barroca, frente al manierismo de Tejada, prodigará el empleo de latinismos semánticos. La dificultad de la lengua poética gongorina radica, esencialmente, no en la serie de cultismos léxicos que ya se venían usando desde Mena y Garcilaso sino en

un conjunto de cultismos de acepción, puramente semánticos, que encubrían, bajo la corteza de unos términos habituales, una significación afín a la de su étimo latino².

Nuevamente se trata de una diferencia de grado. De los cultismos semánticos que Jammes³ menciona como más usuales en las *Soledades*, sólo uno fue empleado por Tejada: *vigilante* ('que no duerme'). En cambio, en la

² J. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del XVII*, pág. 110.

³ L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pág. 107.

poesía tejadiana, tal como se deduce del análisis de las dos listas precedentes, un factor fundamental implicado en la selección léxica es el formal frente a las asociaciones semánticas.

A partir de esta enumeración de voces cultas del léxico tejadiano se impone el trazado de la evolución diacrónica en el uso de estos vocablos cultos y su presencia en los textos literarios desde la Edad Media hasta inicios del XVII con el fin de valorar la factible contribución de Tejada al cultismo barroco. La poesía cultista que florece a principios del XVII, y con todo su esplendor en la obra de Góngora, mana de una veta soterrada que recorre la poesía española desde finales del XV: la obra de Mena, Santillana y Herrera son puntales indiscutible de tal recorrido diacrónico.

Los estudios sobre la obra de Góngora, siguiendo a D. Alonso, han insistido, con sólidos y probados argumentos, en desterrar la idea de la extravagancia cultista de Góngora que tanto ha pesado sobre la lectura de la obra del poeta cordobés durante más de dos siglos, a la vez que han asentado las directrices seguidas por los estudios del XX sobre el léxico áureo. El axioma explicativo de la poética gongorina radica en el principio de la intensificación frente a la exacerbada innovación cultista con que tildaron, tanto los impetuosos opositores como los más exacerbados apologistas, la poesía del cordobés. Los clásicos áureos cultivaron una sostenida mirada hacia el pasado, ya fuese el grecolatino o el de la propia tradición hispánica, y esa mirada —que la crítica filológica ha revestido con términos como *imitatio*— es la que exige el estudio del cultismo.

Las pautas del ejemplar estudio de D. Alonso para el análisis del cultismo conservan plena vigencia desde la constatación de que una parte sustancial del léxico cultista gongorino —considerado extravagante por la crítica antigongorina coetánea y posterior— se documenta tanto en los poetas latinizantes de fines del XV y principios del XVI como en los textos medievales.

Cultismos de introducción medieval en la obra poética de Tejada Páez. El paradigma semántico de lo religioso, moral y épico-caballeresco.

Parafraseando a D. Alonso, una serie de cultismos contenidos en la poesía gongorina, que fueron tildados de inauditos y extravagantes por sus contemporáneos, remitían a textos medievales y a la poesía latinizante de fines del siglo XV. El eminente filólogo data algunos cultismos gongorinos en época muy temprana —siglo XIII—, de los cuales emplea Tejada *augusto, aurora, digno, invidia, monarquía, púrpura, rústico*. En la poesía tejadiana este número de cultismos de introducción medieval se multiplica asombrosamente. Aproximadamente unos 220 vocablos cultos de la poesía de nuestro autor se perfilan como cultismos introducidos en los primeros

siglos literarios (XII-XIV)⁴: *adorar* (pág. 316); *adornar* (pág. 317); *águila* (pág. 322); *altar* (pág. 324); *alto*, ‘elevado’, en sentido físico (pág. 326); *ánimo*, ‘voluntad’ (pág. 331); *ansia* (pág. 331); *Aquilón* (pág. 336); *argentado* (pág. 338); *argento*, ‘plata’ (pág. 339); *aspirar*, ‘inspirar; infundir ideas’ (pág. 341); *aurora* (pág. 345); *bárbaro* (pág. 350); *basa* (pág. 350); *bello* (pág. 351); *cano* —*cana* en Tejada— (pág. 360); *cántico* (pág. 361); *casto* (pág. 365); *católico* (pág. 366); *causa* (pág. 366); *celar*, ‘encubrir; ocultar’ —derivado *celador* en Tejada— (pág. 367); *celestial* (pág. 367); *celo* (pág. 368); *censo*, ‘impuesto; tributo’ (pág. 368); *claro* ‘noble, rico’ (pág. 374); *columna* (pág. 380); *confuso* (pág. 387); *contrario* (pág. 392); *copia*, ‘abundancia’ (pág. 394); *coro* (pág. 395); *corporal* (pág. 395); *crystal* (pág. 398); *cristiano* ‘que profesa fe a Cristo’ —en Tejada *cristiana*— (pág. 399); *Cristo* (pág. 400); *cruz* (pág. 401); *cruzado* ‘cristiano’ (pág. 401); *culpa*, ‘culpa, pecado’ (pág. 402); *curso*, ‘curso, transcurso’ (pág. 404); *custodia*, ‘custodia; guardia’ (404); *defensor* (pág. 409); *deidad* (pág. 410); *desafiar* (pág. 412); *devoción* (pág. 418); *devoto* (pág. 418); *digno* (pág. 422); *dios* (pág. 423); *discípulo* (pág. 424); *dividir* (pág. 426); *divino* (pág. 427); *dulce*, ‘suave, delicado’ (pág. 432); *eclipse* (pág. 433); *elemento*, ‘elemento, principio fundamental en la constitución de los cuerpos’ (pág. 437); *enciensio* (pág. 439); *enfermo*, ‘débil, endeble, enfermo, doliente’ —*enferma* en Tejada— (pág. 442); *envidia* (pág. 447); *envidioso* —*envidiosa* en Tejada— (pág. 448); *esclarecer* —*esclarecido* en Tejada— (pág. 452); *espíritu* (pág. 456); *Europa* (pág. 460); *Eva* (pág. 460); *evangelio* (pág. 460); *falso* ‘falso, engañoso’ —en Tejada *falsa*— (pág. 465); *fama* (pág. 466); *faz* (pág. 468); *Febo* (pág. 468); *fervor* (pág. 470); *fiebre* (pág. 471); *firmamento* (pág. 477); *firme* (pág. 478); *flaco* (pág. 481); *flaqueza* (pág. 482); *flor* (pág. 482); *florida* (pág. 483); *forma*, ‘forma, aspecto’ (pág. 484); *fortuna* (pág. 486); *Francia* (pág. 486); *fundamento*, ‘base, esencia’ (pág. 488); *gemido* (pág. 492); *gente*, ‘pluralidad de personas, muchedumbre’ (pág. 494); *gentil*, ‘pagano’ (pág. 495); *gigante* (pág. 497); *gloria* (pág. 498); *gloriosa*, ‘aplicado a la Virgen’ (pág. 499); *glorioso*, ‘aplicado a Cristo’ (pág. 499); *gracia*, ‘gracia divina’ (pág. 500); *Héctor* (pág. 504); *humilde* (pág. 507); *humilla*, ‘inclinarse delante uno para saludarle’ (pág. 508); *himno* (pág. 508); *Iglesia* (pág. 510); *imagen* (pág. 511); *imperio* (pág. 512); *inclinarse*, ‘reverenciar’ (pág. 512); *incrédulo*, ‘infiel’ (pág. 513); *India* (pág. 513); *infante*, ‘hijo del rey, noble’ (p.514); *infernial* (pág. 515); *infierno* (pág. 515); *ingenio* (pág. 516); *inocente*, ‘los Santos Inocentes’ (pág. 517); *invidia* (pág. 518); *jaspes*, ‘piedra preciosa semejante al ágata’ (pág. 522); *Juno* (pág. 526); *Júpiter* (pág. 526); *lágrima* (pág. 529); *libro* (pág. 534); *loor*, ‘alabanza’ (pág. 537); *margarita*, ‘piedra preciosa, perla’ (pág. 550); *martirio* (pág. 551); *materia*, ‘asunto’ (pág. 551); *medicina* (pág. 553 y 554); *medio*, ‘mitad’ (pág. 555); *memoria* (pág. 557); *metal* (pág. 560); *Minerva* (pág. 561); *monarquía* (pág. 567); *monumento*, ‘lápida sepulcral, sepulcro’ (pág. 568); *mundo*, ‘la humanidad’ (pág. 570); *murmurar* (pág. 571); *música* (pág. 571); *natural*, ‘que es por origen o linaje’ (pág. 574); *necesidad* (pág. 576); *necio*, ‘ignorante’ —en Tejada *necia*— (pág. 576); *noble*, ‘persona de la nobleza’ (pág. 578); *nobleza*, ‘en su acepción

⁴ Estas voces se hallan recogidas en el glosario de cultismos medievales fechados entre 1140 y 1252, contenido en J. J. Bustos Tovar, *Contribución al estudio...*, págs. 305-734.

moral' (pág. 578); *nota* (pág. 579); *obediencia* (pág. 582); *obediente* (pág. 583); *obispo* (pág. 583); *oficio*, 'cargo' (pág. 588); *ofrenda*, 'tributo' (pág. 588); *omnipotente* (pág. 590); *Oriente* (pág. 594); *palacio* (pág. 597); *Palas* (pág. 598); *pasión*, 'sufrimiento, martirio' (pág. 602); *Pedro* (pág. 604); *peligro* (pág. 605); *pensamiento* (pág. 606); *pensar* (pág. 607); *pérdida*, 'daño, perjuicio' (pág. 609); *perpetua* (pág. 611); *piadoso* (pág. 615); *pielago* (pág. 616); *planta*, 'del pie' (pág. 618); *plazo* (pág. 620); *porfiar* (pág. 622); *postrar* (pág. 624); *precioso*, 'valioso' (pág. 627); *predicar* (pág. 628); *presencia*, 'figura, forma' (pág. 629); *presentar*, 'ofrecer un don' (pág. 630); *presente*, 'regalo, don' (pág. 630); *provincia*, 'región, comarca' (pág. 640); *prudente* (pág. 642); *púrpura* (pág. 645); *rabia*, 'cólera, pena' (pág. 650); *redención*, 'perdón' (pág. 653); *regir*, 'reinar, gobernar' (pág. 655); *región* (pág. 656); *reliquia* (pág. 659); *representar* (pág. 662); *respirar*, 'respirar, alentar' (pág. 662); *resplandecer*, 'brillar' (pág. 663); *resplandor* (pág. 663); *Roma* (pág. 666); *rubio* (p.667); *sacrilegio* (pág. 670); *silencio* (pág. 689); *singular*, 'notable' (pág. 690); *soberbia* (pág. 691); *soberbio* (pág. 692); *suave* (pág. 695); *tempestad* (pág. 699); *templo* (pág. 699); *tenebroso* (pág. 700); *término* (pág. 702); *tormenta* (pág. 707); *tributo* (pág. 710); *trono* (pág. 711); *tumba* (pág. 712); *túmulos* (pág. 712); *turbar* (pág. 711); *vicario*, 'el que tiene poder y facultades de otro y actúa por él' (pág. 720); *victoria* (pág. 722); *viola* (pág. 724); *violar* (pág. 724); *violencia* (pág. 724); *violento* (pág. 724); *Virgen* (pág. 725); *virtud* (pág. 726); *visitar* (pág. 728); y *voto* (pág. 731).

Muchos de estos vocablos, sin duda, presenta elevada frecuencia de uso en la poesía áurea como *Aquilón*, *argentado*, *aurora*, *crystal*, *eclipse*, *elemento*, *gigante*, *glorioso*, *gracia* o *Júpiter*. Pero otros, en cambio, apenas de podido documentarlos en los poetas del Siglo de Oro ni en los latinizantes de finales del XV. Se trata de vocablos que, a pesar de su ascendencia medieval, conservan en el siglo XVI y principios del XVII ese «sabor culto» del que hablaba D. Alonso. Me refiero, por ejemplo, a voces como *argento*, *augusto*, *beato*, *claustrum*, *custodia*. Es muy probable que la introducción de estos vocablos en la poesía de Tejada viniese determinada por las lecturas latinas que fundamentarían su formación eclesiástica⁵, a la vez que reflejan la ideología aristocrática que sirve de sustrato a su concepción poética y que queda plasmada en el empleo reiterado de voces como *católico*, *celestial*, *corporal*, *cristiano*, *cruz*, *cruzado*, *custodia*, *devoto*, *devoción*, *enciensos*, *evangelio* o *incrédulo*.

El cultismo *custodia* no aparece incluido en los repertorios de Nebrija ni Covarrubias, aunque sí en los de Rosal y Palet. Documentamos esta voz ya en las obras de Berceo y Santillana. Apenas aparece en la lírica renacentista —que hayamos podido documentar sólo en Aldana—, pero sí lo hallamos en la poesía gongorina, aunque sólo en el romance de 1612 «No vengo a

⁵ Su etapa de formación en la Cátedra de Gramática se completa con el grado de bachiller en Artes que obtiene en el curso 1585-1586 en Granada, así como con los estudios de teología en la Universidad de Osuna —en el período enmarcado entre los años de 1586 a 1589— y en la Universidad de Granada, donde obtuvo los grados de bachiller, licenciado y doctor en esa disciplina. Desde 1590 desempeñó el cargo de racionero en la Catedral de Granada, aunque la mayor parte de su vida la pasó en Antequera. (Véase el capítulo I y cf. A. Rallo Gruss, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos...*, t. I, pág. 19).

pedir silencio», v. 96: «de tus reliquias custodia»⁶. Semejante es el caso de *incrédulo*, que apenas aparece en la poesía renacentista —sí en Aldana— y en la obra gongorina presenta un empleo también escaso. Sólo constatamos su presencia en la *Comedia del doctor Carlino* (1613), v. 578: «incrédulo desta suerte»; y en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 188: «el incrédulo repulgo». En cuanto a *devoto*, A. Vilanova⁷ indica que «es muy corriente en textos medievales, por influjo eclesiástico, aunque siempre parece haber sido voz culta, de uso literario y selecto, frente a la voz popular *piadoso*». Lo hallamos en las obras de Berceo, Mena y Juan del. No registramos este vocablo en la poesía garcilasiana. En la obra de Herrera registramos, al menos, dos usos. En uno de ellos aplicado al sujeto lírico petrarquista, en el soneto «Ardiente llama en abrazado pecho», v. 11: «que a su templo, devoto, la consagro»⁸; el otro ejemplo se encuadra en el ámbito religioso, en la canción «Inclinen a tu nombre, ¡oh luz d'Españal!», v. 62: «do toda esta devota muchedumbre»⁹. Góngora revertirá este vocablo al marco amoroso y profano y le otorgará el sentido, menos transitado en la lírica renacentista, de 'persona o cosa que es objeto de devoción'¹⁰. Hallamos ya este cultismo en la canción de 1590 «Hoy el sacro y venturoso día», v. 4: «hoy con devotas ceremonias baña»; en la letrilla «Vio una monja celebrada », v. 6: «ser su devoto de agrada»; en *Las firmezas de Isabela*, así como en el *Polif.*, v. 247.

Estos vocablos cultos de introducción medieval se organizan en torno a cuatro campos semánticos que cobran especial relevancia en el léxico tejadiano:

- eclesiástico-religioso: *adorar, altar, ara, cántico, católico, claustro, consagrar, corporal, cristiano, cruz, custodia, devoción, devoto, divino, espíritu, encienso, evangelio, gloria, gloriosa, gracia, himno, imagen, loor, monumento, ofrenda, piedad, religión, sacrificio, siglo, templo*, etc.
- teológico-filosófico: *ángel, causa, dios, divino, elemento, espíritu, forma, glorioso, materia, memoria, mundo, natural, pensamiento*, etc.
- moral: *alto, ambición, áspero, claro, confuso, culpa, custodia, digno, envidia, envidioso, falso, fama, firme, flaco, gentil, gracia, humildad, obediencia, peligro, piedad, rabia, soberbia, virtud*, etc.
- escolar-científico, producto de una formación humanística como la que Tejada recibió en la Cátedra de Gramática¹¹ de Antequera: *adorna, Aquilón, bello, claustro, columna*,

⁶ Para más detalles remito al índice anejo que incluye el estudio detallado de este vocablo.

⁷ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pág. 825.

⁸ F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997, p.281.

⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 455.

¹⁰ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992, t. II, págs. 184-185.

¹¹ Cf. capítulo I y A. Rallo Gruss, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos...*, t. I, pág. 16-17.

confuso, cristal, curso, declinar, diferencia, enfermo, gigante, imagen libro, margarita 'piedra preciosa', medicina, monumento, mundo, oficio, omnipotente, oriente, púrpura, provincia, referir, región, resplandecer, respirar, silencio, simple, tumba, túmulo, vivificar, etc.

Como es obvio, los cultismos cobran mayor vitalidad y significación gracias a las relaciones semánticas que establecen con voces conexas pertenecientes a distintos campos semánticos interrelacionados. Esas interrelaciones semánticas conforman, paralelamente, la arquitectura temática de la poesía tejadiana, vertebrada por el tema religioso —que se tilda de matices épico-caballerescos—, en una concepción de la religión y de la vida social muy cercana a los ideales medievales y cobra pleno sentido desde la exaltación patriótica del imperio español del XVI, ya en crisis a inicios de la siguiente centuria. Este empleo de abundante léxico culto de raigambre medieval se corresponde con los ámbitos temáticos de su poesía, a la vez que su interrelación delata los fundamentos de la ideología y poética de Tejada. El paradigma literario del poeta antequerano era el épico y sus temas tienen marcado carácter heroico, ya sea en su vertiente religiosa —la canción *A la Virgen de Monteagudo* y la canción *A Santiago*—, ya en la panegírico-celebrativa de los valores ostentados por la monarquía española. La canción *A la Virgen de Monteagudo* —sin duda su proyecto poético más ambicioso¹²— pone de relieve su condición de poeta local que alza la voz de la Antequera contrarreformista. La hibridación épico-religiosa de esta canción de Tejada encarna ostentosamente esa característica de la cultura barroca que J. A. Maravall codificó con el marbete de «dirigida»:

No cabe negar que por sus manifestaciones en el ámbito de la fiesta barroca o por el universo de valores con que presentaba a sus élites como espejo militar de la monarquía, la poesía antequerana era el lenguaje de una cultura dirigida¹³.

Pero el canto poético entonado por Tejada no solamente fue eco de ese sentimiento religioso tridentino sino

voz de aquellas élites del poder local que fundamentaban sus derechos y privilegios en una imagen de continuidad militar y servicio a la monarquía¹⁴.

¹² El profesor J. Lara Garrido (en los artículos «Un audaz experimento métrico...», págs. 142-146 y «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana en el Siglo de Oro», en *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Ayuntamiento de Antequera, 2004, págs. 225-226 págs. 248-250) ha estudiado la experimentación métrica y formal que hacen de esta composición una tentativa innovadora en el camino a la poesía culta del XVII.

¹³ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 253.

¹⁴ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», págs. 250-251.

Tejada no supo, o quizá no quiso, elevar su mirada más allá de las fronteras geográficas, culturales e históricas de Antequera. Nunca abandonó la vinculación a su ciudad natal —aún en la etapa granadina su contacto con la ciudad de Antequera fue continuado— y en su poesía se dibuja la estampa histórica de la Singilia de principios del XVII. Era, ante todo, una ciudad barroca, un mundo sacralizado y militarizado, y la poesía se desenvolvía en los estrechos límites de una cultura local:

Tejada convivió con el momento de mayor auge de las letras españolas, y el auge de una ciudad que aspiraba no sólo a la incorporación activa a la corona, en sus significaciones eclesiásticas y militares, sino que se buscaba en la imagen clásica y heroica. De ello fue partícipe y símbolo¹⁵.

Tejada convierte sus poemas en voz y eco de los valores monárquicos, religiosos y aristocráticos que prodiga esa cultura dirigida.

De esta forma, gran parte de las voces listadas proceden del ámbito religioso o eclesiástico, el cual constituyó una de las primeras vías de introducción de cultismos. Vocablos como *gentil*, *gloriosa* e *inclinarse* ('reverenciar') son usados por Berceo y se localizan en multitud de textos del mester de clerecía. En cuanto a *glorioso*, este vocablo aparece ya registrado en los repertorios de Nebrija y Covarrubias. Es muy corriente en Berceo y López de Ayala. Lo emplea también Mena. En la poesía renacentista, según Vilanova¹⁶, «es de uso corriente en la acepción clásica de 'ilustre', 'famoso', 'digno de honra y alabanza'». Con ese sentido lo emplea Garcilaso, por ejemplo, en el verso «hechos tan gloriosos, tan ilustres» (*Égl. II*, v. 1759). Igualmente Herrera se sirve de este vocablo en el soneto «Los ojos bellos y las varias flores», v. 12: «mas porque es justo y glorioso efeto»¹⁷. También se encuentra en Rufo y Aldana. D. Alonso registra como primera fecha en la obra gongorina la del año 1584. El vate cordobés emplea este vocablo tanto en romances como letrillas. En el *Panegírico al duque de Lerma* maneja este cultismo en cuatro ocasiones, por ejemplo, en el v. 58 «ya la doctrina del varón glorioso»¹⁸. Asimismo, lo documentamos en el *Polif.*, v. 238; y en la *Sol. I*, vv. 422, 467, 979, 1058. Análogo es el caso de *inclinarse*. Ya incluido por Nebrija y Covarrubias en sus repertorios, lo hallamos en la obra de Mena. Documentamos tres recurrencias de este vocablo en la poesía de Garcilaso. También en la obra poética de Herrera se constata su presencia, por ejemplo, en el soneto *A Francisco Pacheco* «De flores çiene, Betys, tu corriente», v. 4: «y a tu onrra inclina el Tebro la alta frente». D. Alonso establece el año

¹⁵ A. Rallo Gruss, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos ...*, t. I, pág. 26).

¹⁶ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pág. 834.

¹⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 272.

¹⁸ L. de Góngora, *Obras completas*, ed. de A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, t. I, pág. 480.

de 1609 como primera datación de este cultismo en la poesía gongorina, que también se halla en la *Sol. I*, vv. 388 y 1033.

Los valores caballerescos y aristocráticos que alientan el canto heroico de Tejada están contenidos en una amplia área léxica también de ascendencia medieval. Se trata del mismo «sentimiento religioso combativo contrarreformista»¹⁹ que alentaba la temática patriótica e histórica de las odas herrerianas. Cabe destacar los términos de tratamiento aristocrático que responden a la forma ceremoniosa del protocolo áulico medieval. Se reitera en su poesía la fórmula *claro* para referirse a los dedicatarios nobles de sus textos, de los que esperaba alcanzar el favor del mecenazgo: el Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco y Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. Otros vocablos que atañen a la misma proyección semántica son *esclarecido* —del que J. J. Bustos comenta: «quizá palabra de influjo culto, especialmente en su acepción moral, ‘ennoblecer’»²⁰—, *imperio*, *infante* o *loor* términos éstos que se prodigan por los versos de sus composiciones panegíricas y encomiásticas.

El Contrarreformismo de la segunda mitad del XVI reactivaba la credo medieval que aunaba en perfecta simbiosis estos dos mundos predilectos de la poesía de Tejada, el religioso y el épico caballeresco, pero cuya su vigencia a inicios del XVII empieza a ser cuestionable. Resulta llamativa la convivencia en la poesía tejadiana de esta temática contrarreformista con una intensa y sostenida voluntad de experimentación formal. El valor expresivo que el uso del cultismo adquiere en la poesía tejadiana en relación a la potencialización de la sonoridad convierte su obra en expresión de la vanguardia manierista y barroca, encarnando Tejada esa dualidad con la que E. Orozco caracterizaba la poesía del segundo Renacimiento, la experimentación formal manierista y la espiritualidad de la Contrarreforma. La poesía responde a

un clasicismo sabio e intelectualista que, alentado por los frutos del humanismo, erigió como norma la imitación de los antiguos —traducidos por los mismos poetas— y que se recrea en las complicaciones de estructura y artificios estilísticos [...]. Pero, espiritualmente, la religión exaltada del momento, que impulsó el desarrollo de nuestra extraordinaria floración de literatura ascética y mística y favoreció, tanto la gran renovación de la teología escolástica, como los estudios bíblicos, igualmente influyó en la orientación de la poesía, en su temática y hasta en el estilo²¹.

Junto a la experimentación con el *sonus* poético, no renuncia Tejada al descriptivismo preciosista que constituye otra marca estética del manierismo del grupo antequerano-granadino. Es precisamente esta faceta colorista la que D. Alonso destaca de Tejada:

¹⁹ E. Orozco, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, edición e introducción de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2004, pág. 93.

²⁰ J. J. Bustos, *Contribución al estudio...*, pág. 452.

²¹ E. Orozco, *Grandes poetas renacentistas...*, pág. 91.

Tejada y Luis Martín con Pedro Espinosa trajeron a la poesía española un intenso colorido, un nuevo gusto santuario, con lujosas, prebarrocas descripciones de divinidades marinas o fluviales, etcétera; no trajeron, en cambio, una intensa voz personal: y ahí se quedan, excelentes poetas de segundo orden²².

Entre los versos de exaltación patriótica y furor heroico hay estrofas que constituyen verdaderos oasis preciosistas donde Tejada se recrea en la morosa descripción de una naturaleza artificiosa, colorista, de gran belleza y sensibilidad artística. Tal es el caso, analizado en los capítulos anteriores, del cuadro de la gruta del Guadalhorce —del que se ha subrayado insistentemente su deuda con la *Fábula de Genil* de Espinosa— en la canción *A la Virgen de Monteagudo* (vv. 618-704); o la estrofa de la canción *A Santiago* que se detiene en el contraste de color entre los elementos de la naturaleza —comparados con piedras preciosas— y la humana sangre derramada en una de las batallas de Santiago contra los infieles:

Y el campo, que esmeralda parecía
de sola hierba verde,
ya con varia labor el color pierde,
porque de mora sangre se teñía,
y sólo son rubíes
las flores antes blancas y turquíes.
(canción *A Santiago*,
«De los héroes invictos, ya sagrados»,
vv. 145-150)

Introduce Tejada en estas descripciones un léxico preciosista, en gran parte de ascendencia herreriana, donde los matices de color y motivos florales así como la musicalidad del endecasílabo asumen un protagonismo reservado, en general, a la exaltación heroica. No obstante, y a pesar de la factura netamente herreriana de estos términos, también para este léxico preciosista acude Tejada a las fuentes medievales. Es el caso del cultismo *margarita*, referido a la piedra preciosa de tal nombre, que emplea en la ya mencionada descripción de la gruta del Guadalhorce:

Entre montones mil de blancas perlas
está el excelso tribunal y asiento,
lleno de majestad el sacro río
reluciendo con blancas margaritas;
las gradas son de transparente hielo
engastadas con perlas y topacio
y el color grato de esmeraldas verdes,
entre las cuales, trepidantes llamas
rutilan de flamígeros piropos [...]
(canción «El ánimo me inflama ardiente
celo», vv. 652-660).

²² D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano...*, págs. XXV-XXVI.

La poesía latinizante de finales del XV. Anclajes de la poesía cultista.

El prehumanismo renacentista de Nebrija, Encina y, especialmente, de Mena representa el primer gran momento emergente de cultismos en la lengua literaria. Ahora bien, en una observación paralela a la que D. Alonso esgrimió sobre la poesía gongorina, se constata que el grueso del vocabulario culto tejadiano se ha incorporado al acervo léxico literario posterior y muchos de esos términos son hoy habituales.

Del elenco de cultismos empleados por Góngora y que ya se documentan en la poesía de finales del XIV y XV²³ —poetas del *Cancionero de Baena*, Santillana, Mena, el Cartujano— elaborado por de D. Alonso, documento en la poesía tejadiana: *alterar, ambición, arrogante, aurora, céfiro, diamante, digno, edificio, fábrica, fugitivo, fulminar, generoso, himno, ilustrar, invención, invidia, lento, líquido, mísero, monarquía, penetrar, pluvia, púrpura, resistencia, restituir, rústico, sacro, solemnizar, sublime, tiara, tímido, tridente, trofeo, turba*. En cuanto a los que emplea J. de Mena en el *Laberinto* y retoma Góngora se hallan en Tejada²⁴: *tridente, diáfano, máquina, púrpura, ínclito, virgíneo, pluvia, pérfido, pío, tiara, esento, ilustre*.

La lista de cultismos documentados en los poetas latinizantes del XV se amplía significativamente en la poesía del antequerano: *adorar, ara, cándido, celeste, columna, copia, coro, cristal, cristalino, culto, cuna, deidad, devoto, dilatar, dividir, divino, dulce, esclarecido, etíope, evitar, exento, experto, fabricar, fértil, flamígero, fortuna, frecuentar, fugitivo, fulgente, furor, gemir, gigantes, globo, gloria, glorioso, gracia, grato, hamadriades, honor, honorar, imitar, impetuoso, importuno, inclinar, ínclito, increíble, indómito, ingrato, inspirar, intento, invidia, joven, laberinto, Leteo, límite, lúcido, máquina, materno, mausoleo, meloso, memoria, milicia, militante, monarca, monstruo, monumento, mortal, mundo, musa, náyade, néctar, ninfa, noto, nube, número, odorífero, ofender, palacio, pérfido, piedad, pío, planta, pluvioso, polo, postrar, premio, profundo, prolijo, región, remoto, rigor, rústico, rutilante, silencio, sonoro, suave, templo, tenebroso, terror, trofeo, veloz, venerable, violar, virgen*.

No resulta, pues, desdeñable la relevante presencia que el léxico de finales del XV tiene en la poesía de Tejada, especialmente, el de Juan de Mena. Ya M. R. Lida del Malkiel en su ejemplar estudio sobre Mena puso de relieve la popularidad de que gozó este poeta en los Siglos de Oro:

con el retraso característico que media entre la aparición de un movimiento literario y su arribo a la masa de lectores, Mena, que sólo escribe para los entendidos y que difícilmente podría ser popular a mediados del siglo XV, lo es en los siglos XVI y XVII cuando una nueva escuela le ha reemplazado en el gusto de los entendidos²⁵.

²³ D. Alonso, «Cultismos», pág. 77.

²⁴ D. Alonso, «Cultismos», págs. 77-78.

²⁵ M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1984, pág. 344.

La obra de Mena representaba para Tejada, como antes lo había hecho para Herrera, el paradigma de la grandeza del estilo épico. El poeta sevillano, en las *Anotaciones*, ejemplifica alguna consideración vertida sobre el léxico de Garcilaso con versos del autor del *Laberinto de Fortuna*. Herrera subrayó en sus comento a Garcilaso la innovación léxica de Mena y no ha pasado desapercibida a la crítica el préstamo de algunos latinismos que el poeta sevillano toma de Mena. Los más emblemáticos se documentan paralelamente en Tejada, probablemente desde la mediación del sevillano: *borrisono*, *flamígero*, la forma latinizada *pluvia*, y el término *Anteros*.

En definitiva, de este amplio catálogo de voces cultas empleadas desde finales del XV así como del elenco de cultismos medievales se desprende la relevante presencia del vocabulario culto medieval en la constitución de la lengua poética de Tejada. Frecuentemente acude el antequerano a la tradición medieval o la latinizante de finales de ese período para incorporar términos referidos a dos campos léxicos muy concretos: el religioso y el épico-caballeresco. Sin embargo, los cultismos más ornamentales penetran, fundamentalmente, por vía literaria a través de la poesía renacentista. Paralelamente, la presencia de vocablos como *margarita* —‘piedra preciosa’— se muestra indicativa del recurso a la lengua medieval para la conformación de un léxico manierista y preciosista.

Los cultismos de la poesía tejadiana y su aceptación en los diccionarios

La presencia de los cultismos en los diccionarios constituye un criterio de medida, más o menos cuestionable, para valorar la difusión de un vocablo y su aceptación o no como palabra usual en el comercio idiomático. Por ello, resulta útil —con las restricciones ya comentadas por D. Alonso acerca de la escasa fiabilidad que ofrecen las omisiones de ciertas palabras en ocasiones motivadas por el simple descuido de los compiladores— evaluar la presencia o, en su defecto, la ausencia de los cultismos empleados por Tejada en los repertorios lexicográficos del período áureo. Me he ceñido a los dos más significativos: Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*, Salamanca, 1492 y S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, frente a otros a los que me referiré de forma más tangencial, como el de C. de las Casas y Palet, que por ser bilingües se muestran más permeables a la introducción de extranjerismos y neologismos. Aunque la ausencia de ciertos vocablos en estos diccionarios no responda realmente a un uso restringido o meramente literario, en el caso contrario, esto es, la presencia de un cultismo en los repertorios de Nebrija y Covarrubias sí constituye un índice relativamente fiable de la integración de ese cultismo en el sistema lingüístico áureo. En el estudio particularizado del léxico de Tejada constatamos, por ejemplo, que estos dos repertorios no recogen palabras muy frecuentes en la poesía áurea como *cerúleo*, *número* o *sacro*. Sin embargo, en otros casos, la acogida en estos diccionarios de términos como *gloria*, *glorioso*, *gracia*, *gusto*,

ofender, oficio, región, suave, templo, tenebroso y virgen sí manifiesta su extendido empleo y su percepción no como cultismos sino como términos habituales dado que aparecen en textos medievales, fueron empleados por los escritores latinizantes del XV, y, después, por Herrera, Garcilaso y Góngora.

D. Alonso estima que, aproximadamente, solo 20 de los términos cultos que aparecen en la *Soledades* no están recogidas en diccionarios de la época y quizá se deba más a descuidos que al propósito expreso de no incluirlos. En el caso particular de los cultismos empleados por Tejada escasamente cinco de ellos no aparecen en ningún repertorio lexicográfico de la época: *entronar, fulminante, tonante, torvo, viola* (sólo en el *Diccionario Médico* de Fontecha).

Un mayor número de voces cultas (49 o 50) presentes en la poesía de Tejada no fueron recogidas por Nebrija ni Covarrubias, aunque sí consignadas en otros diccionarios (Casas, Palet y Oudin, principalmente)²⁶: *bárbaro, celeste, cerúleo, custodia, decoro, escollo, esplendor, Estigio, evidente, experto, fanal, fecundar, fijar, fortuna, fragante, frágil, frecuentar, fugitivo, fulminar, funesto, germano, globo, héroe, honorar, imitador, imitar, impenetrable, incauto, inclemente, incrédulo, indómito, invicto, lícido, marmóreo, materno, metal, nativo, oculto, odorífero, horrisono, ostentación, ostentar, pario, pérfido, plectro, rutilante, sacro, terror, umbroso*.

Por tanto, la mayor parte del caudal léxico culto de Tejada figura en los repertorios lexicográficos de la época. La mayor parte de los cultismos medievales que emplea en su poesía, probablemente, ya estaban aclimatados al sistema lingüístico de la época. Son los términos más ornamentales, que penetrarían en su obra a través de la lectura de los clásicos greco-latinos o de los poetas renacentistas, los excluidos de estas recopilaciones.

Tejada y el cultismo renacentista

Junto a la tradición medieval y la latinizante del XV, la poesía renacentista constituye el segundo gran referente para la incorporación de vocablos cultos a su poesía. Desde la lectura de Garcilaso pudo asumir Tejada el empleo *atónito* y *urna*; de Herrera *hórrido* y *rutilar*; en Aldana pudo leer *impenetrable, crédulo, pirámide, babilonio* y *etíope*; en F. de la Torre descubrió *inclemente*; su amigo Barahona le brindó el gentilicio *italo*; y vio las *hamadriades* en la poesía de Figueroa. La cronología de la obra de tejadiana, gozne entre los dos siglos de la edad áurea de la literatura española, delata una doble mirada: por una parte, hacia la tradición medieval y la inmediatamente anterior, la renacentista —y en la que todavía se encuentra inmerso—, y por otra, la apertura hacia la *nueva poesía*, en esa suerte de ecléctica integración que representa el manierismo.

Como menciona Herrero Ingelmo los cultismos renacentistas pertenecen al ámbito estrictamente literario, a diferencia de los medievales que se importan, normalmente, del latín eclesiástico, con dos dimensiones: la religiosa y moral y la épico-caballeresca. La vía de introducción de los

²⁶ Para la localización concreta de los vocablos cultos de la poesía de Tejada remitimos, de nuevo, al índice comentado que figura como apéndice.

cultismos en el Renacimiento responde, básicamente, a la lectura de los clásicos grecolatinos. Tejada integra en su poesía ambas formas de incorporación de cultismos: la primera, propiciada por su formación eclesiástica y la segunda, por la senda del humanismo, y las integra en un sincretismo particular que da la esencia de su poética.

Los cultismos que menciona Herrero Ingelmo²⁷ como emblemáticos de la poesía renacentista se hallan en Tejada: *acanto, aura, cerúleo, flamígero, fulminar, furibundo, impío, ínclito, indómito, mármoreo, odorífero, hórrido, horrisono, piélagos, pluvia, rutilante, rutilar, torvo y virgíneo*.

A lo largo del análisis y revisión de la documentación literaria referente a los cultismos de la poesía de Tejada —véase el anexo— han ido cobrando relieve una serie de poetas renacentistas afines al antequerano en el uso de ciertas voces cultas: Aldana, Rufo, Ercilla y Barahona, principalmente. Esta afinidad se ciñe a poetas que introducen un mayor grado de innovación léxica en sus obras (como es el caso de Aldana y Medrano) y también con los que comparten la misma temática heroica, épica, patriótica y religiosa de la poesía del antequerano (Aldana, Rufo, Ercilla, Barahona y Medrano).

Con Garcilaso comparte Tejada el uso de *favonio, umbroso, napea*, y de cultismos semánticos como *curso* ('carrera'), *perdonar* ('evitar daño') y *sublime* ('elevado').

El maridaje temático la poesía de F. de Aldana y Tejada —asuntos religiosos tratados por Aldana, por ejemplo, en *El Parto de la Virgen*, o contenidos heroicos y patrióticos—, así como la faceta innovadora de Aldana²⁸ en la introducción de cultismos explican que ambos autores compartan el empleo de un número sustancial de cultismos. Resultan paradigmáticos de tan influencia los casos de *torvo* y *paralelo*, ambos de escasa frecuencia de uso en la poesía renacentista. *Torvo* ofrece dos recurrencias en la poesía de Tejada. Herrero Ingelmo no encuentra documentación lexicográfica de estos vocablos. En el XVI lo documentamos en la poesía de Aldana y no lo emplean ni Garcilaso, Herrera ni Góngora. Semejante conclusión plantea el cultismo *paralelo*, que Tejada sólo emplea en una sola ocasión. Herrero Ingelmo no encuentra documentación literaria primera. No lo recogen ni Palencia, Nebrija ni Covarrubias. En la poesía renacentista no es muy frecuente, pero sí lo emplea Aldana y está ausente en la poesía de Garcilaso, Herrera y Góngora. Junto a estos dos cultismos otra serie de vocablos avalan la notable influencia del léxico de Aldana en la lengua poética tejadiana: *babilonio, custodia, descendencia, germano, incrédulo, regio, sacrosanto y tridente*.

²⁷ J. L. Herrero Ingelmo, «Introducción», pág. 23.

²⁸ C. C. Smith («Los cultismos literarios del Renacimiento, breve adición al *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas», *Bulletin Hispanique*, LXI (1959), pág. 237) señaló que Aldana fue uno de los poetas innovadores en la conformación del léxico cultista que los autores barrocos tomaron del siglo XVI. En esta misma idea ha incidido el trabajo de J. L. Herrero Ingelmo, que registra en su obra poética uno de los más altos índices de incorporación de voces cultas en la poesía renacentista.

Respecto a *babilonio*, Herrero Ingelmo no encuentra documentación literaria primera ni lexicográfica. La presencia de este cultismo en la poesía renacentista es escasa. No lo emplean Garcilaso ni Herrera, y Herrero Ingelmo, entre los poetas que estudia en su trabajo, sólo lo halla en Aldana. En la poesía gongorina registramos este vocablo en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 29: «Estos, pues, dos babilonios [Píramo y Tisbe]». No está en las *Soledades* ni en el *Polif.* El caso de *custodia* ya lo hemos comentado en el epígrafe referido a los cultismos medievales. En lo que ahora nos interesa, en la poesía renacentista este vocablo se halla ausente de la poesía de Garcilaso y Herrera, y sólo lo documentamos en la obra poética de Aldana. Más significativo en lo que se refiere a la factible influencia de Aldana en Tejada es el vocablo *descendencia*, pues presenta un escaso cultivo entre los autores del Quinientos, excepto Aldana, y Góngora no lo recoge en su obra poética. *Germano*, el siguiente vocablo a que nos referíamos tampoco es usual en la poesía renacentista pero, sin embargo, sí lo hallamos en Aldana. También localizamos algún ejemplo en la poesía de Herrera, en el soneto «Temiendo tu valor, tu ardiente espada», v. 6: «el invencible, el áspero germano»²⁹. No obstante, Góngora no lo emplea en su obra. El vocablo *incrédulo* presenta una difusión similar a los ya mencionados: escasa presencia en la poesía renacentista (no lo emplean Garcilaso ni Herrera) y Góngora se sirve de este cultismo escasamente. No se encuentra en los poemas mayores gongorinos. Más claridad presenta el vocablo *regio* en cuanto al probable influjo de Aldana, pues este vocablo apenas es usado entre los poetas renacentistas, excepto Aldana, y no lo documentamos en Garcilaso, Herrera, ni Góngora. *Sacrosanto* —que cuenta con dos recurrencias en la poesía tejadiana— presenta la misma difusión que *regio*, aunque podemos añadir su empleo, entre los poetas del XVI, por F. de la Torre. Finalmente, el caso de *tridente*, presenta una propagación mayor por la literatura áurea. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. Pero sí lo emplean Boscán y Aldana. Alemany y Selfa lo registra en Góngora como ‘cetro en forma de físga que tienen en la mano las figuras de Neptuno’. Lo documentamos ya en el soneto de 1582 «¡Oh claro honor del líquido elemento!», v. 14: «el gran Señor del húmido tridente»; en el romance de 1619 «En buen hora, oh gran Felipe»; en la *Sol. I*, v. 413; y en la *Sol. II*, v. 385.

En síntesis, y a partir de estos casos ejemplificadores, el influjo del léxico de Aldana se deja sentir en la asunción por parte de Tejada de una serie importante de cultismos, escasamente empleados en la lírica renacentista y la mayoría de los cuales significativamente retomará Góngora.

La sintonía entre el léxico culto empleado por fray Luis de León y el presente en el corpus poético de Tejada se explica desde el horacianismo del grupo antequerano-granadino. Los cultismos más reiterados en la poesía de Tejada remiten a la obra poética original del agustino, por ejemplo, *bárbaro*,

²⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 430.

*cetro, columna, cristal, polo, violencia*³⁰, *eminente, excelente, fugitivo, fulminar, ilustrar, lauro, nereida, púrpúreo, favonio*³¹, *furibundo, sanguinoso, caduco, esfera*, entre otros. Es cierto que todos estos vocablos los registramos tanto en la Edad Media como en los poetas latinizantes del XV, pero la similitud léxica también se evidencia en vocablos no escasamente documentados antes de fray Luis como *inculto* ('no cultivado') y *plectro*³². Quizá *sanguinoso* y *plectro* sean los vocablos que más acusen la influencia de fray Luis en Tejada. En cuanto a *sanguinoso*, la similitud del verso de Tejada («donde es llevado el sanguinoso Marte») y el de fray Luis (en la canción *Noche serena*, v. 52: «prosigue el sanguinoso Marte airado»³³), así como el escaso empleo de este cultismo hace muy factible la influencia del agustino en Tejada. *Plectro*, por su parte, no es un vocablo de amplia difusión en la poesía renacentista. Lo documentamos en F. de la Torre y fray Luis. No lo emplea Garcilaso. Kossoff lo documenta en Herrera, pero empleado en sentido figurado, como 'inspiración poética': «guiad mi plectro en vuestro amor herido» (B Can V, v. 19). En Góngora lo documentamos por primera vez en el soneto de 1583 «Ya que con más regalo el campo mira», v. 6: «honren tu dulce plectro i mano aguda». Asimismo, constatamos su uso en el romance de 1612 «No vengo a pedir silencio», v. 17: «y a mí, en plectro agradecido». El vate cordobés no lo emplea en las obras mayores.

Siguiendo la estela de las principales figuras de la lírica renacentista, las huellas de la poesía de Barahona son igualmente reseñables en la poesía tejadiana. J. Lara Garrido, a propósito de la relevante presencia de Barahona en las *Flores de poetas ilustres*, aludía a la relación de Tejada con el poeta lucentino³⁴:

Es el reconocimiento de un magisterio —confesado por otro poeta del grupo: Tejada Páez— en el que se funden el peculiar renacentismo de Hurtado de Mendoza y Gregorio Silvestre con la teoría poética de Herrera³⁵.

Aunque Herrero Ingelmo puntualizaba que Barahona no es uno de los poetas renacentistas más apegado al uso del cultismo, hay que considerar que en la influencia del manierismo postherreriano en Tejada Barahona es nexo indiscutible. El influjo de la poesía de Barahona se deja sentir, especialmente,

³⁰ Se encuentran en textos del siglo XIII y XIV.

³¹ Presente en los poetas latinizantes de finales del XV: Santillana y Mena.

³² El cultismo *plectro* es «característico de la nueva lírica horaciana y empleado también por entonces por Fernando de Herrera» (R. Lapesa, «El cultismo en la poesía de fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer hoy: Veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 113-114).

³³ Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. de G. Serés, Madrid, Taurus, 1990, pág. 80.

³⁴ Véase, capítulo I y cf. A. Rallo Gruss, «Estudio preliminar» a A. de Tejada Páez, *Discursos históricos...*, t. I, págs. 20-21.

³⁵ J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pág. 172.

en estos vocablos: *fragante*, *italo*, *laureado*, *marmóreo*, *mausoleo*, *meloso*, *sacrilegio* y *tragedia*. El patrón general que se repite en este grupo de vocablos es su escaso empleo por los poetas renacentista, pero sí su uso por Barahona y Tejada y la presencia en la obra gongorina. *Fragante* no aparece en la poesía de Garcilaso ni Herrera. En la obra poética de Góngora, lo encontramos empleado por primera vez en el soneto de 1603 «Lilio siempre nací en Medina» v. 7: «lo fragante entre una y otra estrella». Este soneto, al igual que el de Tejada, está dedicado al sepulcro de la Duquesa de Lerma. En los poemas mayores se halla en la *Sol. I*, vv. 492, 923 y *Sol. II*, v. 335. El vocablo *magnífico*, por su parte, se halla en la poesía renacentista en las obras de Hurtado de Mendoza y Garcilaso. Éste último lo emplea en la *Égl. II*, v. 395: «¿Para qué son manílicas palabras?». Sin embargo, no se documenta en la poesía herreriana. Alemany y Selfa lo registra en Góngora como ‘excelente, admirable’. No lo documentamos en textos anteriores a 1611 ni tampoco en los poemas mayores. Aparece en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 340: «dacio logró magnífico su intento». En cuanto al cultismo *tragedia*, lo encontramos en Boscán y Barahona. No lo emplean Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa, lo registra en la obra de Góngora bajo la acepción de ‘suceso desgraciado’. No es muy usual su presencia en la poesía gongorina. Encontramos este vocablo ya en el romance de 1583 «Amarrado al duro banco», v. 12: «¡cien mil navales tragedias!». No lo documentamos en las obras mayores. El resto de los cultismos pueden responder al influjo de Barahona sobre Tejada no se hallan en la poesía gongorina. Así ocurre con *italo* del que, además, no hallamos documentación primera ni tampoco lexicográfica. *Laureado*, en cambio, aparece, en el XV, en la obra de Santillana; y, en el siglo XVI lo emplea Cetina, además de Barahona. Similar a *laureado* es el caso de *meloso*, el cual registramos, en el XV, en la obra de López de Ayala, y entre los renacentistas lo emplea, además de Barahona, Pedro de Oña. *Sacrilegio* se halla en Berceo, y en el XVI lo emplea Boscán junto a Barahona. También *mausoleo* se documenta ya en el XV, en Mena, pero apenas goza de difusión entre los poetas renacentistas. *Marmóreo* no presenta documentación medieval ni es empleado por los poetas más sobresalientes del XVI.

Nos ocupamos, finalmente, de la similitud de una parte del léxico culto de Tejada con los poetas postherrerianos: Rioja, Arguijo y Medrano.

En cuanto a la poesía de F. de Rioja³⁶ (1583-1659) registramos en ella los siguientes cultismos que emplea Tejada: *hórrido*: (son. XIII, v. 3: «¡Cómo tu hórrida faz en mi despierta!»; son. XXI, v. 4: «en el hórrido invierno y proceloso»); *animoso* (son. XVIII, v. 11: «náufrago, y tantas lo surqué animoso»); *infante*³⁷ (son. XX, v. 13: «voz, da al infante, cuando sienta el hielo»); *pesadumbre* (son. XXII, v. 2: «surcas hoy, pesadumbre peregrina»); *vital*

³⁶ Cito por la edición de G. Chiappini: F. de Rioja, *Poesías*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

³⁷ G. Chiappini lo señala como arcaísmo etimológico, pág. 41.

(silva III, v. 59: «al mar rindieron el vital aliento»); *excelso* (son. XXXVIII, v. 7: «y habla fueron por su excelsa lumbre»); *fábrica* (son. XLI, v. 4: «apena de sus fábricas divinas»); *refulgente* (son. XLIII, v. 6: «del translúcido velo refulgente»); *horrendo* (son. XLIV, v. 3: «y el horrendo metal que noche y día»); *pluvia* (son. XLV, v.12: «y así a importunas pluvias celestiales»); *divino aliento*, sintagma probablemente herreriano (silva XI, v. 24: «La dulce flor de su divino aliento»); y *confuso* («Décimas terceras», v. 7: «tiemblo y sígola confuso»).

Respecto a la poesía de F. de Medrano³⁸ (1570-1607), ya prefiguración de la barroca, el influjo se hace patente en vocablos como *ostentar*, *insensible*, *arrogante*, *deidad*, y *único*.

J. Ponce Cárdenas señala «que uno de los rasgos más amanerados de Medrano es la reiterada construcción del giro intensificador “así+adjetivo”, diseminado por el cancionero nada menos que en dieciocho ocasiones». Tejada lo emplea en una ocasión: «Y así ufano de verse, dice Dauro» (soneto «Revuelta en perlas y oro, la alta frente», v. 9).

Coincide Tejada con Medrano en el empleo de una «nutrida serie de términos ya coonestados (por la extensión de su empleo) en el estilo elevado»³⁹: *cándido*, *infante*, y también en otros vocablos menos usuales: *nativo* (libro I, *ode* IV, v. 43: «Alienta, alienta tu nativo instinto»; libro III, *ode* X, v. 3: «a mi nativo suelo»); *britano* (libro I, *ode* IV, v. 84: «contra el fiero britano y franco rubio»); *omnipotente* (libro I, *ode* X, v. 55: «que deponga su diestra omnipotente»); *felice* (libro I, son. XVII, v. 11: «que a su pesar, urna felice, adquieres»); *astro* (libro I, son. XVII, v. 11: «los astros, influyendo en ti amorosos»; libro III, *ode* XI, v. 3: «¿Cuál astro poderoso?»); *cóncavo* (libro II, son. VI, v. 2: «con el inmenso cóncavo del cielo»); *polo* (libro II, *ode* VII, v. 48: «de los siete Triones y del polo»); *inexpugnable* (libro III, *ode* I, v. 1: «La inexpugnable torre y la ferrada»).

Por último, en cuanto a Arguijo⁴⁰, comparte Tejada con el sevillano, sobre todo herrerianismos del tipo *lustre* (son. IV, v. 12; son. XI, v. 8); *acanto* (son. XIX, v. 5); *pirámide* (son. XXXV, v. 2). No obstante, coinciden ambos poetas en el empleo de otros vocablos que pueden o no acusar la influencia de Herrera: *scita* (son. V, v. 7); *pluvia* (son. XI, v. 6); *inclemente* (son. XXXII, v. 57); *infausto* (son. XLV, v. 7; son. L, v. 9; epíst I, vv. 61 y 151)⁴¹; *generoso* (son. XLIV, v. 13); *refulgente* (son. L, v. 2); y *plectro* (canc. II, v. 27; silva I, v. 16; son. LXV, v. 8).

En conclusión, Tejada aúna en su selección léxica el modelo herreriano y el del manierismo postherreriano (Medrano, sobre todo, pero también

³⁸ Cito por la reciente edición de las poesías de Medrano llevada a cabo por J. Ponce: F. de Medrano, *Diversas rimas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

³⁹ F. de Medrano, *Diversas rimas*, pág. CXXXI.

⁴⁰ Cito por la edición de V. Cristóbal y G. Garrote, J. de Arguijo, *Poesía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

⁴¹ Según los anotadores de la poesía de Arguijo, V. Cristóbal y G. Garrote, este vocablo se encuentra ya en Herrera y Rioja pero es Arguijo quien lo generaliza.

Arguijo), con la influencia de poetas más vinculados al grupo antequerano-granadino, como Barahona. Ahora bien, la poesía tejadiana se caracteriza frente a estos referentes por una experimentación paralela a la gongorina:

Frente a la lírica de Sevilla se detecta en los círculos poéticos de Antequera y Granada, estrechamente conectados en las ósmosis que representan poemas como Luis Barahona de Soto o Agustín de Tejada Páez, una mayor cohesión de grupo y una más decidida experimentación estilística, que a veces se adelanta, otras es paralela y finalmente queda influida por la de Góngora⁴².

Tejada y Herrera.

Herrera retoma el intelectualismo doctrinal y poético de Mena y le otorga una nueva significación asentada, principalmente, en el refinamiento expresivo y la pulcritud de la erudición.

La identidad temática y estilística de la poesía herreriana y tejadiana, puesta de relieve en el análisis que he llevado a cabo en los capítulos anteriores, presenta paralela correspondencia en el nivel léxico como se infiere desde el cotejo de los cultismos extraídos del corpus poético tejadiano con las diferentes listas de vocablos característicos de la poesía herreriana

Del elenco de voces cultas que D. Alonso considera más expresivas de la poesía herreriana⁴³ se encuentran en Tejada: *comunicar, ímpetu, voto, impetuoso, instante, arrogante, potente, prolijo, purpúreo, pluvia, mísero, lícido, céfiro, frágil, púrpura, invidia, trofeo, cerúleo, crespo, horrisono, flamígero, ímpetu, argentado, rutilar, sacro, esplendor, honrar, pluvioso, ínclito, curso, urna, lauro, claustro, afeto, suave, ambrosia, ambición, caduco, impetuoso, dilatar, viola, tiara, polo*. El porcentaje de presencia de los cultismos herrerianos más habituales en la poesía de Tejada se elevan a casi el 47 %.

Para considerar la operatividad de la secuencia Herrera-Góngora —y la mediación en ésta de los poetas postherrerianos así como del círculo antequerano-granadino (concretizado en Tejada)— ofrece gran interés el análisis comparativo del recuento de cultismos del corpus textual tejadiano con la «lista de algunos vocablos raros que pasan de Herrera a Góngora desde 1580», redactada por Macrí⁴⁴. De los vocablos mencionados por Macrí en esta lista figuran en la poesía de Tejada: *acanto, agrada, ambrosia, argentado, augusto, cerúleo, cóncavo, coral, cristal* (‘río’), *culto, curso, esplendor, falda* (‘de un monte’), *favonio, feroz, fugitivo* (en Tejada «fugitiva plata»), *fulminado, globo, ilustre, incauto* (en Tejada «incautas gentes»), *lento, lustre, matizar* (Tejada «matizadas flores»), *néctar, número, oscuro* (en Tejada «oscuras»), *ostentación, perla, pesadumbre, pirámide, plectro, postrar, pretender, profanar, púrpura, purpúreo,*

⁴² J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro...*, pág. 165.

⁴³ D. Alonso, «Cultismos», pág. 91.

⁴⁴ O. Macrí, *Fernando de Herrera*, pág. 189-190.

resonante, robusto, rutilante, sacrilego, sublime, supremo, Talía, tonante, tremola, trofeo, túmulo, urna, vigilante, viola, zafiro. Por tanto en torno al 34 % del léxico culto característico de Herrera y que Góngora consolidará en su poesía se documenta también en la poesía tejadiana.

A partir de los vocablos seleccionados por Macrí⁴⁵ como más típicamente herrerianos —bien porque fueron introducidos por el sevillano en la lengua literaria, bien porque los empleó profusamente y los consolidó en su poesía como términos de marcado uso literario— detallo los que se hallan en el corpus tejadiano: *abete* (pág. 403), *acanto* (pág. 404), *ambrosía* (pág. 404), *argentado* (pág. 404), *augusto* (pág. 405), *cerúleo* (pág. 406), *coral* (pág. 407), *crespado* (pág. 408), *crystal* (pág. 408), *curso* (pág. 408), *encanto* ‘hechizo’ (pág. 409), *esplendor* (pág. 410), *falda* (pág. 411), *fatigar* (pág. 412), *favonio* (pág. 412), *feroz* (pág. 412), *flamígero* (pág. 412), *fugitivo* (pág. 413), *fulgente* (pág. 413), *fulminar* (pág. 413), *funesto* (pág. 414), *globo* (pág. 414), *hora* (pág. 415), *horrisono* (pág. 415), *ilustre* (pág. 415), *incanto* (pág. 415), *inclemente* (pág. 415), *ínclito* (pág. 415), *inexpugnable* (pág. 416), *infausto* (pág. 416), *instante* (pág. 416), *laberinto* (pág. 417), *lauro* (pág. 418), *lento* (pág. 418), *linfa* (pág. 418), *lúcido* (pág. 418), *lustre* (pág. 418), *lustroso* (pág. 418), *matizar* (pág. 419), *musgo* (pág. 419), *multiplicar* (pág. 419), *nativo* (pág. 419), *néctar* (pág. 419), *nudo* (pág. 419), *número* (pág. 420), *oscuro* (pág. 420), *ostentación* (pág. 421), *pérfido* (pág. 421), *perla* (pág. 421), *perpetuo* (pág. 422), *pesadumbre* (pág. 422), *pirámide* (pág. 422), *plectro* (pág. 422), *pluvioso* (pág. 422), *postrar* (pág. 423), *pretender* (pág. 423), *profanar* (pág. 423), *púrpura* (pág. 424), *purpúreo* (pág. 424), *refulgente* (pág. 424), *resonante* (pág. 425), *robusto* (pág. 426), *rutilar* (pág. 426), *rutilante* (pág. 426), *sacrilego* (pág. 427), *sujetar* (pág. 427), *supremo* (pág. 428), *Talía* (pág. 428), *tonante* (pág. 428), *tremolar* (pág. 429), *trofeo* (pág. 429), *tronco* (pág. 429), *túmulo* (pág. 429), *urna* (pág. 429), *vestir* (pág. 430), *vigilante* (pág. 431), *viola* (pág. 431), *zafiro* (pág. 431). En torno al 29 % de los herrerianismos estudiados por Macrí se hallan presentes en la poesía del antequerano.

Del análisis comparativo de las tres listas —la de D. Alonso y las dos de Macrí— se desprende un hecho relevante para el estudio del léxico de Tejada. Los vocablos más típicamente herrerianos —los ofrecidos por D. Alonso— aparecen en un porcentaje elevado en Tejada, un 47%. Ahora bien, si esta lista se amplía a vocablos empleados por Herrera, pero no tan emblemáticos de su poesía, la proporción varía, puesto que el porcentaje de presencia de éstos en la obra de Tejada es algo menor, en torno a un 30 %. En cambio, de la lista de vocablos que pasan de Herrera a Góngora y que emplea Tejada, el porcentaje vuelve a elevarse, aproximadamente a un 35 %. Por tanto, si bien la deuda del léxico culto de Tejada con la poesía herreriana resulta relevante, es su inserción en la línea evolutiva que conduce a la obra de Góngora lo que singulariza el vocabulario culto de Tejada.

Tejada y Góngora.

⁴⁵ O. Macrí, *Fernando de Herrera*, págs. 403-431.

De la lista que ofrece D. Alonso sobre «Vocablos cultos de la *Soledad Primera*»⁴⁶ emplea Tejada algo más del 32 %: *acanto, adusto, alterar, ambición, argentar, arrogancia, arrogante, atento, agosto, aurora, austro, blando, cándido, céfiro, cerúleo, columna, cóncavo, confuso, contento, diáfano, diamante, digno, dilatar, dividir, dulce, edificio, efecto, elemento, émulo, esclarecido, esfera, esplendor, estéril, fábrica, fabricar, fanal, fatigar, formidable, fortuna, fragante, fugitivo, fulminante, fulminar, funeral, furor, gemir, generoso, gigante, gloria, glorioso, gracia, gusto, himno, historia, ilustrar, imitador, imitar, impaciente, impedido, impenetrable, incierto, inclinar, inculco, inexpugnable, ingrato, inmortal, inspirado, invención, invidia, invocar, lento, límite*⁴⁷, *líquido, memoria, metal, mísero, monarquía, monstruo, naufragio, necesidad, néctar, ninfa, número, océano, oprimir, ostentar, palacio, pario, penetrar, peregrino (adj.), planta (vegetal y del pie), pluma, lluvia, polo, precioso, precipitar, premiar, premio, profundo, prolijo, púrpura, purpúreo, región, resistencia, restituir, robusto, rubio, rústico, sacro, silencio, solemnizar, suave, sublime, tenebroso, término, tiara, tímido, topacio, tremolar, tridente, trofeo, turba, umbroso, vago, vario, venerable, vigilante, viola, violar, virgen, vital, yugo.*

En la lista de cultismos anteriores a la *Soledad I* pero que no se incluyen en ésta⁴⁸ coincide Tejada con el cordobés en el uso de: *britano, caduco, consorte, curso* ('carrera'), *coro, defender* ('prohibir'), *ejercicio, favonio, famoso, fértil, firmamento, frágil, furia, idólatra, importuno, incitar, ínclito, inocente, insano, insignia, inspirar, invicto, invocar, lauro, lira, lustre, máquina, materno, notorio, ocasión, oficio, ostentación, patria, pirámide, potente, reliquia, sacrílego, secuaz, solemne, tragedia, tributo, túmulo, urna, victorioso*, elevando significativamente el porcentaje al 51 %.

La significativa cantidad de cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad I* empleados por Tejada (un 51 %) contrasta con un número relevante aunque bastante inferior (un 32 %) de los presentes en la *Soledad I* y que hallamos en la poesía de Tejada.

Los cultismos más emblemáticos de la poesía gongorina los encontramos en el corpus tejadiano. Jammes propone una serie de vocablos que, sin ser cultismos ni neologismos, se convierten en heraldos de la lengua gongorina⁴⁹. Muy significativo resulta, pues, que de las 28 voces que Jammes presenta como sintetizadoras de la nueva poesía cultista, 21 (en torno al 75 %) se encuentran en la poesía tejadiana: *cerúleo, cristal, desatar, émulo, espuma, fatigar, impedir, luciente, número, pisar, purpúreo, prolijo, púrpura, rayo, solicitar, templar, término, torcido, tronco, turba, y vano.*

⁴⁶ D. Alonso, «Cultismos», págs. 54-72.

⁴⁷ D. Alonso incluye el cultismo «límite» en la lista de palabras cultas de la *Soledad I* (pág. 65), porque, efectivamente, se encuentra esta palabra en la *Soledad I*, v. 412: «en inculcar sus límites al mundo». Sin embargo, en la «Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII» (pág. 110) señala este cultismo como no usado por Góngora, omisión atribuible a un *lapsus calami*.

⁴⁸ D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera* y no existentes en ésta», págs. 84-86.

⁴⁹ L. de Góngora, *Soledades*, pág. 103.

A partir de este cotejo de las listas sobre el léxico gongorino y el vocabulario culto de Tejada vuelve a quedar asentada la condición manierista —o de transición— de la obra poética de Tejada, ubicada en ese espacio de experimentación que se aleja de la poesía renacentista y da entrada a los valores estéticos de la *nueva poesía*, la barroca. En definitiva, una experimentación manierista que asemeja el léxico de Tejada al de Herrera y los renacentistas, pero que acoge también una parte importante del vocabulario constitutivo de la poesía gongorina.

Los cultismos de Tejada y las listas de palabras censuradas.

Las listas de palabras censuradas, como D. Alonso aplicó al estudio de la lengua poética gongorina, se constituyen en índices de gran utilidad para valorar el léxico de un autor áureo en tanto en cuanto orientan acerca de la integración lingüística o no del cultismo en cuestión.

Como el docto gongorista puso de relieve, el ataque al léxico extravagante y la burla de los poetas latinizantes de finales de la Edad Media aflora ya en el XVI en textos como el soneto *Contra un poeta que usaba mucho destas voces*⁵⁰, aparentemente dirigido contra Herrera y erróneamente atribuido a Barahona de Soto. De las 40 voces contenidas en el soneto, faltan cinco en la poesía de Herrera: *albos*, *nítido*, *salvaje*, *vagueza*, y *verdor*. En Góngora no están, además de los cinco que faltan en Herrera (*albos*, *nítido*, *selvaje*, *vagueza*, y *verdor*), las seis siguientes: *apacible*, *cambiar*, *cercos*, *encrespado* ('rizado'), *faz* y *ufanía*. En cuanto a Tejada, de las palabras censuradas en este soneto encontramos en su poesía: *esplendor*, *llama*, *líquido*, *faz*, *purpúrea*, *crespo*, *glorioso*, *áspero*, *lustre*, *joven*, *osadía*, *albo*, *encrespado*, *esparcir*, *orna*, *celestial*, mientras que faltan: *celaje*, *rigoroso*, *selvaje*, *candor*, *vagueza*, *Cintia*, *ardor*, *caluroso*, *ufanía*, *apacible*, *numeroso*, *luengo*, *afán*, *verdor*, *error*, *cercos*, *albo*, *espirar*, *fatal*, *cambiar*, *ebúrneo*, *nítido*, *asombrado*, *colora*. Por tanto, unas 16 palabras censuradas, aproximadamente un 40%, forman parte del vocabulario poético de Tejada. En consecuencia, y en la línea de lo que argumentado hasta ahora, no se percibe el léxico de Tejada como especialmente extravagante para las censuras de la época —como quedará corroborado en el cotejo con la lista que elaboró D. Alonso— pero sí contiene un número importante de los vocablos más marcados de la nueva poesía.

O. Macrí —entendiendo que el blanco de la crítica de este soneto es Herrera— llama la atención sobre el hecho de que esta composición representa un claro ejemplo de la continuidad, en el plano léxico, de lo que

⁵⁰ Ya J. Lara Garrido («Barahona de Soto y Herrera: la clarificación de un tópico» *Archivo hispalense*, LXIV (1981), págs. 93-117) puso de relieve razones de crítica textual, cronológicas y cuantificación de cultismos que desestiman tanto la atribución del soneto a Barahona como el supuesto de que Herrera sea el blanco de la sátira. J. Lara encuadra este soneto en la «sátira contra la *nueva poesía*» más que entre los textos de crítica precultista. De las palabras que se satirizan en el soneto, no sólo cinco sino cinco no se documenta en la poesía herreriana sino que en su mayoría están contenidas en los textos de crítica al vocabulario gongorino.

hemos llamado la secuencia Herrera-Góngora. Más allá del error de atribución, las apreciaciones de Macrí subrayan acertadamente cómo el referido soneto condensa el léxico poético más innovador del momento y que hallará plena continuidad en la poesía gongorina. Se incluyen en este soneto cultismos empleados en los primeros textos gongorinos, pero también los más característicos de los poemas mayores de poeta cordobés, por ejemplo, *purpúreo*, *líquido* y *joven*. De forma paralela, recoge este soneto vocablos que ya empleó Herrera y que serían censurados años después, en la poesía de Góngora: *alba*, *armonía*, *aura*, *céfiro*, *púrpura*, *purpúreo*, *resplandor*, los cuales testimonian, por otra parte, esa continuidad de una parte del léxico culto herreriano en la poesía del autor de las *Soledades*.

De la «Lista de palabras afectadas según censuras y parodias literarias del siglo XVII»⁵¹ elaborada por D. Alonso, registramos en el corpus poético tejadiano: *adusto*, *afecto*, *aljófar*, *argentar*, *atento*, *aura*, *caduco*, *cándido*, *ceder*, *céfiro*, *cerúleo*, *cóncavo*, *concepto*, *cuidado*, *culto*, *diamante*, *eclipse*, *efecto*, *ejemplo*, *émulo*, *esfera*, *esplendor*, *estrépito*, *faz*, *fragante*, *fugitivo*, *fulminar*, *funesto*, *generoso*, *gigante*, *grana*, *horrendo*, *ilustre*, *impedir*, *joven*, *lento*, *límite*, *líquido*, *lira*, *nácar*, *ostentar*, *pielago*, *plectro*, *pórfido*, *púrpura*, *purpúreo*, *resplandor*, *rutilante*, *sacrilegio*, *temblante*, *tímido*, *vago*, *víctima*. Todas ellas están presentes en la obra de Góngora, excepto dos: *faz* y *temblante*.

El total de palabras censuradas⁵² recogidas por D. Alonso en la poesía gongorina asciende a un 50 % mientras que en Tejada apenas si se registra un 12%, datos que legitiman, una vez más, la moderada sintonía de la poesía tejadiana con el léxico culto gongorino

De las 75 palabras recogidas por Dámaso Alonso como las más frecuentemente censuradas⁵³, registra en Góngora un 80%, mientras que Tejada emplea apenas llega al 10 %, y e ellas, todas se documentan en la poesía gongorina: *afecto*, *cándido*, *ceder*, *cerúleo*, *concepto*, *culto*, *eclipse*, *émulo*, *esfera*, *esplendor*, *fragante*, *joven*, *nácar*, *ostentar*, *purpúreo*, *rutilante*, *si no*. No se encuentran, entre las empleadas por Tejada, las más censuradas en esas listas: «candor» (11), «crepúsculo» (6), «libar» (8).

Los cultismos de Tejada no se caracterizan, por tanto, por la extravagancia cultista ni tampoco por la novedad, pues ya la mayoría están en textos medievales y en Juan de Mena, o bien se encuentran ya en la poesía

⁵¹ D. Alonso, «Cultismos (según censuras y parodias literarias)», *Obras completas*, t. V, págs. 102-116.

⁵² Téngase en cuenta que en la lista elaborada por D. Alonso no hay sólo palabras cultas sino voces que presentan otro tipo de afectación distinta de la cultista. Algunas, realmente, se usaban muy poco y formaban parte de una caracterización burlesca y caricaturesca destinada a la parodia, ninguna de las cuales se encuentra en Tejada; y otros son «vocablos discretos» o «de estrado» que usaban los «poetas palaciegos» para discreto y lucimiento del ingenio. No obstante, a pesar de la diferente clase de afectación todas tenían la marca de extravagantes y cultas al incluirse juntas en las censuras. (D. Alonso, «Cultismos (según parodias...)», págs. 96-97.

⁵³ Lista ofrecida por D. Alonso en «Cultismos (según parodias y censuras)», pág. 119.

renacentista. Su léxico responde a ese momento de transición en que se sitúa su cronología creativa y vital. Introduce vocablos que Góngora empleará habitualmente en su obra, a la vez que rescata de la poesía herreriana y de los poetas renacentistas los vocablos cultos que heredará la nueva poesía. Entre el maestro del Renacimiento, Herrera, y el gran poeta barroco, Góngora, poetas como Tejada —y otros del grupo antequerano-granadino— muestran los primeros balbuceos y tienden los lazos —en este caso, las palabras— que servirán para expresar una nueva concepción de la poesía que exigirá una nueva lengua poética, la barroca.

La contribución del léxico tejadiano a la secuencia Garcilaso-Herrera- Góngora.

La definición de la contribución del léxico culto de Tejada en la secuencia cultista que trazamos de Herrera a Góngora pasa por establecer el grado de innovación, originalidad o mediación de Tejada en el uso de cultismos que conformarán la lengua poética barroca. Me atengo para ellos a la clasificación instrumental detallada al inicio del capítulo cuya casuística se establece a partir de los datos derivados del estudio y análisis de los principales cultismos presentes en la poesía tejadiana y su documentación literaria desde los orígenes hasta la obra gongorina⁵⁴. A partir de esos datos queda sentado el posicionamiento de Tejada ante el léxico culto, ya sea la continuación en el uso de determinados cultismos registrados tanto en Garcilaso como en Herrera y Góngora; ya se trate del posible papel mediador de su poesía en lo referente a ciertos vocablos medievales o de finales del XV, ausentes o de escaso empleo en la poesía renacentista, y a los que la corriente cultista dotará de renovada vigencia; o bien, posibles mediaciones de Góngora en el uso del cultismo por Tejada.

1/ El estudio de los cultismos de la poesía tejadiana desde su documentación en la Edad Media hasta Góngora —y fijando la secuencia Garcilaso, Herrera y Góngora— revela que la mayor parte de los vocablos cultos empleados por Tejada se encuentran en la poesía de Garcilaso, Herrera y Góngora: *afecto, ara, argentar, argentado, arrogancia, arrogante, atento, aurora, ave, blando, caduco, céfiro, cerviz, columna, confuso, consorte, copia, contento, coro, coronar, cristal, diamante, digno, dilatar, divino, dulce, edificio, efecto, ejercicio, esclarecido, Estigio, famoso, Favonio, fortuna, gemir, gloria, glorioso, gracia, gusto, hamadriades, historia, ilustrar, imitar, importuno, incitar, inclinar, inclito, ingrato, intento, lauro, lira, máquina, marino, memoria, milicia, mísero, monstruo, mortal, mundo, musa, napea, naufragio, náyade, néctar, ninfa, nube, número, ocasión, oculto, ofender, oficio, oprimir, patria, penetrar, piedad, pío, planta, polo, potente, premio, profundo, profanar, región, reprimir, rigor, robusto, rústico, sacro, silencio, sirena, suave, supremo, tardo, templo, tenebroso, terror, tributo, trofeo, turbar, umbroso, vago, vario, veloz, viola, violar, voto, yugo.*

⁵⁴ Estos vocablos aparecen estudiados en la lista comentada que figura como anexo II.

Un número importante de estos vocablos, casi un 51%, cuyo uso registramos en la cadena Garcilaso-Herrera-Góngora-(Tejada), cuentan con documentación en los poetas latinizantes del XV: *ara, columna, copia, coro, cristal, diamante, dilatar, divino, dulce, edificio, esclarecido, fortuna, gemir, gloria, glorioso, gracia, hamadriades, ilustrar, imitar, importuno, inclinar, ínclito, ingrato, intento, máquina, memoria, milicia, monstruo, mortal, mundo, musa, náyade, néctar, ninfa, nube, número, ofender, penetrar, piedad, pío, planta, polo, premio, profundo, región, rigor, rústico, sacro, silencio, suave, templo, tenebroso, terror, trofeo, veloz, violar*.

Un ejemplo paradigmático de la operatividad de la secuencia Garcilaso-Herrera-Góngora, en la línea de evolución cultista que culmina en Góngora, lo constituye el cultismo *pende*. Este vocablo, ya presente desde los orígenes del idioma, es incorporado a la lengua poética renacentista y se mantendrá en el sistema poético cultista. Corominas expone que, a pesar de estar documentado desde los orígenes del idioma, a partir del XV se convierte en un vocablo restringido y de fuerte sabor culto. Vilanova asevera que, tanto en Garcilaso como en Góngora, «es un latinismo consciente de fuerte sabor culto»⁵⁵. El estudioso del *Polifemo* confirma que, aunque aparece tardíamente registrado en los repertorios lexicográficos — lo recoge por primera vez Covarrubias—, «su empleo es anterior»⁵⁶. Garcilaso se sirve de él en la *Égl. II*, v. 543: «que pende sobre el agua, y su cimientó». Herrera también lo emplea y Góngora. En la poesía del cordobés lo encontramos ya en el soneto de 1582 «Oh piadosa pared, merecedora», v. 11: «no pendan mis amores por trofeos». Constatamos también su presencia en el *Panegírico al duque de Lerma*. En los poemas mayores su uso es bastante abundante: *Polif.*, vv. 60, 112, 258, 454; *Sol. I*, vv. 312, 479; *Sol. II*, vv. 76, 469.

No obstante, a pesar del alto porcentaje de vocablos que cuentan con precedentes medievales o en la poesía latinizante del XV —algo más del 50%—, hay una serie de vocablos que son introducidos en la lengua literaria del XVI y de los que no se registran precedentes respecto a su uso por los poetas renacentistas. Es, por ejemplo, el caso de *referir*. Asegura Vilanova en que «era ya de uso corriente en la época, y como tal lo registra el *Tesoro* de Covarrubias»⁵⁷. El insigne estudioso del *Polifemo* no lo documenta ni en Mena, Santillana ni Manrique, así como tampoco en Garcilaso. Sí lo encontramos en la poesía de Boscán, Ercilla, Aldana y Rufo. Añadimos a los testimonios expuestos por Vilanova, la presencia de este cultismo en Herrera. En la poesía gongorina sólo lo documentamos en fecha posterior a 1611. En las obras mayores constatamos su presencia en el *Polif.*, v. 360.

A estas mismas líneas descriptivas responde el cultismo *tardo*. Ni Palencia, Nebrija, ni Covarrubias lo recogen en sus repertorios. Corominas asevera que en el XVI se sigue considerando una voz exclusivamente literaria. A pesar de ello, Vilanova documenta gran cantidad de ejemplos en la poesía

⁵⁵ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pág. 855.

⁵⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p.216.

⁵⁷ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pág. 859.

renacentista: Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Ercilla, Rufo⁵⁸. En la poesía herreriana constatamos su presencia, por ejemplo, en la canción *Al sueño*, v. 1: «Süave sueño, que con tardo vuelo». En la poesía gongorina no lo documentamos en fecha anterior a 1611. Lo emplea Góngora en el romance de 1620 «Al tronco de un verde mirto», v. 10: «seguían, del tardo Tiempo». Y en los poemas mayores documentamos su presencia en el *Polif.*, v. 75; *Sol. I.*, vv. 799, 1044; y *Sol. II.*, v. 787.

Igualmente sucede con el vocablo *umbroso*, que fue introducido en la poesía renacentista por Garcilaso. Vilanova lo documenta en Ramírez Pagán, Aldana y Herrera. Kossoff lo registra en Herrera bajo la acepción ‘que tiene sombra’. Así lo encontramos, por ejemplo, en la égloga «Este es el fresco puesto, esta la fuente», v. 4: «De aquí se parte a la ribera umbrosa». Con similar acepción lo registra Alemany y Selfa en la obra de Góngora: ‘que tiene sombra o la causa’. Según D. Alonso y Vilanova, Góngora lo emplea ya en 1582. Probablemente, se refieren al verso 3 de la canción «Corcilla temerosa»: «da verde selva umbrosa». Asimismo, lo localizamos en la gran silva del vate cordobés: *Sol. I.*, v. 581: «meta umbrosa al vaquero covencino».

El caso de *urna* es semejante al de *umbroso*. Informa Vilanova que se halla documentado, por primera vez, en C. de las Casas. Los ejemplos, aportados por Vilanova, demuestran que es de común uso en la poesía renacentista, al encontrarse en Garcilaso, Gil Polo, Herrera, Juan de la Cueva, Medrano⁵⁹. En Garcilaso observamos al menos tres recurrencias, por ejemplo, en la *Égl. II.*, v. 1770: «y tan claro parece allí en la urna». Y en la poesía herreriana lo hallamos en la *Eleg. IX.*, de *Algunas obras...*, v. 3.574: «I en la secreta urna y escondida». Vilanova documenta el primer uso de Góngora en el soneto de 1582, «Sobre dos urnas de cristal labradas», v. 1. Y en los grandes poemas gongorinos, constatamos su presencia en el *Polif.*, v. 492 y en la *Sol. II.*, vv. 163, 226, 555.

2/ El segundo gran grupo de cultismos registrados en la poesía tejadiana lo forman aquellos que no se documentan en la poesía de Garcilaso, pero sí en la obra poética de Herrera y Góngora: *acanto, admirar, adorar, afable, ambición, ambrosia, aquilón, aspirar, augusto, aura, austro, avaro, cántico, ceder, celeste, celo, claustro, confuso, deidad, devoto, dulcísimo, elevar, esplendor, estéril, fértil, fijar, frágil, fulminar, funesto, furia, furor, gigante, globo, grato, héroe, honor, honrar, imitador, impenetrable, impetuoso, incauto, indómito, infame, inferior, inmortal, insano, inspirar, intentar, invidia, jacinto, joven, laberinto, labio, Leteo, límite, lúcido, lustre, materno, monumento, narciso, nave, noto, notorio, piélagos, pirámide, plectro, lluvia, postrar, prolijo, púrpura, reliquia, resonante, rutilante, sacrílego, sonoro, tiara, turba, venerable.*

De entre estos términos, hay dos que resultan manifiestamente demostrativos de esa corriente cultista que se enraíza en los años finales del XV, retoma Herrera y se consolida en los poemas gongorinos. *Tonante* es el

⁵⁸ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, págs. 533-535.

⁵⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, págs. 751-753.

primer caso al que aludimos. Herrero Ingelmo no encuentra documentación lexicográfica. Se constata su presencia en Santillana y Mena. En la poesía de Garcilaso no aparece. Kossoff comenta su uso como epíteto del dios Júpiter, por ejemplo, en la canción «Al varón firme, justo», v. 9: «ni del Tonante airado». De forma semejante Alemany y Selfa, lo reconoce en Góngora con la acepción de ‘que truena, usado como epíteto del Dios Júpiter’. Sólo registramos un ejemplo, en el soneto de 1619 «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?»⁶⁰, v. 1. Otro caso paradigmático es el del cultismo *honor*. Corominas lo documenta ya en las *Glosas Emilianenses* y en el *Cantar de Mio Cid*. Sin embargo, expone Vilanova, «pese a su temprana aparición desde los orígenes del idioma, es evidente que *honor* ha sido, por lo menos hasta mediados del siglo XVI, una voz culta reservada al lenguaje refinado, aristócrata y selecto, o al idioma literario, ya como latinismo en el sentido de “gloria”, “esplendor” o “respeto que se da a alguno”, ya como cultismo jurídico en el sentido de “feudo”, “beneficio feudal”⁶¹. En la poesía renacentista, Garcilaso no lo emplea. Sí hacen uso de él Ercilla y Rufo. También en la poesía de Herrera lo documentamos, por ejemplo, en la canción *Al Conde de Gelves*, vv. 1-2 «Ilustre Conde mío / onor sobrado y gloria generosa»⁶². En Góngora lo documentamos, por primera vez, en el soneto de 1582 «Oh, claro honor del líquido elemento», v. 1. Y en los poemas mayores: en el *Polif.*, vv. 85, 196; en la *Sol. I*, v. 5; y en la *Sol. II*, vv. 617, 754.

El supuesto de que Góngora emplee estos vocablos, únicamente en sus obras mayores o posteriores a 1611, delataría, en principio, una marca cultista de mayor grado en el uso de tales términos. Tal es el caso de *astro*, que sólo lo documentamos en el *Panegírico al duque de Lerma*, composición encomiástica muy del gusto de Tejada, pues son muchos los vocablos cultos empleados por el poeta antequerano que se encuentran en este texto gongorino. Herrero Ingelmo no encuentra documentación literaria del vocablo *astro* en fecha anterior al XVI. En la poesía renacentista lo emplean Figueroa, F. de la Torre, Barahona y Medrano. Sin embargo, no lo emplea Garcilaso. En Herrera encontramos numerosos ejemplos. Alemany y Selfa lo registra en Góngora con la acepción de ‘cualquiera de los innumerables cuerpos celestes que pueblan el firmamento’. Su empleo es bastante escaso en la poesía gongorina. Sólo lo documentamos en dos ocasiones: en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 399: «Hiziera un astro, deformando el mundo», y en la *Sol. I*, v. 1082.

Un análisis cuantitativo de los cultismos de Tejada que figuran tanto en Garcilaso, Herrera y Góngora con sus antecedentes medievales (grupo primero) y los que no emplea Garcilaso pero cuyo uso comparten Herrera, Tejada y Góngora (grupo segundo), deja constancia de que en torno al 40-

⁶⁰ L. de Góngora, *Obras completas*, t. II, pág. 516.

⁶¹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pág. 835-836.

⁶² F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 274.

45% de los vocablos cultos de la obra poética tejadiana ofrecen una amplia documentación desde los orígenes del idioma hasta el principios del XVII.

3/ Un tercer estadio, que se suma a la casuística anunciada, es la de aquellos vocablos que documentados en Garcilaso, Tejada y Góngora, pero que no emplea Herrera. Los términos que se incluyen en esta tercera categoría son bastante escasos: *disforme, eco, eminente, espuma, fábrica, fabricar, impaciente, invocar y reverberar*. Dos de ellos los encontramos en poetas renacentistas con los que la poesía de Tejada presenta notable afinidad en el uso del léxico: Aldana, Rufo, Ercilla y Barahona. Constatamos la presencia de *invocar* en la poesía de Ercilla, Aldana, Rufo, Barahona y el cultismo *reverberar* lo localizamos en la poesía de Aldana.

4/ El número de cultismos aumenta considerable en el cuarto grupo que considero y que se compone de aquellos vocablos que son, esencialmente, herrerianismos y que, además, no están documentados en la obra de Garcilaso ni en la de Góngora. Se trata de voces cultas que probablemente Tejada empleó bajo la influencia herreriana o desde la mediación de poetas afines al grupo sevillano o al círculo antequerano-granadino, especialmente Barahona. Los vocablos introducidos por Herrera o que tienen al poeta sevillano como principal difusor son: *evitar, flamígero, fulgente, ignominia, pérfido, pluvioso, germano, impeler, incendio, inclemente, increíble, marmóreo, horrisono, refulgente, reluciente, remoto, rutilar*.

La mayor parte de estos cultismos son empleados por poetas sevillanos del círculo herreriano o del grupo antequerano granadino, pero también por otros escritores ajenos a los círculos poéticos andaluces. Estos términos llevan la impronta incuestionable de la poesía herreriana. *Evitar* lo emplean Figueroa y Ercilla; *germano* presenta escaso uso en la poesía renacentista y en la del XVII, pero lo encontramos, además de en Herrera, en la poesía de Aldana; *impeler* también lo emplea Aldana; *incendio* está en la poesía de Medrano; *inclemente*, sólo lo documentamos, entre los poetas renacentistas, en F. de la Torre; *increíble* lo registramos en la obra de Aldana y Figueroa; y *marmóreo* ya lo emplea Barahona.

Algunos de estos términos presentes en Herrera resultan especialmente indicativos del tipo de cultismo grato a Tejada, por ejemplo, *horrisono*. Se muestra este cultismo como el prototipo de palabra solemne, tanto por su constitución consonántica —la vibrante múltiple, el predominio de la vocal *o*, la sibilante y la nasal—, como por su constitución silábica, proparoxítona. El vocablo *horrisono* presenta un uso más bien escaso en la poesía renacentista y la introducción en la poesía tejadiana responde, con toda probabilidad, al potencial valor sonoro que ofrece, así como a un evidente influjo herreriano. *Refulgente* es otro caso claro de herrerianismo. No lo emplea Garcilaso. En la poesía de Herrera lo encontramos, por ejemplo, en el soneto «En tus cristales claros la belleza», v. 13: «vuelvo en ti, y en tus ondas refulgente». También lo hallamos en la poesía de Hurtado de Mendoza. En la obra de Góngora no lo documentamos. Otros posibles

ejemplos de préstamos herrerianos podrían ser *reluciente* y *rutilar*, que no se hallan en la poesía gongorina. Estos tres últimos cultismos señalados (*refulgente*, *reluciente* y *rutilar*), pertenecientes al campo de lo lumínico en que tanto se prodigó Herrera, presentan una serie de características condicionantes de la *electio verborum* que efectúa Tejada: el elevado número de sílabas, así como una constitución fonemática basada en grupos consonánticos del tipo *-nt-* y nasales implosivas.

Una serie de herrerianismos recogidos por Tejada constatan el notable influjo de Herrera en el léxico poético del antequerano: *acanto*, *excelso*, *Delio*, *esplendor*, *flamígero*, *fulgente*, *ignominia*, *pérfido*, *refulgente*, *reluciente* y *rutilar*.

El término *acanto* no aparece en los repertorios lexicográficos de Nebrija ni Covarrubias, aunque constatamos su presencia en la literatura española desde el *Cancionero* de Juan del Encina. En la poesía renacentista, lo encontramos en F. de la Torre y Figueroa. No lo emplea Garcilaso. Macrí afirma que es Herrera quien introduce este vocablo en la poesía española. Así pues, lo encontramos en la égloga «Entre los verdes árboles, do suena», v. 186: «i suave jacinto i tierno acanto»⁶³. En Góngora documentamos escasos empleos. Figura en la *Sol.* I, v. 803.

Si fue Herrera quien lo introdujo en la poesía renacentista, quizá la poesía tejadiana acuse su influencia. Herrera emplea la rima *acanto-amaranto*:

Nacerá siempre eterno el amaranto,
narciso i eliocriso deleitoso,
i suave iacinto i tierno acanto⁶⁴.

Tejada reproduce esta misma combinación en el siguiente soneto:

De azucenas, violas, lirio, acanto,
la frente ornada, la purpúrea Aurora
las rojas puertas del Oriente dora
y abre camino al sol su alegre manto.
Levántanse las aves a su canto
y el fresco aliento del Favonio y Flora
sacude los aljófares q[ue] lloira
en el clavel, narciso y amaranto.

Téngase en cuenta, además, que gran parte del vocabulario referente a la flora lo emplea Tejada bajo influjo herreriano.

Excelso es otro herrerianismo evidente, que, sin embargo, Góngora incorpora a su poesía, aunque no lo usa profusamente. Vilanova⁶⁵ expone que «aparece muy tardíamente en castellano y es usado raramente por nuestros primeros renacentistas». Sí lo encontramos en Cetina y Aldana. Vilanova considera a Herrera el introductor o, al menos, el principal difusor

⁶³ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 223.

⁶⁴ Égloga «Entre los verdes árboles, do suena», vv. 184-186 (F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 223).

⁶⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, pág. 139.

de este cultismo en la poesía española. Lo emplea en la canción «Inclinen a tu nombre, ¡ô luz de Español!», v. 29: «de Cristo ô eceldo capitán, Fernando»⁶⁶; en el soneto «Como en la cumbre ecelsa de Mimante»⁶⁷, v.1; y en la canción «Esparza en estas flores», v. 5: «pues la ecelsa Eliodora»⁶⁸. Rufo lo emplea en *La Austriada* y también Virués, por influencia de Herrera. En Góngora no es muy usual. A los ejemplos aducidos por Vilanova⁶⁹, añadimos el de la composición «Este monte de cruces coronado», incluida en *Las Flores de poetas ilustres*, v. 2: «cuya siempre dichosa excelsa cumbre». En los poemas mayores sólo lo documentamos en el *Polif.*, vv. 3 y 490.

El vocablo *amaranto* es otro evidente herrerianismo perteneciente al ámbito flora, que adopta Tejada y que no tendrá cultivo en la poesía gongorina. J. L. Herrero Ingelmo no localiza este cultismo en ningún texto literario hasta el XVI. En la poesía garcilasiana no lo documentamos. Entre los renacentistas, sí lo encontramos en F. de la Torre y Barahona. Indica Kossoff que, en los poetas griegos y romanos, era símbolo de eternidad. En Herrera encontramos, al menos, tres recurrencias. Así, en el soneto «Mvsa, esparze purpúreas, frescas flores», v. 11: «yaze entre verdes hojas d'amaranto»⁷⁰. Góngora no lo emplea. Igual ocurre con *Delio*. Garcilaso no lo emplea. Sí Herrera, al menos, en dos ocasiones: en la epístola laudatoria «Bien deue coronarte Febo ideo», vv. 42-43: «y de allí al Indo extremo dilatado / irá el nombre, en que Delio ilustra el lauro»⁷¹; y en el soneto «Del fresco seno ya la blanca Aurora», vv. 6-7: «con la rosada llama qu'encendía / Delio aún no roxo, el tierno y nuevo día»⁷². En cambio, en la poesía gongorina no lo encontramos

Continuamos con la voz *esplendor*. Expone Vilanova⁷³ que se trata de un cultismo de introducción tardía. Herrero Ingelmo lo registra en Figueroa. No lo encontramos en Garcilaso. Herrera lo empleó reiteradamente en su obra poética. Vilanova comenta que este abundante uso convierte al sevillano en el «verdadero introductor de este cultismo en la poesía castellana»⁷⁴. Lo hallamos en la elegía que empieza «Vn divino esplendor de la belleza»⁷⁵; y en el v. 1 del soneto «Al sereno esplendor de luz ardiente»⁷⁶. Probablemente, por influjo de Herrera, explica Vilanova, lo adoptan Rufo y Góngora, y, añadimos, Tejada. Góngora lo emplea ya en un soneto de 1602, al que añadimos su presencia en la composición de 1611 *Inscripción para el sepulcro de la señora reina doña Margarita*, v.1: «La perla que esplendor fue».

⁶⁶ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 454

⁶⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 380.

⁶⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 433.

⁶⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pág. 140-141.

⁷⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 215

⁷¹ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 250.

⁷² F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 458.

⁷³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, págs. 654-657.

⁷⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, pág. 657.

⁷⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 506.

⁷⁶ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 662.

Además, lo encontramos en el *Polif.*, v. 111; *Sol. I*, vv. 58, 310, 691, 898; *Sol. II*, vv. 240, 539, 678.

Flamígero es el siguiente herrerianismo que estudiamos. Lo encontramos en Juan del Encina. No lo registramos en Garcilaso. Es frecuente en la poesía herreriana, por ejemplo, en la canción «Cuando con resonante», v. 112: «el flamígero rayo se desata»⁷⁷. No lo emplea Góngora.

Continuamos con *fulgente*. Este cultismo se halla ya en Santillana y Mena. No lo encontramos en Garcilaso, pero sí en la poesía de Herrera. El sevillano lo emplea en el soneto «Del fresco seno ya la blanca Aurora», v. 13: «pareció mas que vos bella y fulgente»⁷⁸; y en el soneto «En tus cristales claros la belleza», v. 11: «vuelvo a ti, en tus ondas refulgente». Entre los poetas renacentistas, también se halla en Figueroa. No lo registramos en Góngora.

Semejante es el caso del vocablo *ignominia*. No lo encontramos en Garcilaso. Sí en Herrera, en la *Canción en alabanza de la diuina Magestad, por la vitoria del señor don Iuan*, «Cantemos señor que en la llanura», v. 129: «y su faz de inomina confundiste»⁷⁹. Góngora no lo emplea.

En cuanto al término *pérfido*, constatamos su empleo por Mena. No se halla en la poesía de Garcilaso. Kossoff lo documenta en la poesía herreriana con el significado de ‘traidor, sin fe’. No lo documentamos en la poesía gongorina.

Finalmente, *reluciente* y *rutilar*, cierran el epígrafe de los herrerianismos más notable de la poesía de Tejada. Respecto al primero, lo hallamos ya documentado en el *Corbacho*. Garcilaso lo emplea en una ocasión. Lo encontramos en Herrera, en el soneto «Si el dulce y tierno canto Amor te inspira», v. 10: «que en su cristal se baña reluziente». Góngora no lo emplea. Y, en cuanto a *rutilar*, su documentación lexicográfica es muy escasa. No lo recogen Palencia, Nebrija, ni Covarrubias. Sólo lo hallamos en Oudin (1604). Apenas lo emplean los poetas del XVI. No está en Garcilaso. Sí en Herrera, por ejemplo en el del soneto «Hazer no puede ausencia, que presente», v. 8: «rutilar los cabellos y la frente. Góngora no lo emplea.

5/ Si bien los cultismos de la precedente enumeración resultan indicativos del apego de Tejada a la poesía de Herrera y a los poetas postherrerianos, otros términos cultos no ofrecen dudas acerca de la similitud de parte del léxico culto de Tejada con el de Góngora. Se trata de una serie de cultismos que no se hallan documentados en la poesía de Garcilaso ni la de Herrera pero que sí emplean Tejada y Góngora.

El elenco de cultismos que responde a la descripción de esta casuística es el que sigue: *argentería, auxilio, babilonio, beato, britano, capaz, civil, concepto, custodia, decoro, ébano, eclipse, elemento, émulo, escollo, esfera, etíope, exento, experto, fanal, fecundar, firmamento, fragante, frecuentar, funeral, himno, idólatra, incrédulo,*

⁷⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 417.

⁷⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 458.

⁷⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 260.

inexpugnable, marino, militante, monarca, monarquía, música, necesidad, objeto, omnipotente, oráculo, palacio, solemne, pórvido, prodigio, solícita, suspensión, secuaz, tragedia, tridente, víctima, vomitar, tímido, trono, único, veneración, vicario, pario, tumba, insignia, odorífero, cóncavo, consistorio, diáfano, foca, borrendo, inspirado, invención, invicto.

Dos tipos de mediación observamos en estos cultismos. La primera se refiere a términos que se hallan en los poetas latinizantes del XV, que se consolidan en la tradición poética renacentista y continúan empleándose en la poesía del XVII. La segunda atañe a aquellos cultismos de clara introducción renacentista, bien de elevada presencia de la obra poética de Rufo, Ercilla, Aldana y Barahona, bien aquilatados por los poetas postherrerianos, como Arguijo, Rioja y Medrano. La indeterminación cronológica de los textos de Tejada⁸⁰ dificulta la posibilidad de establecer posibles influencias de Góngora en el uso del cultismo por parte de Tejada o, por el contrario, hablar de influjo de Tejada, y otros poetas que emplean el cultismo en cuestión, sobre la palabra empleada por Góngora. En todo caso apuntaré plausibles hipótesis.

5.1/ En el caso de que el cultismo sólo se halle presente en textos de Góngora anteriores a 1611, podría señalarse la posible mediación del poeta cordobés en el empleo del término en cuestión por Tejada. En este supuesto se hallan cultismos como *único, vicario* o *veneración*. Junto a éstos, puede resultar ilustrativo el caso de *odorífero*. Ya empleado por Santillana y Mena, en la poesía del XVI lo encontramos en Boscán, Figueroa y Barahona. No está en Garcilaso ni en Herrera. Su presencia en la poesía gongorina es escasa. Localizamos su empleo ya en *De «Las Lusiadas» de Luis de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla* de 1580, v. 51: «dándole el odorífero». No está en los poemas mayores. En cuanto al uso tejadiano, es probable que, más que de influjo gongorino, se trate de una asimilación de Barahona.

5.2/ En el caso contrario, esto es, el de los cultismos que fueron empleados por Góngora sólo en los poemas mayores o sólo en fecha posterior a 1611, podría proponerse el influjo de poetas anteriores o coetáneos en cuya producción poética se registra el empleo de estos términos. Los vocablos cultos únicamente documentados en los poemas mayores de Góngora son: *cóncavo, consistorio, diáfano, foca, fulminante, borrendo, inspirado, invención*.

Algunos de ellos merecen analizarse con cierto detalle, por ejemplo, *cóncavo*. En Tejada sólo hallamos una recurrencia de este cultismo. Aparece recogido en el *Tesoro* de Covarrubias y en fecha anterior en el *Vocabulario* de C. de las Casas (1570). Vilanova⁸¹ lo registra en la *Fábula de Hipómenes y Atalanta* de Hurtado de Mendoza, así como cataloga una gran cantidad de empleos en *La Arancana* de Ercilla, *La Austríada* de Rufo, y en la poesía de Medrano. En la poesía de Garcilaso no se encuentra y tampoco Herrera lo

⁸⁰ Véase la introducción, págs. 9-10.

⁸¹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, págs. 315-316.

emplea. En el caso de Góngora, Vilanova⁸² expone que lo adopta por primera vez en el *Polif.*, vv. 99 y 268, al que hay que sumar los empleos de la *Sol. I* v. 283 y de la *Sol. II*.

Otro vocablo culto, que responde a las mismos patrones, es *foca*. Recogido por Palencia, Oudín y Covarrubias, lo documentamos en la poesía de Boscán, Francisco de la Torre y Aldana. No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera, pero sí en Góngora, en la *Sol. II*, vv. 426, 432, 449, 688.

El empleo de *fulminante* en la poesía de principios del XVII, se explica, según Vilanova bajo el influjo de Rufo. Asegura el estudioso del *Polifemo* que, antes de su empleo por Góngora, sólo lo encuentra en el autor de *La Austríada*⁸³. Tejada sólo lo emplea en un verso de la canción *A la Virgen de Monteagudo*, por lo que resulta más plausible, atendiendo a la cronología, que Tejada lo tomara de Rufo, poeta que ya se ha convertido en paradigma de imitación para uso de otros cultismos por Tejada. Tanto Rufo como Góngora emplean *fulminante* aplicado a Júpiter o a los rayos y truenos. Vilanova sólo documenta su uso en Góngora en fecha posterior a 1511, tanto en el *Polif.*, v. 488, como en la *Sol. I*, v. 381 y *Sol. II*, v. 282. También aparece en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 606: «el fulminante aun en la vaina de acero»⁸⁴. Así como, en el madrigal de 1625 *A la serenísima infanta María, de un jabalí que mató en Aranjuez*, v. 3: «y a deidad fulminante»⁸⁵.

En cuanto a *horrendo*, señala Vilanova⁸⁶ su frecuente uso en la poesía renacentista⁸⁷: Ramírez Pagán, Gil Polo, Ercilla, Rufo, Barahona, López Maldonado, Pedro de Oña, Juan de la Cueva. No lo encontramos en Garcilaso. Tampoco en Herrera. No obstante, hay un pasaje en las *Anotaciones* en el que el poeta sevillano reproduce un fragmento del *Primer Libro de la caza* de Pietro Angelio da Barga que presenta resonancias significativas con el verso de Tejada: «de metal hueco, máquinas horrendas». El pasaje a que me refiero es el siguiente: «Praetera horrendis Chalybum formata metallis / maquina, que [...]». Y que traduce Herrera de esta forma: «Demás d'esto, la máquina formada / con el metal orrendo de los Calibes»⁸⁸. En la obra de Góngora, sólo encontramos este cultismo en el *Polif.*, vv. 452, 465; en la *Sol. II*, v. 455; y en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 76: «del vigilante fue, dragón horrendo»⁸⁹.

5.3/ Frente a las dos categorías tratadas —que el cultismo sólo lo emplee Góngora en fecha anterior a 1611, o bien, únicamente, a partir de este año y en sus obras mayores—, el caso más frecuente implica a cultismos empleados por Góngora a lo largo de toda su obra poética. Es el caso de

⁸² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, pág. 317.

⁸³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, págs. 735-736.

⁸⁴ L. de Góngora, *Obras completas*, t. I, pág. 496.

⁸⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, t. I, pág. 601.

⁸⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, pág. 661.

⁸⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, págs. 662-664.

⁸⁸ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 388-389.

⁸⁹ L. de Góngora, *Obras completas*, t. I, pág. 481.

voces como *auxilio, custodia, esfera, etíope, fanal, fragante, frecuentar, funeral, himno, incrédulo, marino, militante, monarca, objeto, omnipotente, pórvido, prodigio, solícita, suspensión, secua, tragedia, tridente, víctima, vomitar, tímido, trono, veneración, vicario*. Más que proponer influjos, el análisis del proceso de fijación de este ese léxico culto aspira simplemente a contribuir al conocimiento de la lengua poética áurea por lo que entiéndanse las afirmaciones siguientes desde la provisionalidad de los datos que juzgamos.

Dos conclusiones se extraen del estudio de los términos cultos que responden a este principio explicativo de cultismos no empleados por Garcilaso ni Herrera pero sí documentados en la poesía de Tejada y en la de Góngora desde los primeros textos hasta los poemas mayores del cordobés.

La primera atañe a la presencia sustantiva de una serie de cultismos en la poesía tejadiana introducidos en la lengua poética por los poetas renacentistas. Normalmente, se trata de vocablos que cuentan con una amplia presencia en la lírica del XVI en poetas afines a nuestro autor como Rufo, Ercilla y Aldana: *auxilio, esfera, etíope, fanal, fragante, frecuentar, funeral, himno, incrédulo, marino, militante, monarca, objeto, omnipotente, pórvido, prodigio, solícita, suspensión, secua, tragedia, tridente, víctima, vomitar*. En el segundo caso, cuantitativamente menor, se trata de cultismos medievales o empleados por los poetas latinizantes del XV que no encontraron seguimiento en la poesía renacentista pero que Tejada y Góngora, por las mismas fechas, recuperan e incorporan a sus acervos léxicos: *tímido y trono*.

Me referiré, en primer lugar, a los cultismos de la poesía tejadiana de clara tradición renacentista, y que después son adoptados por Góngora. Los poetas del XVI que mostraron mayor preocupación por la invención léxica fueron Aldana y, entre los postherreranios, Medrano. No sorprende, pues, que muchos cultismos que Tejada y Góngora toman de la tradición renacentista se encuentren ya en la obra de estos dos autores. No obstante, el aliento épico y heroico de Rufo y Ercilla, así como el manierismo de Barahona constituyeron, sin duda, un acicate para Tejada en la incorporación de vocablos ya presentes en la obra de estos autores. *Auxilio* lo emplea Rufo; *esfera* está presente en la poesía de Aldana y Barahona; *etíope* en Aldana y fray Luis; *fragante* y *frecuentar* los documentamos en Barahona; *funeral* en la poesía de Aldana y Barahona; *incrédulo* y *marino* otra vez en Aldana; *prodigio* en Ercilla, Rufo, Pedro de Oña y Barahona; *solícita* en Ercilla y Rufo; *suspensión* en santa Teresa, Aldana y san Juan; *tragedia* lo emplea Barahona; *tridente* de nuevo Aldana; *víctima* en Barahona y Medrano; *vomitar* en Ercilla, entre otros.

Algunos casos se presentan ejemplarmente paradigmáticos, como los de *objeto* y *omnipotente*. En cuanto a *objeto* se trata de un cultismo de clara introducción renacentista. Herrero Ingelmo no registra ninguna fuente medieval para este vocablo. En la poesía renacentista, lo emplean Boscán, Cetina, Hurtado de Mendoza, Francisco de la Torre, Aldana y Medrano. Sin embargo, no lo documentamos en Garcilaso ni en Herrera. Góngora no lo emplea con demasiada frecuencia. Lo encontramos en *Las firmezas de Isabela*, v. 2227: «a los objetos y a la vista agravio»; y en la composición de 1621 «Suspenda, y no sin lágrimas, tu paso», v. 15: «la atención toda; no al objeto

vano». Más interesante es el caso de *omnipotente*. No lo recogen Palencia, ni Nebrija, pero sí Covarrubias. Lo empleó Hurtado Mendoza, Aldana, san Juan de la Cruz y Medrano, pero no aparece en la poesía de Garcilaso y Herrera. En Góngora sólo registramos un uso en la *Comedia venatoria*⁹⁰, v. 7: «el duro rayo al dios omnipotente».

En segundo lugar hay una vocablos cultos introducidos en la lengua literaria por los poetas latinizantes del XV que apenas encuentran seguimiento en la poesía renacentista, (tampoco en Herrera ni los postherrerianos), y, sin embargo, son retomados por Tejada y Góngora. Tal es el caso de *beato*. Constatamos su presencia ya en el *Cancionero de Baena*. No es una palabra muy habitual en la poesía renacentista: no la documentamos en Aldana, Rufo ni Arguijo. Sí, en cambio, aparece en las *Flores de poetas ilustres*, en la composición de G. Morillo «Quien se fuera a la zona inhabitable»: «piensas que esta la gloria en ser beato» (fol. 123v). F. de Figueroa la emplea en una composición en italiano: «sel più ch'altri beato»⁹¹. No está en Garcilaso ni en Herrera, pero sí la hallamos en la poesía gongorina. Alemany y Selfa, recoge esta palabra con el siguiente significado 'Dícese de la persona beatificada por el Sumo Pontífice'. Lo documentamos por primera vez en la obra del poeta cordobés *Las firmezas de Isabela* (1610), v. 1389: «Si beatas tiene Amor». No está en las *Soledades* ni el *Polifemo*.

5.4/ La contribución de Tejada a la *cornucopia* verbal gongorina se establece desde dos perspectivas complementarias. En primer lugar, la presencia en la poesía tejadiana de una serie de vocablos que presentan una amplia documentación medieval pero que no son empleados por Garcilaso ni Herrera y cuya presencia en la poesía renacentista es escasa. Y, en segundo lugar, aquellos vocablos que no presentan documentación previa a su uso renacentista y que, además, no poseen una elevada frecuencia de uso la poesía del XVI. Tejada muestra, entonces, una faceta innovadora en su léxico al introducir paralelamente a Góngora estos vocablos en la lengua poética e incluso anticipándose en algunas ocasiones. No obstante, el posible papel mediador de Tejada en la transmisión de este tipo de cultismos a la obra de Góngora presenta un carácter discutible. En todo caso, vocablos como *argentería*, *diáfano*, *eclipse*, *fecundar*, *formidable*, *idólatra*, *foca*, *turba*, *invicto*, *pórfido*, *precipitar*, *respetar*, *suspensión*, *víctima* o *turba* muestran selección de vocablos claramente marcados por la impronta gongorina.

Los cultismos más notables en esta innovación tejadiana orientada hacia la poesía gongorina son *argentar* y *argentado*⁹², que presentan seis recurrencias en la poesía del antequerano. En el comentario de Vilanova⁹³ a este cultismo se puntualiza que deriva del *argentatus* latino, 'argentado, plateado, cubierto

⁹⁰ L. de Góngora, *Teatro completo*, ed. de L. Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 335.

⁹¹ F. de Figueroa, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.

⁹² Cf. María D. Martos Pérez, «Y *argente* con *espuma* el freno duro: ecos léxicos de Agustín de Tejada en Luis de Góngora», en *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008, págs.265-280.

⁹³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, págs. 317-329

de plata', pero cuyo sentido etimológico era el de 'platear' o 'dar brillo', acepción bajo la que lo suelen emplear los poetas áureos. En Garcilaso lo encontramos en el verso «mueve la blanca espuma como argento» (*Égl. II*, v. 1499). Vilanova⁹⁴ recuerda que ya D. Alonso documentó este cultismo «en las primeras composiciones de Herrera». Lo usa el sevillano, aplicado a las aguas y a la luna. Como epíteto de las aguas del Guadalquivir, lo encontramos en la égloga «Este es el fresco puesto, esta es la fuente», fechada hacia 1559, vv. 141-142: «Betys triste, ¡qué tanto a que yo te vide, / sereno y argentado, espacios!»⁹⁵. Pero es el uso herreriano como 'plateada', referida a la luna, —explica Vilanova— el que va a marcar el empleo por parte de los poetas áureos —entre ellos Tejada— de este cultismo. Bajo esta última acepción emplea Herrera este vocablo, en la canción «Esparce en estas flores», vv. 27-28: «Luna que resplandeces / sola, fría, argentada»⁹⁶. Vilanova⁹⁷ aduce una serie de ejemplos que acusan el influjo herreriano, en el uso de este vocablo con la acepción de 'plateada' referido a la luna en Lope, Juan de la Cueva⁹⁸ y Tejada, éste último en la canción *A la Asunción*, recogida en las *Flores de poetas ilustres*. También lo emplean Francisco de la Torre y Arguijo. D. Alonso fecha el primer uso de esta palabra por Góngora en 1582. Así la encontramos en el soneto de ese año «Raya, dorado sol, orna y colora», v. 14: «el mar argenta, las campanas dora». Los mismos verbos, coordinados, emplea Tejada: «argenta y dora, y muro de diamante» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 40). En los poemas mayores encontramos este cultismo en el *Polif.*, vv. 26 y 502 y en la *Sol. I*, v. 1029. Emplea este cultismo, también, el conde de Villamediana, en el soneto «Es la belleza un rayo del primero», v. 9: «Cuanto Diana argenta y dora Apolo»⁹⁹. Además, lo hallamos en el soneto de Luis Martín, «Segundo honor del cielo cristalino», v. 6: «y aquestos montes con tu plata argenta»¹⁰⁰. Vilanova señala que esta voz era muy del gusto de Tejada y registra el sintagma «argentar de espuma», «usado por vez primera por el Doctor Agustín de Tejada en la canción *Al Rey Don Felipe Nuestro Señor*, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa»¹⁰¹: «y argente con espuma el freno duro». El sintagma «argentados lazos», empleado por Tejada, lo registramos en *Los Pastores de Belén* (1612) de Lope, referidos a las sandalias: «... y la sandalia abierta, / para mover el pie menor fatiga / con argentados lazos descubierta».

⁹⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pág. 321.

⁹⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 228.

⁹⁶ F. de Herrera, *Poesía...*, pág. 434.

⁹⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p.322.

⁹⁸ En *La Conquista de la Bética* (1603) Juan de la Cueva emplea el cultismo, como Tejada, acompañando al sustantivo «carro», sólo que Cueva alude al carro plateado de Diana, mientras que Tejada se refiere al carro de Neptuno, en el apóstrofe al dios del mar de la canción «Nave que encrespas con errada proa».

⁹⁹ J. de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, *Poesía inédita completa*, ed. de F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 311.

¹⁰⁰ Martín de la Plaza, L., *Poesías completas*, ed. de J. M. Morata Pérez, Diputación Provincial de Málaga, 1995, pág. 70.

¹⁰¹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, págs. 324-325.

Seguimos comentando estos casos de innovación tejadiana, con el cultismo *argentería*. Lo hallamos ya en el *Corbacho*. En la poesía renacentista, Herrero Ingelmo lo documenta en Hurtado de Mendoza. En la obra de Góngora, Alemany y Selfa recoge este vocablo con la significación de ‘bordadura brillante de plata u oro’. Registramos dos recurrencias en la obra poética de Góngora. La primera es en el romance de 1586 *A la ciudad de Granada estando en ella*, «Ilustre ciudad famosa», v. 171: «las hojas de argentería»¹⁰², refiriéndose a las hojas de un chopo; y en el soneto de 1609 *A la «Jerusalén conquistada» que compuso Lope de Vega*, v. 12: «la hecha. Si vos turo argentería»¹⁰³. No está en las *Soledades* ni el *Polifemo*.

El siguiente cultismo al que nos referíamos es *diáfano*. Este vocablo no se halla en Garcilaso ni en Herrera, y, en la poesía Góngora, lo localizamos en la *Soledades*: *Sol. I*, vv. 205, 610; y *Sol. II*, vv. 143, 928. Semejante caso es el del cultismo *eclipse*. Lo recoge Nebrija. Se encuentra en Cetina y Lope. En la poesía gongorina se halla en el romance de 1586 *A Granada*, «Ilustre ciudad famosa», v. 204: «eclipsi [sic] de otras beldades». No lo encontramos en los poemas mayores gongorinos.

En cuanto a *fecundar*, no lo recogen ni Nebrija ni Covarrubias en sus repertorios. Está en Hurtado de Mendoza y Lope. Alemany y Selfa lo registra en Góngora con la significación de ‘fertilizar, hacer productiva una cosa’. Todos los casos que documentamos en la obra gongorina son posteriores a 1611. En los poemas mayores sólo encontramos este vocablo en la *Sol. II*, v. 557.

Seguimos comentando el caso de *formidable*. Del latín *formidabilis-e-is*, tiene dos acepciones: ‘temible’ y ‘desmesurado, excesivamente grande’. D. Alonso lo registra en Palet, Oudin, y figura entre las voces censuradas en el *Antídoto* de Jáuregui. Vilanova expone que «después de una búsqueda sistemática en los poetas españoles del XVI, este cultismo aparece como el más raramente usado antes de Góngora»¹⁰⁴. El estudioso del *Polifemo* sólo lo documenta en Rufo, en fecha anterior a Góngora. Éste último lo emplea en el *Polif.*, v. 41; en la dedicatoria de las *Soledades*, v. 19; y en la *Sol. I*, v. 564. Tejada, al igual que Rufo y que Góngora en la dedicatoria de la *Soledades*, emplea este cultismo con la acepción de ‘temible’.

Idólatra, por su parte, no se encuentra en la poesía de Garcilaso, ni en la de Herrera. Sí lo documentamos en la poesía gongorina, aunque no con demasiada frecuencia. La primera documentación la hallamos en el soneto de 1603 «Hermosas damas, si la pasión ciega», v. 6: «fiel adora, idólatra, suspira». Y en los poemas mayores, únicamente en el *Polif.*, v. 198.

A estos se suman otra serie de cultismos de palmaria impronta cultista y gongorina pero de exigua presencia en la poesía renacentista. El primer caso que comentamos es el de *foca*. Este vocablo fue empleado por Boscán,

¹⁰² L. de Góngora, *Obras completas*, I, pág. 80.

¹⁰³ L. de Góngora, *Obras completas*, I, pág. 633.

¹⁰⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, pág. 411.

Francisco de la Torre y Aldana. No lo encontramos en Garcilaso, ni Herrera, pero sí en la poesía gongorina, aunque su empleo es escaso. Se encuentra en la *Sol. II*, vv. 426, 432, 449, 688.

En cuanto a *invicto*, ni Nebrija ni Covarrubias incluyen esta voz en sus repertorios, pero sí lo recogen Palencia y Oudin (1607). Constatamos su presencia en la poesía de Cetina, Mendoza y Medrano. No lo encontramos en Garcilaso, ni Herrera. En Góngora documentamos su empleo en dos casos: en la canción de 1590 «Hoy es el sacro y venturoso día», v. 68: «larga paz, feliz cetro, invicta espada»; y en la canción de 1621 «Suspenda y no sin lágrimas, tu paso», v. 30: «la invicta espada que ciñó en su vida».

Continuamos con *pórfido*. Constatamos su inclusión en el *Tesoro* de Covarrubias. Entre los poetas renacentistas lo emplean F. de la Torre y Medrano. No lo encontramos en Garcilaso, ni Herrera. Alemany y Selfa lo registra en Góngora, bajo la acepción de ‘roca compacta i dura, ordinariamente de color rojo y con cristales de feldespato y cuarzo’. Lo documentamos por primera vez en el romance *A Granada* de 1596, «Ilustre ciudad famosa», v. 97: «Mas del pórvido lo bello». Además, se halla en la *Sol. II*, vv. 358 y 671 y en el *Panegírico al duque de Lerma*.

Seguimos con el comentario del cultismo *precipitar*. Es frecuente en la poesía renacentista. Vilanova lo documenta en Hurtado de Mendoza, Rufo y Virués¹⁰⁵. A pesar de ello, no se encuentra en Garcilaso, ni Herrera. Según D. Alonso, Góngora emplea este cultismo por primera vez en 1590. En cuanto a la presencia de este vocablo en las obras mayores, lo documentamos en el *Polif.*, v. 491; en la *Sol. I*, vv. 224 y 1008; y en la *Sol. II*, v. 3.

Prodigio, por su parte, lo hallamos empleado por Ercilla, Rufo, Pedro de Oña y Barahona. En cambio, no lo documentamos en la poesía de Herrera, ni Garcilaso. En la poesía de Góngora su presencia es escasa. Registramos este vocablo en los tercetos de 1609 «Mal haya el que en señores idolatra», v.28: «prodigio dulce que corona el viento». No lo documentamos en los poemas mayores.

En cuanto a *respetar*, Herrero Ingelmo no localiza documentación literaria de este vocablo anterior al XVI. No lo registramos en Garcilaso, ni en Herrera. Herrero Ingelmo constata su empleo por F. de la Torre, Aldana y Medrano. En la poesía gongorina no es muy frecuente. Lo documentamos en el romance de 1590 «Famosos son en las armas», v. 36: «la respetada pared». No lo registramos en los poemas mayores.

Respecto al término *suspensión*, su acogida en los repertorios lexicográficos áureos es escasa. Lo registra Palet, pero ni Covarrubias, ni Nebrija recogen este vocablo. En la poesía del Quinientos, lo hallamos en santa Teresa, Aldana y san Juan, pero no en Garcilaso, ni Herrera. En la poesía gongorina lo registramos ya en el soneto de 1584 «Varia imaginación que en mil intentos», v. 8: «gloriosa suspensión de mis tormentos»¹⁰⁶. No lo encontramos en las obras mayores.

¹⁰⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, págs. 750-751.

¹⁰⁶ L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992. pág. 137.

El penúltimo vocablo que estudiamos es *víctima*. Lo emplean Boscán, Barahona y Medrano, pero no Garcilaso, ni Herrera. Alemany y Selfa lo documenta en la obra gongorina, con la acepción de ‘persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio’. Así lo encontramos en las décimas de 1625 *A una dama que, habiendo dejado un galán por otro más rico, volvía a procurar su amistad*, v. 7: «cuando yo víctima ardía». No aparece en los poemas mayores del poeta cordobés.

Y, por último, *turba*. En el XV, lo registramos en Santillana y Mena. No obstante, en la poesía del XVI «su empleo es bastante restringido», tal como indica Vilanova¹⁰⁷. No está en Garcilaso, sí en Ercilla, Rufo, Hurtado de Mendoza, Barahona y Medrano y en los *Versos...* de Herrera, por ejemplo, en la *Elegía XI* «Estoi pensando, en medio de mi engaño», v. 178: «Nosotros, turba mil, con afán fiero»¹⁰⁸. Alemany y Selfa registra su uso en Góngora bajo la acepción de ‘conjunto, muchedumbre, tropel o cuadrilla de gente’. Comenta Vilanova que este es uno de los cultismos «de introducción más tardía en la lengua poética de Góngora, quien lo usa por primera vez en el *Polifemo* y posteriormente lo emplea muy contadas veces»¹⁰⁹: *Polif.*, v. 39; *Sol. I*, vv. 633, 989; y *Sol. II*, vv. 44. 841, 909, 940.

Finalmente las analogías en el empleo de determinados cultismos por Tejada y Góngora se muestra en algunos vocablos cuyo uso en la poesía tejadiana guarda estrecha relación con el empleo del mismo cultismo en la poesía gongorina. Se trata, principalmente, de cultismos de muy escaso cultivo en la lírica del Quinientos de los que es difícil aducir un empleo ajeno al uso gongorino porque apenas se hallan documentaciones de estas voces en la poesía renacentista.

Así ocurre con *pario*, recogido por D. Alonso en su lista de «Vocablos cultos de la *Sol. I*». El insigne gongorista lo encuentra registrado en Oudin (1612) y Sobrino (1705). No lo documentamos en Garcilaso, ni Herrera. D. Alonso ofrece como primera fecha de este cultismo en la obra gongorina la de 1610. Probablemente, se refiere a la inclusión de este cultismo en *Las firmezas de Isabela*, pues no lo documentamos en ningún otro texto, además de la *Sol. I*, v. 488 y *Sol. II*, v. 698.

Semejante el caso de *tumba*. Explica Vilanova que, a pesar de encontrarse ya en Berceo, este cultismo es poco usado por los poetas del XV y XVI. La mayoría prefieren voces como *túmulo* o *sepulcro*, pero no *tumba*. Sin embargo, Góngora mostró especial predilección por este último vocablo y lo empleó abundantemente en su obra poética¹¹⁰. En la poesía del autor de las *Soledades* lo encontramos ya en el romance de 1593 «Murmuraban los rocines», v. 20: «más es tumba que caballo». Y, posteriormente, en el *Polif.*, v. 28; *Sol. I*, v. 391; y *Sol. II*, v. 548.

¹⁰⁷ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, págs. 400-403.

¹⁰⁸ F. de Herrera, *Poesías...*, pág. 624.

¹⁰⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, págs. 402-403.

¹¹⁰ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pág. 868.

A estos dos ejemplos se añade el vocablo *émulo*. A pesar de ser acogido en fecha temprana por C. de las Casas y, después, por Covarrubias, «es un cultismo de introducción muy tardía» y «uno de los de uso más restringido en la poesía española del XVI», según A. Vilanova¹¹¹. No lo emplean Mena, Boscán, Garcilaso, Ercilla, ni Herrera. Lo encontramos en el soneto de Luis Martín «Famoso Monteagudo cuya espalda», v. 2: «émula a Atlante, el firmamento tiene»¹¹². Rufo es el introductor de este vocablo en la poesía española al incluirlo en *La Austríada*. Lo más probable es que mediase la influencia de Rufo, Medrano —que también lo emplea abundantemente en su poesía— o y Luis Martín en el uso de este cultismo por Tejada.

Análogo es el caso de *inexpugnable*, empleado por Tejada en el verso «y muro inexpugnable a los que siguen», como adjetivo que califica al sustantivo *muro*. Tratándose de un cultismo de escaso uso en la poesía renacentista y que Góngora sólo emplea en la *Sol. I* (v. 55: «árbitro igual e inexpugnable muro»), también como calificativo del sustantivo *muro*, es notable la semejanza en el sintagma empleado por ambos poetas.

Otro sintagma tejadiano teñido de ecos gongorinos es el «fugitiva plata» incluido en el verso «en crespas ondas fugitiva plata». El verso 472 de la *Soledad I* contiene el mismo sintagma que emplea Tejada «Quando halló fugitiva plata» Vilanova señala la frecuente presencia del vocablo *fugitivo* en la poesía renacentista¹¹³: fray Luis de León, Hurtado de Mendoza, Rufo, Garcilaso y Herrera. Aplicado al agua, lo encuentra Vilanova en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586, fol. 65v): «hasta el ronco ruydo / del agua fugitiva»¹¹⁴. Góngora lo emplea por primera vez en 1582. Hay ejemplos en el *Polif.*, vv. 177, 482, 328; en la *Sol. I*, vv. 396, 472; y en la *Sol. II*, vv. 909, 321.

Y terminamos con el cultismo *capaz* empleado por Tejada en el verso: «Concha capaz de nácar reluciente» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 174). Ni Garcilaso ni Herrera emplean este vocablo. Sí aparece en la *Araucana* de Ercilla y lo emplea Aldana en la *Fábula de Faetonte* (v. 484: «capaz no podía ser de luz tan alta») y en «Señor universal de cuanto alcanza» (v. 50 «no la obra capaz de tal obrero») ¹¹⁵. Alemany y Selfa recoge dos acepciones. Bajo la segunda, ‘apto, proporcionado suficiente para algún fin o cosa’, acopia el verso 197 de la *Sol. II* que presenta un empleo similar al de Tejada: «Concha, si mucha no, capaz ostenta». La primera documentación de este cultismo la encontramos en el *Polif.*, vv. 73, 411. Además, en la *Sol. II*, vv. 32, 273.

¹¹¹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. I, pág. 458.

¹¹² L. Martín de la Plaza, *Poesías...*, pág. 141.

¹¹³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, t. II, pág. 31.

¹¹⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pág. 33.

¹¹⁵ F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 164 y 224, respectivamente.

6/ La sexta y última propuesta de agrupación de cultismos para el estudio del léxico tejadiano es aquella que supone un mayor grado de originalidad e innovación por parte del antequerano. Se trata de voces cultas no documentadas en la obra de Garcilaso, Herrera ni Góngora pero sí registradas en el corpus poético tejadiano. Constituyen un grupo relativamente nutrido de cultismos en los que Tejada muestra su contribución al léxico culto áureo: *ártico*, *aumentador*, *cancerbero*, *célebre*, *curia*, *descendencia*, *entronar*, *evidente*, *insensible*, *ítalo*, *laureado*, *mausoleo*, *meloso*, *nativo*, *paralelo*, *regio*, *sacrilegio*, *sacrosanto*, *sanguinoso*, *torvo*, *virgíneo*.

La mayoría de estos vocablos fueron empleados por los autores renacentistas predilectos de Tejada y algunos se documentan también en textos medievales o en los escritores latinizantes del XV, relativizando así la factible originalidad tejadiana.

En la obra de de Aldana, Barahona y Medrano se documentan las siguientes voces cultas: *ártico* en Rufo y Ercilla; *curia* en Medrano; *descendencia*, *regio*, *sacrosanto*, *paralelo* y *torvo*, en Aldana; *ítalo*, *sacrilegio*, *laureado*, *mausoleo* y *meloso* en Barahona; y *nativo* en Barahona y Medrano. En cuanto a *sanguinoso* se halla en la poesía de fray Luis, también aplicado al dios de la guerra. El influjo del agustino en la poesía de Tejada así como el de Aldana y Medrano queda patente desde el léxico, aunque, sin duda, las filiaciones son mucho más profundas en cuanto a temática y contenido doctrinal.

Un caso de asunción de un cultismo medieval por Tejada en que no media la tradición renacentista es *virgínea*. No lo recogen Nebrija ni Covarrubias, aunque sí Percival (1599) y Palet (1604). Ya lo emplearon Mena y Padilla, pero apenas aparece en la poesía renacentista. No lo emplean Garcilaso ni Herrera y tampoco lo encontramos en Góngora.

Para otros cultismos como *cancerbero*, *célebre*, *entronar*, *evidente*, e *insensible* no documentamos antecedentes medievales y su presencia en la poesía renacentista es reducida. *Cancerbero* se encuentra en Santillana y Mena. No es frecuente su empleo en el XVI ni XVII, aunque en la poesía renacentista lo hallamos en la obra de Boscán y Figueroa. Lo encontramos en el epigrama de Polo de Medina «Entré, lauro, en tu jardín», v. 3: «y una vieja o cancerbero». No lo documentamos en las obras de Garcilaso, Herrera ni Góngora.

En cuanto a *célebre* constatamos que no lo emplean Garcilaso, Herrera, ni Góngora. Sí lo documentamos en F. de la Torre y Baltasar del Alcázar. Éste último se sirve del cultismo *célebre* en varias ocasiones, por ejemplo, en la composición «Siga el feroz armígero á su Marte», v. 9: «sujetos varios, célebre canalla».

El caso de *ártico* es similar al de *cancerbero*. Lo emplea ya Mena. No lo encontramos en Garcilaso, Herrera ni Góngora. Rufo lo emplea en *La Austríada* y Ercilla en *La Araucana*. Sí es abundante en la *Historia general y natural de las Indias* de G. Fernández de Oviedo y en *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas. Aparece en la poesía de Aldana, en la *Carta a un amigo*, al cual le llamaba *Galanio*, y él mismo se nombra *Aldino*, nombres pastoriles, v.

235: «donde descubre el ártico rodeo»¹¹⁶; y en el soneto *A la reina Ana, Nuestra Señora*, v. 7: «reina ser vos del ártico al austrino»¹¹⁷.

Por último, en cuanto a *virgínea*, se halla este vocablo en Mena y Padilla pero apenas se usa en la poesía renacentista. No lo emplean Garcilaso ni Herrera y tampoco Góngora.

Cultismo y perífrasis

Perífrasis y léxico culto. El principio de «intensificación» barroco.

Tanto la perífrasis como el empleo de latinismos es una tendencia general en la lengua poética de Tejada, ambas estrechamente ligadas a otros rasgos como el hipérbaton, las enumeraciones, o la plurimembración, y todas ellas marcas estilísticas determinantes de la corriente cultista que se remonta a Herrera.

La asociación de la perífrasis y el uso de los cultismos parte de una observación constatada a partir del análisis del léxico culto de Tejada: la concentración de cultismos en este tipo de construcciones parafrásticas. Ya Herrera señalaba el uso de la perífrasis¹¹⁸ como artificio para introducir palabras cultas, brillantes y evocadoras en el decurso poético. Lo hace a propósito del comentario del v. 264 de la *Égloga III* de Garcilaso donde afirma que, al utilizar éste la perífrasis «úmido reino de Netuno»,

hizo más ilustres su oración con aquellas voces sublimes i altas que resplandecen con su dinidad i amplitud, como son los nombres de los dioses¹¹⁹.

Y después de Herrera será Góngora el que prodigue con inusitada brillantez los términos cultos en este tipo de construcciones alusivas elusivas. Ya D. Alonso al estudiar la lengua poética de Góngora subrayó la similitud de ambos fenómenos cultistas:

Así como en la perífrasis hemos de ver cómo Góngora evita una palabra corriente para sustituirla por un rodeo que permite un despliegue de nociones brillantes, coloreadas, excitantes de la imaginación, así también el cultismo podríamos decir que es la elusión de la palabra desgastada en el comercio idiomático y su sustitución por otra que abre también una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el mundo

¹¹⁶ F. de Aldana, *Poesías ...*, pág. 366.

¹¹⁷ F. de Aldana, *Poesías ...*, pág. 383.

¹¹⁸ El poeta sevillano definió así la perífrasis: «En latín se llama *circuición*, en español *torcimiento* o rodeo de palabras, cuando se usa por necesidad o por ornamento en la poesía mayormente» (F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 337). En otros momentos, a lo largo de su comentario de las obras de Garcilaso, destacó Herrera el uso de la perífrasis como parte del *ornatus*: «figura ornatissima i mui poética i que haze más sublime la oración» (F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pág. 378).

¹¹⁹ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pág. 970.

de la tradición greco-latina¹²⁰.

La intensificación cultista de estas perífrasis se genera, por tanto, desde dos núcleos: el léxico culto y la técnica alusiva. El empleo del cultismo comparte con el artificio de la perífrasis el propósito de evitar la palabra corriente y la sustitución de ésta por otra más insólita, más expresiva¹²¹. La noción que se quiere comunicar y la palabra que la representa (significado-significante único) se sustituyen por un haz de imágenes más complejas, materializadas en un conjunto de palabras, también, más complejas (significado-significante múltiples)¹²². El propósito

no es una vuelta inútil ni una vana hinchazón de palabra; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo: evocar una noción de representación poco viva por medio de una serie de nociones más intensas. Es una superación en complejidad y dinamismo (atributos de lo barroco)¹²³.

Tipología de perífrasis. Sistemas referenciales de las alusiones perífrásticas.

Dos deducciones acerca de la funcionalidad de la perífrasis se extraen de las observaciones de Herrera sobre esta figura: la función ornamental y la *amplificatio*, tanto de la noción que designa (la amplificación es, básicamente, descriptiva) como del *verbum proprium* con que ésta es designada (sustitución de palabras corrientes por otras más evocadoras). En estas amplificaciones descriptivas los poetas aluden¹²⁴ a contenidos de muy diversa índole que comprenden la mitología y las ciencias, la historia y la leyenda, incorporando,

¹²⁰ D. Alonso, «Cultismos (según censuras y parodias literarias)», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. V, pág. 124.

¹²¹ En palabras de Herrera se recurre a la perífrasis «para los afetos y esplicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerza y sinificación en los vocablos de las cosas i no la podemos hallar» (F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pág. 357).

¹²² Se insiste en que la perífrasis es el rodeo de un significado o noción concreta, pero ese rodeo conceptual también lo es verbal o puramente formal, y aquí las palabras o lexemas reclaman su protagonismo: «de una parte la noción, que corresponde al idioma íntimo, tácito, del pensamiento; de otra la palabra, modificación fonética del mundo (o la grafía de la palabra), elemento externo, sujeto a variaciones temporales y espaciales, que suscita de modo automático en el oyente (o en el lector) la noción que el autor quiso expresar» (D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. V, págs. 318-319).

¹²³ D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», pág. 322.

¹²⁴ Ya D. Alonso subrayó el relevante papel en las perífrasis de la técnica alusiva (D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora»). Además puede consultarse al respecto los epígrafes que tratan el mismo aspecto en los capítulos VII y VIII de las *Obras completas*, t. VII Madrid, Gredos, 1984, págs. 143-149; 172-174. Véase, además, la «Introducción» de R. Jammes a las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, págs.118-125.

de esta forma, a través de la perífrasis, un amplio marco de saberes junto una serie de vocablos que los actualizan¹²⁵.

El campo de alusiones a que remiten las perífrasis tejadianas es bastante más limitado y considerablemente más simple que el de Góngora. Radica esencialmente en un conjunto de *topoi* muy transitados en la poesía inmediatamente anterior y coetánea y que remiten a la mitología, la geografía, la astrología, la historia y la Biblia¹²⁶. En sus versos cantó Tejada los personajes que tuvieron un papel destacado en su historia coetánea (el Condestable de Castilla, el Marqués de Santa Cruz y la monarquía, desde Carlos V a Felipe III, entre otros), los poetas de mayor renombre (Barahona de Soto, Herrera, Lope de Vega) así como los acontecimientos más relevantes de la época. Estos conviven en sus versos con los dioses y héroes de la mitología greco-latina, los grandes ídolos de la historia romana y los padres de la Iglesia. Y las perífrasis posibilitan un espacio discursivo para ese encuentro: al Marqués de Santa Cruz es nominado como «tercer Marte entre Bazanes, / Neptuno de los mares, dios del viento», el Gran Capitán es «Marte en peleas» y el Condestable de Castilla un «nuevo César de francesas lises».

Propongo una clasificación de la perífrasis¹²⁷ en función de la noción a que aluden —personajes, lugares geográficos (topografías) o coordenadas

¹²⁵ «Tales disciplinas [botánica, zoología, gemología] aparecen imbricadas junto a nociones diversas de geografía, astrología, música que, con sus vocabularios y aportaciones específicas, constituyen un caudal inmenso sobre el que se sustenta la *copia* exornativa barroca» (J. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, pág. 121. Al estudio de la perífrasis en Góngora están dedicadas las páginas 118-123).

¹²⁶ La reciente edición de los *Discursos históricos de Antequera* realizada por A. Rallo ha puesto de relieve la base humanista del universo formativo del poeta antequerano, que exigía del poeta la amplitud de conocimientos referidos a muy distintas materias, un conocimiento enciclopédico como el que se impartirían en la Cátedra de Gramática de Antequera a la que Tejada asistió (J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro», en AA. VV., *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp.221-257). En los *discursos* uno y dos de la segunda parte (A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, estudio y edición de A. Rallo Gruss, Clásicos Malagueños, Diputación provincial de Málaga, 2005, págs. 9-62) expone la división medieval de las artes en liberales y mecánicas y demuestra el conocimiento que tenía de ambas, destacando la música y la astronomía entre las primeras y la medicina y la náutica entre las segundas. No obstante, es un conocimiento superficial, la mayor parte de las veces, indirecto de las obras y autores que cita. Dos ejes vertebran los *Discursos*: la historia (también la geografía) y el rescate de la Antigüedad, directrices que también rigen su mundo poético y que se reconducen hacia las expansiones perifrásticas.

¹²⁷ La perífrasis no siempre se presenta en estado puro en la poesía tejadiana sino que por su cercanía a tropos como la metáfora o antonomasia y a figuras de pensamiento como la *definitio*, las fronteras acaban desdibujándose. Si bien la perífrasis, en sentido estricto, supone la supresión del *verbum proprium* (H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1980, vol. 2, págs. 89-93, §589-598) en ciertas ocasiones, Tejada sitúa más o menos cerca de la perífrasis la palabra sobre la que ésta se constituye. En todo caso la funcionalidad amplificadora es la misma y el procedimiento para introducir el léxico culto también.

temporales (cronografías)— en lugar del tipo de alusión que encierran: mitológica, histórica, geográfica, astrológica y bíblica, principalmente. La pluralidad funcional que Tejada otorga a este artificio abarca desde una *variatio* nominativa destinada a evitar la repetición de un nombre propio — por ejemplos los circunloquios para designar a la Virgen en la canción *A la Virgen de Monteagudo*— hasta la intención panegírica, el mero deleite descriptivo, la expresividad rítmica del acento o la sonoridad de las aliteraciones.

Un primer grupo de perífrasis se conforma con aquellas que designan a personas, un número sustancial de las cuales lo constituye las referentes a personajes históricos contemporáneos a Tejada a los que el poeta dedica sus textos esperando, normalmente, mecenazgo o patrocinio. La mayoría de ellas contienen alusiones mitológicas, principalmente, a dioses o héroes de la mitología. La fórmula preferida por Tejada para la alabanza de personajes históricos suele ser la de nombre propio (generalmente un dios mitológico) seguido de un sintagma preposicional (complemento de ese sustantivo): «eres tercer Marte entre Bazanes, / Neptuno de los mares, dios del viento» (el marqués de Santa Cruz en el soneto «Aplacadas las furias de Océano», vv. 13-14), «Marte en peleas» (el Gran Capitán, soneto «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», v. 12), «nuevo César de francesas lises» (el Condestable de Castilla, soneto «Claro mecenaz, aplacad el llanto», v. 10). Otro esquema que sirve al mismo propósito se forma con un adjetivo (en ocasiones un cultismo) y un sustantivo (título nobiliario): «claro marqués» (soneto «Aplacadas las furias de Océano», v. 3), «Claro mecenaz» (soneto «Claro mecenaz, aplacad el llanto», v. 1), «católico Marte, luz de Iberia» (canción *A la embarcación del Condestable*, v. 14) y «sacro mecenaz, nuevo Numa» (canción *A la embarcación del Condestable*, v. 31), «de Carlos Quinto, nuevo Marte augusto» (canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 376); y, para finalizar, «Muza y Tarif, rayos de Marte» (canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 582).

A estos personajes históricos, elevados a la categoría de semidioses por Tejada, se suman también los héroes de la historia griega, como Héctor¹²⁸ al que se alude con la perífrasis «ínclito troyano» (soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés bocina», v. 13), así como los principales protagonistas de la historia bíblica. Ejemplo paradigmático es la canción *A Santiago* cuyas primeras estrofas constituyen una larga enumeración de perífrasis referidas esencialmente a los apóstoles de los que se señalan los hechos más singularizadores que permiten su identificación. Desde la estrofa cuarta hasta la diecisiete (vv. 19-102) se encadenan sucesivas perífrasis que aluden a episodios muy divulgados de las Sagradas Escrituras. La segunda parte de la canción está dedicada a Santiago a quien, de la misma manera, sólo se nombra de forma perifrástica: «patrón gallego» (v. 103), «aquel hijo del trueno, ardiente fuego» (v. 106), «tal caudillo¹²⁹» (v. 162). Se suman, entre

¹²⁸ Ya Garcilaso en la *Elegía I*, v. 214 empleó una perífrasis similar para referirse a Héctor: «No fu'l troyano príncipe llorado».

¹²⁹ Ya lo había empleado Garcilaso en la *Égloga II*, v. 1555.

otros ejemplos, a tal elenco de personajes bíblicos la alusión a Herodes y Cristo en una doble *variatio* perifrástico-alusiva:

temiendo del tirano rey hebreo
el rigor fiero, la sangrienta rabia,
con que buscaba al inocente infante, [...]
pretendiendo, incitado de las furias,
el bárbaro cruel infanticida
dar muerte al dulce autor de nuestra vida.

(canción a la *Virgen de Monteagudo*, vv. 482-488)

Y en último lugar se encuentran las perífrasis que contienen alusiones a personajes mitológicos: Venus, «la diosa del mar, de sus espumas, / crió en Pafos y Cipro poderosa» (canción *A la embarcación del Condestable*, vv. 7-8); Cástor y Pólux figurados en dos perífrasis, una de tema mítico: «y los hermanos dos de Elena hermosa» (canción *A la embarcación del Condestable*, v. 9), y otra astrológica o náutica referida a los fuegos de San-Telmo que aparecen en los mástiles de los barcos cuando ha pasado la tempestad:

y aquellas dos estrellas centellantes
a quien saludan los pilotos tímidos,
porque son de bonanza fiel pronóstico¹³⁰,
hijos de Leda y soberano Júpiter.

(canción *A la Virgen de Monteagudo*, vv. 250-253)

En otros casos la alusión perifrástica se diluye en algún *topoi* o lugar común, como en estos versos:

De roble fue, de bronce tuvo el pecho
el primero que al mar vasto y salobre,
osó entregar un frágil leño y pobre,
y no temió el despecho
con que pelea el ábrego furioso
contra el bravo Aquilón impetuoso.

(canción *A la embarcación del Condestable*, vv. 49-54)

que si bien pueden apuntar a Jasón como el primer hombre que se lanzó al mar en su nave de Argos, actualiza el tópico horaciano de la osadía humana frente a los designios divinos, abriendo la serie de *exempla* de personajes osados sugeridos en las estrofas siguientes (Proteo, Dédalo, etc.).

Las topografías componen el segundo bloque de perífrasis al que vamos a referirnos. Éstas, normalmente contienen alusiones de dos tipos, bien universales, bien referidas a continentes o países concretos.

¹³⁰ Resuenan entre estos versos los ecos de la *Soledad* de Góngora: «Rayos —les dice— ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso» [...]» (L. de Góngora, *Soledades*, pág. 211).

Las perífrasis que designan la noción de «mundo» se aplican, en la mayor parte de los casos, a ensalzar la gloria de un personaje. Textos como la canción *A Santiago*, contienen una suerte de *variatio* designativa de este concepto «mundo», mediante una sucesión de menciones parafrástica que acuden a distintos campos de conocimiento: la geografía, la astrología y la mitología: Menciones geográficas contienen las siguientes: «desde la margen india a la tartesia» (canción *A Santiago*, v. 28); «de nuestro polo ártico al contrario» (canción *A Santiago*, v. 33); «suena tu fama desde el Tíbre a Hidaspe» (canción *A Santiago*, v. 58); «lo que bañan y cercan / Tigris y Eúfrates, que en grandeza altercan» (canción *A Santiago*, vv. 95-6). Una de estas descripciones parafrásticas espaciales remite a elementos vinculados a la astrología: «pues del Carro al Canopo¹³¹» (canción *A Santiago*, v. 44). En otras ocasiones acude el poeta antequerano a gentilicios para estas alusiones geográficas hiperbolizadas, como sucede en los versos «de tantas gentes y naciones tantas: / del español robusto, / francés Rufo, pardo indio y etíope adusto¹³²» (canción *A Santiago*, vv. 102-104). También se sirve de los gentilicios para nombrar mediante ellos los países de la zona del Mediterráneo donde el Marqués de Santa Cruz consiguió tantos triunfos gloriosos¹³³:

tal estandarte alarbe y tal britano,
a tus banderas, de despojos llenas,
postrarse, y q[ue] ya sobran tus cadenas
rebelde turco y bárbaro africano.

(soneto «Aplacadas las furias de Océano», vv. 5-8)

Respecto a las perífrasis de lugares geográficos particulares se encuentra en los versos de Tejada la mención de América como «la parte del mundo antes oculta» (canción *A Santiago*, v. 175). También Galicia, al referir la llegada del apóstol Santiago:

Y al fin, tomando puerto le dio asiento
adonde el mar de España
al sol hospeda y sus caballos baña,
entapizando en su recibimiento
de oro y grana luciente
las estrelladas salas del poniente.

(canción *A Santiago*, vv.193-198)

¹³¹ Dos ponderaciones geográficas que se basan la misma referencia astral empleó Barahona: «Desde el Canopo ardiente al Carro helado» en *Las lágrimas de Angélica* y «Desde el Canopo oculto al Carro elado» de la «Epístola I *A Gregorio Silvestre*» (Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, FPU, 1992, t. II págs. 570-571).

¹³² Una larga lista de ejemplos cita Vilanova para ilustrar el uso de este cultismo y de este tipo de referencias geográficas, aunque parten ellas del imitado verso de Ariosto «Dal bianco Scita all'Etiope adusto» (A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, FPU, 1992, págs. 568-569)

¹³³ [*Cancionero Antequerano*], ed. J. Lara, pág. 290.

Catorce versos ocupa la perífrasis que describe Flandes, país desde donde la Virgen de Monteagudo viajó a España:

Donde Anfititre su corriente estrecha
y se embravece, el grande padre Océano
azota con sus olas resonantes
los britanos del mundo divididos,
en la parte que miran los germanos,
sobre sus cabelleras de oro rubio,
los Triones helados y pluviosos
y la arcádica Osa que al dios Júpiter
regalo un tiempo fue y a Juno celos,
entre el Mosa veloz y el helado Escalda,
celebérrimos ríos, del flamenco,
no lejos de Siquén, ya pueblo noble,
donde en Bravancia el Démara dilata
en crespas ondas, fugitiva plata:
aquí, pues, se levanta un collado [...]
(canción *a la Virgen de Monteagudo*, vv. 25-38)

Es ésta una perífrasis compleja que se articula en tres partes en función de la alusión que encierra: alusión geográfica, a través de los ríos y los gentilicios (vv. 25- 30); los versos 31-33 son de materia mitológica y astronómica; y, finalmente, los versos 34-38 retornan a la indicación los ríos. Ese itinerario que sigue la Virgen desde Flandes hasta Antequera le sirve también para introducir una descripción perifrástica de España:

Pero cuando llegó la Virgen ínclita [...]
hacia la parte do Pirene oprime
la tierra con su inmensa pesadumbre [...]
(canción *a la Virgen de Monteagudo*, vv. 509-511)

Pueden señalarse asimismo en los versos de Tejada otras referencia geográficas como la mención a Egipto cual «tierra que fecunda el Nilo» (canción *A la Virgen de Monteagudo*, v. 478).

Paralelamente a las coordenadas espaciales las notas temporales se vierten en el molde parafrástico, como ocurre en la indicación sobre los tres días que abarca la duración de un milagro de sanación de la Virgen de Monteagudo. Utiliza el numeral correspondiente a tal cantidad acompañado de una perífrasis de tema mitológico, con dos alusiones astrológicas:

Tres cursos en su carro refulgente
Febo corrió, por paralelos de oro;
tres veces ilustró la escama ardiente
del nacarado pez y oriental toro;
tres veces la guirnalda de su frente,
bordó la cinta de inmortal tesoro [...]
(canción *a la Virgen de Monteagudo*, vv. 217-222)

Se trata, nuevamente, de un juego de *variatio* sobre las posibilidades de nombrar perifrásticamente una circunstancia temporal.

Un tópico ampliamente transitado por los poetas áureos, entre ellos Tejada, es el de renombrar parafrásticamente las estaciones o épocas del año mediante alusiones a astros y constelaciones¹³⁴. A la primavera alude el poeta antequerano a través de la entrada del Sol en la constelación de Tauro: «más adornada que en la primavera, / cuando el dora al Toro el cuerno ardiente» (soneto «Revuelta en perlas y oro, la alta frente», vv. 3-4). Asimismo la época de las lluvias es mencionada por las cinco Híadas que, transformadas en constelación rodean la cabeza de Tauro:

ni temió las Híadas pluviosas
la húmeda luz, nublado ceño y torvo,
la faz bordando al Toro, y cuerno torvo
(canción *A la embarcación del Condestable*, vv. 55-57)

Otras realidades, además de los personajes, circunstancias temporales y parámetros espaciales, son referidas mediante la nominación perifrástica. Tal es el caso del álamo en estos versos:

retriba un triunfal arco, de quien penden
diáfanos racimos de aquel árbol
en quien se convirtieron las hermanas
del abrasado joven, cuya muerte
solemnizan con ámbar medio blanca
que sudan por las rústicas cortezas;
(canción *a la Virgen de Monteagudo*, vv. 664-669)

La sustitución de «álamo» por «hermanas de Faetón» incluye otro rodeo nominativo que evita el nombre explícito del temerario hijo de Zeus y lo sustituye por «abrasado joven».

En síntesis, este somero repaso da cuenta de la tipología fundamental y técnicas alusivo-elusivas empleadas por Tejada, que ofrecen esquemas bastante simplificados y en ocasiones bastante triviales.

Léxico culto. Estadios intermedios en la conformación de la poética cultista.

Los latinismos¹³⁵ de más reiterado uso en estas construcciones parafrásticas son: *inclito, sacro, augusto, frágil, leño, Aquilón, impetuoso, inocente, furia, bárbaro, dulce, rigor, intacta, incitar, espuma, tímido, polo, ártico, robusto, britano, postrar, oculto, resonante, dividir, germano, rubio, pluvioso, veloz, dilatar, fugitiva*,

¹³⁴ Correas al definir la figura de la perífrasis ponía de relieve la abundancia de este tipo de alusiones: «La perífrasis es circunlocución y rodeo de palabras [...]... y decir las cosas por más palabras y circunloquios de las derechas, y que bastara para amplificar, como los poetas, que para decir *amanecía* o *primavera*, gastan muchas palabras» (Cita recogida por J. A. Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, pág. 199).

¹³⁵ Completan el estudio del léxico culto empleado en las perífrasis los nombres de dioses mitológicos como «Febo» y «Júpiter» así como algunos semicultismos como *margen, fama* y *joven*.

fecundar, oprimir, torvo, faz, refulgente, paralelo, ilustrar, inmortal, pender, diáfano, solemníza, rústico, metal, máquina e inclinar. A éstos hay que añadir algunos cultismos semánticos como *adusto*, ‘tostado, quemado por el sol’; *sobrar*, ‘sobrepasar, exceder, superar’; *padre*¹³⁶ ‘tratamiento honorífico referido a un Dios’; *dilata*, ‘esparcir, diseminar’; *crespo*, ‘agitado, en movimiento’; *curso*¹³⁷, ‘carrera’.

Algunas deducciones relevantes se extraen de esta nómina acerca de los usos cultistas de Tejada. La primera de ellas es la concentración de palabras de sabor culto en estas construcciones perifrásticas si tenemos en cuenta el pequeño número de versos que abarcan las perífrasis señaladas respecto al conjunto total de versos del corpus integral. Una segunda observación pone en relación los cultismos léxicos y semánticos, pues también respecto al conjunto global de términos cultos empleados por Tejada en estas construcciones perifrásticas es significativo el empleo de cultismos de acepción. En tercer lugar, identificamos en estas construcciones parafrásticas un número revelador de cultismos, en torno al 40%, que se emplean sólo una vez en el corpus completo. Por último, en cuanto a categorías gramaticales, la evidente función amplificativa de signo descriptivo de las perífrasis presupone un número más elevado de adjetivos frente a sustantivos y verbos, y ello también se traduce en el empleo de los vocablos cultos. Todas estas líneas apuntan a la relevancia que cobra el procedimiento perifrástico entre los recursos cultistas y a como estas perífrasis acogen de manera significativa un léxico intencionalmente culto, creando en esos fragmentos perifrásticos destellos poéticos de brillante intensidad.

Por otra parte, ninguna de las palabras cultas listadas sorprende por su extravagancia. De hecho gran parte de ellas se usan hoy como corrientes sin que se repare en su origen culto. Lo que asombra, como ya Dámaso Alonso demostró en el caso de Góngora, es la concentración de tales palabras en un número reducido de versos. La inclusión de poesía de Tejada en esa línea cultista que empieza en el XVI y culmina en el Barroco la avala, en lo que a léxico se refiere, dos circunstancias: 19 de esos 51 cultismos analizados —es decir un 37,2%— fueron utilizados también por Garcilaso, Herrera y Góngora: *ínclito, sacro, furia, bárbaro, dulce, rigor, incitar, polo, robusto, oculto, dividir, veloz, dilata* (cultismo léxico), *fugitivo, oprimir, ilustrar, rústico, máquina, inclinar*, y 8 de ellos fueron empleados por Herrera y Góngora: *augusto, frágil, aquilón, impetuoso, padre, resonante, inmortal, rubio*. La poesía de Tejada en la frontera entre el XVI y XVII se erige en indicador explicativo de la evolución de la corriente cultista y en paradigma de un estado medio de evolución en la incorporación del léxico culto a la lengua poética del XVII, que oscila entre

¹³⁶ D. Alonso no lo recoge en su «Lista de vocablos cultos de la *Soledad I*», pero sí se encuentran ejemplos tanto en la *Soledad primera* (vv. 405, 724) como en la *Soledad segunda* (vv. 24, 209, 550) aunque no en el *Polifemo*.

¹³⁷ D. Alonso lo incluye en la «lista de cultismos anteriores a 1611 y no existentes en la *Soledad I*» pero pasó por alto la clara presencia de este cultismo de acepción en el v. 863 de la *Soledad primera*: «dulces pomos que al curso de Atalanta».

la continuación de la línea herreriana y la apertura hacia lo propiamente barroco. Acoge en sus poemas una serie de cultismos herrerianos que después no retomará de Góngora (como *germano*, *pluvioso*, *faz*, *refulgente*), a lo que hay que añadir que siete de los vocablos registrados en Góngora y también recogidos por Tejada (*ínclito*, *furia*, *incitar*, *máquina*, *Aquilón*, *inocente* y *postrar*) pertenecen a las obras de Góngora anteriores a 1611, pero no se documentan en los grandes poemas mayores.

Ahora bien también contribuye el poeta antequerano de manera original a la codificación del léxico culto que acabará caracterizando la nueva poesía, tal como se deduce de dos hechos. Por una parte, seis de los vocablos señalados fueron empleados por Garcilaso, no están en Herrera, pero sí los recogió Tejada y después los encontramos también en Góngora. Son *leño* (cultismo semántico), *inocente*, *espuma*, *sobrar* (cultismo semántico), *curso* (cultismo semántico), y *pender*. Y por otra, la presencia en los textos de Tejada de vocablos cultos no empleados por Garcilaso ni Herrera pero sí recogidos por Góngora: *tímido*, *adusto* (cultismo semántico), *britano*, *postrar* (no poemas mayores), *fecundar*, *diáfano*, *solemnizar*, *metal*.

Pero no sólo se muestra Tejada como continuador de Herrera y puente entre éste y la obra de Góngora sino que también muestra una faceta innovadora al introducir cultismos que no se registran ni en Garcilaso, Herrera ni Góngora: *intacto*, *ártico*, *dilata* (cultismo semántico), *crespo* (cultismo semántico), *torvo*, y *paralelo*¹³⁸.

Conclusiones

El sentido del empleo de la perífrasis y del cultismo en Tejada responde a distintos presupuestos estéticos.

Las perífrasis constituidas en torno a una serie de personajes y acontecimientos históricos subrayan en sus sonetos y canciones el poderío español que representaba la monarquía. Los triunfos militares de la nobleza y monarquía española se expresan a través de las perífrasis geográficas universalizadoras que encarecen el dominio del ejército español y la heroicidad de sus dirigentes.

Paralelamente explota Tejada las potencialidades expresivas y poéticas del artificio de la perífrasis y de la recurrencia a palabras cultas. Los vocablos que incorpora a estas construcciones se caracterizan por su solemnidad y suntuosidad potenciando el antequerano en su poesía las capacidades rítmicas y sonoras que les brindaba. De ahí el elevado empleo de cultismo trisílabos y esdrújulos, muchos de ellos colocados en la posición acentual privilegiada del endecasílabo. También incide Tejada en el efecto sonoro de voces cultas insertas en las perífrasis, especialmente los que contienen grupos consonánticos ásperos (*cl-*, *-st-*, *-nt-*, *-rt-*, *-st-*, o *-mn-*) que potencian la sonoridad majestuosa de un estilo sublime.

¹³⁸ «Dilatar» y «crespo» sí se encuentran en la obra del poeta cordobés pero no empleados en su acepción latinizante.

III. USOS ESTILÍSTICOS DEL CULTISMO EN LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ.

Las razones que intervienen en la selección léxica tejadiana y el valor expresivo que poseen estas voces cultas en la poesía del autor antequerano cobran relieve desde los presupuestos articuladores de su poética.

Los criterios implicados en la *electio verborum* remiten tanto al ámbito fonético como a la semántica. El cultismo léxico —el de mayor relevancia cuantitativa y cualitativa en la poesía de Tejada— centra su potencialidad estética en los valores del significante como materia fónica. Los factores que determinan la selección léxica se explican desde la conjunción de diversos criterios especialmente estilísticos: renovación expresiva, cuestiones rítmicas, metaforizaciones. El efecto estético final sólo se alcanza desde la acción conjunta de variados recursos y figuras del *ornatus*.

La acumulación de cultismos en la poesía de Tejada responde a un procedimiento de ponderación y ennoblecimiento del lenguaje que aspira a imprimir solemnidad y majestuosidad al estilo; en otras ocasiones, la condensación de voces cultas, por ejemplo en algunos pasajes de la canción *A la Virgen de Monteagudo*, propicia un ambiente especialmente devoto; y, otras veces, el vate antequerano los acopia en determinadas secuencias metafóricas de raigambre descriptiva y preciosista, siempre con una variada gama de valencias estéticas sabiamente combinadas desde una depurada técnica poética.

Criterios de la *electio verborum* en la poesía tejadiana

Uno de los primeros textos de preceptiva literaria que defiende la entrada de cultismos en la lengua poética son las *Anotaciones* herrerianas. El poeta sevillano es el modelo esencial de Tejada no sólo en los herrerianismos que el antequerano adopta sino en la propia concepción de la *forma* poética. Y es que Tejada encontró en Herrera la formulación teórica y la práctica poética de su propio ideario estético:

El sevillano y el antequerano, enraizados en una concepción autorreflexiva del ejercicio poético son, además, devotos de una idea sustentada en una visión filosófica de lo literario que marcará la poesía de entresiglos: la necesidad de un conocimiento de las diversas disciplinas humanísticas y científicas como esencia de la materia poética; un adelanto, en suma, de las doctrinas de la erudición que propiciarán el ornato o dificultad por asuntos de historia o fábula¹.

El poeta antequerano se sumó desde el principio y sin vacilaciones a la novedad poética que abanderaba Herrera. Como epígono del manierismo y precursor del barroco representa un avance respecto al sevillano tanto en el empleo del léxico como en la búsqueda de sus potencialidades expresivas ya

¹ J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica...», pág. 69.

de factura barroca, aunque el núcleo de su ideario estético se ancla en la doctrina poética herreriana.

En el soneto lamentatorio que Tejada dedicara a la muerte de Herrera condensa una valoración estética de cierto alcance que quedaba sintetizada en el primer cuarteto:

Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara
de un cisne de tu orilla, el gran Herrera,
tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera
el número y el son mil veces para;
digo aquel q[ue] su Lux divina y clara
hizo que resonase tu ribera,
por quien gozaste eterna primavera
y su nombre inmortal [e]statua y ara
(soneto «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz
rara», vv. 1-8).

En las autorizadas palabras del profesor Lara Garrido, Tejada recrea Tejada en estos versos el tópico del poeta como *alter Orpheus*:

El dolor es ahora ajeno a la perspectiva del Dios de la poesía porque se trata de una muerte motivada y jubilar, de la que él mismo es causa próxima. A la inmortalidad terrena en vida sucede, con la elevación a la esfera de Apolo, la divinización celestial tras la muerte. [...] Al presidir el «divino coro» apolíneo se representa transustanciada y eternizada su doble —y única— condición poético-musical: la dulce voz que tuvo por materia «su Luz divina» y cuya poderosa armonía hizo parar a Febo en su propia esfera².

Es ésta la única vez que Tejada emplea el cultismo semántico *número*, como ‘ritmo, armonía’, en claro homenaje al uso herreriano. Tejada cifra la esencia del arte poético en la relevancia que *el Divino* presta en su obra poética a las cualidades rítmicas y a la potencialidad del sonido. En ese dominio de las posibilidades que ofrece la materia fónica estriba la esencia del *ars* literario gracias al cual Herrera ha alcanzado el «honor y gloria», la admiración y la fama:

«Este, pues, de Vandalia honor y gloria,
es muerto —[a]l sacro Betis dijo Febo—
porque presida en mi divino coro»
(soneto «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz
rara», vv. 9-11).

Tejada empleó reiteradamente en sus *Discursos históricos* las *Anotaciones* herrerianas ya publicadas en 1580, asumiendo plenamente los principios

² Véase el amplio comentario a este soneto por J. Lara Garrido en «Sonetos epicélicos en homenaje del «Divino» Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro (De los textos al contexto)*, Málaga, Anejo XVII de *Analecta Malacitana*, 1997, pág. 139.

estéticos de Herrera e incorporándolos a su propia poética. El vate antequerano asume de la teoría poética herreriana esa formulación manierista del proceso artístico en la que se conjunta arte, naturaleza y doctrina. Y el concepto vertebrador de esta concepción poética es el de la *imitatio*³, que sustancializa la poética de Tejada en la que convive la clasicidad manierista con las primeras formulaciones de la poesía barroca. Esta convivencia, con sus avances y retrocesos de distinto signo, convierten la obra poética de Tejada en un continuo campo de experimentación en el que los primeros balbuceos cultistas se debaten con una poética de signo clasicista:

Se hace explicable ahora el tránsito natural de la poesía antequerana desde el clasicismo manierista al gongorismo. Es un desplazamiento en el que convivieron inicialmente el magisterio de Herrera y del Góngora juvenil como una experiencia de paralelaje descompensada muy pronto a favor de la *nueva poesía* del cordobés⁴.

Tejada asume la condición de *poeta artifex* de Herrera al poner de relieve los instrumentos lingüísticos y recursos ornativos como resortes esenciales de la poeticidad. La de Tejada no es una concepción formalista del ejercicio poético en el sentido en que la entendemos hoy. Su poesía no es simplemente *forma*. No podía serlo en una sociedad contrarreformista como la de principios del XVII ni en una personalidad creadora como la de Agustín de Tejada. El principio vector de su poética es el lema horaciano del *decoro*, en un armónico equilibrio de las tres dicotomías horacianas: *ars-ingenium*, *res-verba* y *docere-delectare*⁵. La perfección poética estriba en el cultivo de la palabra y se dirige a provocar la *admiratio* en el lector, principios ya codificados en el *Actius* de Pontano y que llegarían a Tejada, posiblemente, por la vía herreriana de las *Anotaciones*. Las claves del «dezir admirablemente» herreriano reclaman la atención a la teoría de la elocución retórica, en dos de sus aspectos: la *electio verborum* (elección de palabras cultas) y la *collocatio verborum* (la disposición rítmica o sintáctica y las junturas entre los términos). De la interacción de los procedimientos puestos en funcionamiento desde estos dos niveles elocutivos mana la esencia de la poética tejadiana.

Herrera buscó para su poesía un léxico⁶ expresivo, culto que

privilegia el significante como vehículo de gracia y «venustidad»,

³ Para estos aspectos de la poética tejadiana en relación a Herrera, véase el capítulo II.

⁴ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 236.

⁵ Véase capítulo II.

⁶ Comenta C. Cuevas: «En este sentido, las *Anotaciones* teorizan la visión del vate como un especialista en vocablos. Para la selección de palabras poéticas, no es criterio adecuado el uso de Castilla, ni la norma cortesana, ni la autoridad de un escritor particular [...], sino el dictamen de los doctos, de acuerdo con la interpretación que da Herrera del *Arte poética horaciana*» (C. Cuevas, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 162-163).

contemplando en Virgilio la ideal suavidad melódica que se consigue «con un sonido no corriente y suelto sino constante a sí mismo»⁷.

En diversos comentarios diseminados a lo largo de las *Anotaciones* insiste el poeta sevillano en la preeminencia del plano elocutivo a través de la selección de las palabras y su disposición en el verso. Tienen que ser las palabras «escogidas i dispuestas con buen juicio»⁸, así como «ilustres, significantes i escogidas con tanto concierto que la belleza de las palabras da luz al orden i la hermosura del orden da resplandor a las palabras». Las observaciones sobre el uso de cultismos o palabras «peregrinas» y juicios valorativos sobre la capacidad evocadora de los sonidos se suceden al hilo del comentario de los versos de Garcilaso.

La postura de Herrera frente al cultismo es la del equilibrio —principio renacentista que el barroco reemplaza por la intensificación— y el criterio que determina la selección —más que el eminentemente semántico— es el valor ornamental y fónico:

si la voz es propia i dulce al sonido, o estraña i áspera, puede i tiene licencia para componer vocablos i enriquecer la lengua⁹.

Para el vate sevillano la excelencia de la poesía estriba en el ornato de la elocución, que no es otras cosa que:

la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza y propiedad de los vocablos escogidos i significantes [...]. Para esto conviene juicio cierto i buen oído que conosca por exercicio i arte la fuerza de las palabras, que no sean umildes, hinchadas, tardas, luxuriosas, tristes, demasiadas, floxas i sin sonido, sino propias, altas, graves, llenas, alegres, severas, grandes i sonantes¹⁰.

Junto al empleo de un léxico culto, la doctrina herreriana se orienta hacia el «número», el componente musical. El elemento sonoro —y también rítmico— parte de cada vocablo concreto y se extiende al sintagma y a la línea melódica completa del verso. Las aliteraciones, los concursos consonánticos, la armonía vocálica y los choques acentuales singularizan la tejadiana desde la asunción de unos presupuestos ya esgrimidos en las poéticas renacentistas y que Herrera aplica al comentario de la poesía de Garcilaso.

El término «número» implica en la poesía tejadiana un concepto «similar al que pudo encontrar [Herrera] en Pontano o Escalígero»¹¹. Integra este

⁷ J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997, pág. 138.

⁸ F. de Herrera, *Anotaciones...*, págs. 209 y 210.

⁹ F. de Herrera, *Anotaciones...*, pág. 850.

¹⁰ F. de Herrera, *Anotaciones...*, pág. 561.

¹¹ Juan F. Alcina Rovira, «Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pág. 341.

concepto de *numerus* —en el *Actius* de Pontano, en Scalígero y en Herrera— tanto el factor sonoro, que interviene en la elección de vocablos, como esa sonoridad a nivel de verso que se transmuta en el ritmo resultante de la secuencia completa. Es decir aún tanto la *compositio* como la *dispositio* desde las unidades más pequeñas (fonemas) hasta la secuencia superior (verso). También incluye, por ello, la atención a las *iuncturae* y los concursos vocálicos y consonánticos (sinalefa, hiato).

La finalidad a la que apuntan estos procedimientos formales acogidos bajo la denominación de *numerus* es la de provocar la *admiratio*, admiración que elevará al poeta a la cima del concepto del *gloria* poética renacentista. La vertiente encomiástica, laudatoria y épico-religiosa de la poesía de Tejada halla su correlato en ese cultivo de la forma como aspiración a la inmortalidad vehiculada desde un *ars* poético que proporcione a su artífice la admiración y la fama:

Vosotros cisnes a quien Febo inspira
el alto don de su divino aliento
premio tendréis más noble de la ira
del tiempo y del olvido y muerte esento;
pues en cuanto el mar cerca y el sol mira
se oirá de vuestros nombres el acento,
y a vuestras musas altas y divinas
envidiarán las griegas y latinas

(canción «El ánimo me inflama ardiente
celo», vv. 814-821).

Herrera es el eslabón esencial —después de Garcilaso y en el camino que llegará a Góngora— en la asimilación del endecasílabo al sistema de versificación española¹². Uno de los núcleos esenciales de la teoría poética de Herrera atañe a factores construcción de los versos —metro, ritmo y estructura fonética— como reforzadores de la semántica.

La limitación de la poesía de Tejada frente a la poética cultista radica en el escrupuloso respeto a la ley horaciana del decoro. La preeminencia que el vate antequerano otorga al elemento formal, sonoro y rítmico no equivale a abandonar la autonomía de la *forma* de la palabra. Tejada respeta los cinco principios sobre el estilo sublime al que responde su proyecto poético, principios codificados en todas las preceptivas desde la antigüedad hasta las *Anotaciones* herrerianas. Nos referimos a las cualidades de la *perspicuitas*, la *gravidad*, la *honestidad*, la *venustidad* y la *brevidad*. En cuanto a la primera, los cultismos empleados por el poeta de Antequera no se caracterizan por la *obscuritas* sino que se trata de términos —ya sean de introducción medieval, bien ya empleados en la poesía renacentista, o bien, algunas innovaciones en

¹² Se trata del «conjunto de afinidades entre sonido, ritmo y semántica por las cuales la “naturaleza” se hace palabra», teniendo en consideración que «investigar la versificación de un solo poeta del Siglo de Oro, es por supuesto, suscitar cuestiones alrededor de todos los demás» (W. Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis Books, 1980, págs. 13-4).

gentilicios o términos aplicados a lo religioso— integrados en el sistema lingüístico del romance y la mayor parte de veces también en el sistema literario. La *gravedad* del léxico tejadiano tiene su origen en la misma seriedad de los temas: el asunto épico-religioso y panegírico-celebrativo. Esa misma gravedad exige la *honestidad* del significante y de la noción que éste evoca, todo ello adornado de acuerdo a la *venustidad* o elegancia elocutiva mediando la *brevidad*.

La preceptiva retórica exige en la selección léxica la adecuación de la palabra a la materia tratada: el contenido o *res* es el que establece el criterio de adecuación de las *verba*. La temática de la poesía tejadiana —heroica, patriótica, épico-religiosa y panegírica— exigía un vocabulario solemne acorde con la gravedad de la materia tratada. Un asunto elevado exige por la ley del *decoro* un vocablo «grave» (*verba gravia*) tanto en su dimensión semántica como formal o sonora. Pero no sólo la palabra tiene que ser «grave», sino también «sublime» (*verba sublimia*) en el sentido de que debe poseer esplendor y majestad, de acuerdo al carácter heroico del asunto a que se refieren. Y además de «graves» y «sublimes» los vocablos tienen que ser «sonoros» (*verba sonantia*) y «ásperos» (*verba aspera*) en concordancia con la grandeza del contenido que expresan. Y, junto a la cualidad de «graves», «sublimes», «sonoros» y «ásperos», las voces que responden al estilo más elevado responden a la cualidad de «grandes» (*verba grandia*), una grandeza en el número de sílabas que evoque, igualmente, la grandeza y dignidad del asunto tratado.

Los dos factores que rigen la *electio verborum*, el semántico y léxico, coinciden en hacer de una palabra un vocablo adecuado a un determinado estilo. En este punto Tejada quiebra la dicotomía *res-verba* a favor de la segunda desde una óptica muy concreta: privilegia en la elección del léxico la cualidad del sonido (*qualitas sonorum*) esto es, la consecución de la *asperitas* como cualidad asociada al estilo sublime frente a determinantes puramente semánticos. Esta preeminencia del factor sonoro incide en ocasiones sobre el factor de novedad que rige la selección de vocablos cultos, de forma que la persuasión sonora (*voluptas aurium*) cobra autonomía en reiterados pasajes de la poesía del antequerano. Ello no se traduce en la superación de la dicotomía *res-verba* a favor de la segunda —como si sucederá en la poesía gongorina— pero introduce quiebras de estimable valor estético.

Es en este punto, en el de la «rebuscada artificiosidad del lenguaje poético»¹³, en el que los antequerano-granadinos se separan de Herrera y abren el camino de la *nueva poesía*:

Como bien supo ver Antonio Vilanova en un estudio todavía imprescindible, «Herrera debe su más alta celeridad al énfasis retórico de sus odas heroicas [... que] constituyen la más clara faceta prebarroca de la lírica herreriana». Es en ese ámbito donde resulta más inequívoca su conexión con Tejada Páez, poeta eminentemente heroico que aprende

¹³ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática...», pág. 237.

bien la lección en las canciones del sevillano pero que extiende sus postulados y ajusta sus atisbos a las primeras décadas del siglo XVII¹⁴:

El antequerano extremará desde su depurada técnica poética los procedimientos que Herrera para alcanzarla sublimidad heroica a la vez que dotará a su poesía de nuevas potencialidades expresivas. En la intensificación de ese privilegio que Herrera ya había otorgado a la materialidad fónica y en la búsqueda de nuevos recursos (sonoros y rítmicos) para potenciar un *sonus* áspero radica la contribución de Tejada a la poesía barroca:

En su práctica, el antequerano llegó más lejos que Herrera. Queriendo mostrar que el castellano tenía similar capacidad que el latín para alcanzar lo sublime sonoro, hizo del poema un espacio para los artificios fónicos [...] ¹⁵.

La potenciación expresiva del factor sonoro.

La selección léxica de Tejada se halla determinada esencialmente por el factor sonoro. El rendimiento estilístico del *sonus* radica —además de ser un vehículo sensible del significado y acomodar la materia y el significante que le sirve de vehículo a un estilo determinado— en producir un placer auditivo (*voluptas aurium*) y estético¹⁶ en virtud de la *cualidad* de los sonidos.

Para Tejada, siguiendo la preceptiva retórica tradicional, el género supremo del decir poético es el épico y como reflejo del espíritu y temática heroicos que vertebran su poesía la cualidad sonora de la *asprezza* constituye su la aspiración de su estilo sublime.

Ya Herrera había otorgado notable relevancia al valor expresivo de los sonidos ásperos porque dotan de nervio a la dicción. Tradicionalmente, y así aparece codificado en las principales retóricas latinas e italianas del XVI, los principales recursos fónicos para la consecución de la dicción áspera son los concursos consonánticos, las palabras esdrújulas y agudas, la aliteración y las armonías vocálicas. El recurso que Tejada dominó con mayor maestría para imprimir a su poesía ese *sonus* majestuoso y solemne son los concursos

¹⁴ J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica...», pág. 78.

¹⁵ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 238.

¹⁶ Este patrón estilístico se conoce con el nombre de *armonía imitativa* desde el XVIII y en la teoría literaria actual ha recibido la denominación de *fonosimbolismo*. M. J. Vega Ramos (*El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C., 1992) estudia el tratamiento que ha recibido el aspecto fónico de la poesía en las retóricas y poéticas desde la clasicidad hasta el Siglo de Oro. Interesa especialmente a Vega Ramos el discurso teórico que las poéticas del Renacimiento —primero las latinas y después las escritas en lengua vulgar— desarrollaron sobre la potencialidad del sonido, primero a partir del verso virgiliano y, después, haciendo extensible esas características a la escritura en romance. Al abordar el análisis de la teoría de los sonidos en la poética del Renacimiento, la citada autora atiende a dos vertientes: primero, a la tratadística latina de finales del XV y principios del XVI: Trapezuntius, *Rhetoricum Libri Quinqué* y el *Actius* de Pontano; y, en segundo lugar a los conceptos básicos que conforman ese discurso teórico sobre el sonido (sonido, número, cualidad) así como la ubicación de estas nociones en el plano de la *elocutio*.

consonánticos, aunque en alianza con el procedimiento aliterativo, la armonía vocálica y el uso de vocablos con elevado número de sílabas.

En la poesía de tejadiana la presencia de muchos cultismos puede explicarse desde la persistencia, en este tipo de vocablos, de rasgos fonéticos de la lengua latina con los que el poeta trataba de imprimir a su poesía un efecto de solemne sonoridad. Esta relevancia del factor sonoro¹⁷ constituye una de las aportaciones fundamentales de Tejada el empleo del léxico culto. La cualidad sonora de la *asprezza* —que corresponde a la materia épica y heroica según la preceptiva retórica¹⁸— se alcanzaba gracias a los concursos consonánticos y mediante la aliteración o repetición continuada de fonemas oclusivos, vibrantes o sibilante a los que se sumaban vocales grandes y sonoras, como la *a* y la *o*. Frente a éstos los sonidos suaves presentan un valor más en concordancia con el equilibrio y la sensibilidad renacentista, mientras que lo *áspero* comprende una complicación y convulsión, una tensión, en definitiva, más propia del Barroco¹⁹.

La fonemática latina, cuyos rasgos perpetuaban los cultismos léxicos²⁰, abría para Tejada un campo de posibilidades sonoras que no le ofrecía el sistema fonético-fonológico romance, el cual tendió a la simplificación de los grupos consonánticos. Lógicamente este factor de selección léxica, orientado hacia la sonoridad del significante, no debe, ni puede, aislarse del elemento semántico. No afirmo en modo alguno que el factor puramente fonemático o sonoro sea el que determina de forma exclusiva la *electio verborum* en la

¹⁷ Este aspecto elocutivo, esencial en la poesía tejadiana, ha sido brillantemente estudiado por D. Cotta, «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín Tejada Páez», *Canente*, 1 (2001), págs. 183-231.

¹⁸ Herrera, fiel a las poéticas y retóricas del XVI, vierte a largo de los comentarios de las *Anotaciones* su valoración de los sonidos en poesía (véase, I. Túrrez Aguirrezabal, «Lo fónico en las *Anotaciones* de F. de Herrera», *Letras de Deusto*, 21 (1991), págs. 5-15, especialmente págs. 10-15). De acuerdo a la temática lírica de gran parte de su poesía, F. de Herrera privilegia la cualidad sonora de la *dolcezza* frente a la *asprezza*. El vate sevillano valora generalmente de forma positiva la cualidad de la *lenitas* en los sonidos de acuerdo a la función mimética de los fonemas en relación al asunto amoroso al que sirven de vehículo. Insiste en que vocales, frente a las consonantes, suenan más dulces, pero, a veces, la aspereza se convierte en un recurso esencial para evitar que el verso quede desmayado, dotándolo así de nervio y espíritu. Por ello, en cuanto a la cualidad del sonido en el conflicto *suave / áspero* Herrera se decanta por lo intencionalmente *áspero*, que en manos del buen poeta goza de mayor poder expresivo que lo *suave*.

¹⁹ W. Ferguson: «De lo suave a lo áspero: Notas sobre la estética de Herrera», *Revista de Estudios Hispánicos*, VIII (1981), págs. 95-96.

²⁰ Como ponen de relieve los estudios lingüísticos los principales grupos consonánticos conservados en los cultismos fueron:

- grupos iniciales de oclusiva más líquida: *gl-, ct-, pl-, fl-, ll-*.
- grupos internos heterosilábicos: biconsonánticos, triconsonánticos (normalmente compuestos de prefijos latinos), y hasta de cuatro consonantes: *-pt-, -ps-, -sc-, -nm-, -dm-, -bn-, -nsp-, -ctr-*, etc.

Estos grupos son los que los latinismos conservaron en su constitución fonética y los generadores de ese sonus áspero (M. Alvar y S. Mariner, «Latinismos», en *Enciclopedia lingüística hispánica*. II, Madrid, C.S.I.C., 1967, pág. 16).

poesía tejadiana, pero sí que este criterio juega un papel esencial como reforzador de una carga semántica que el vocablo ya arrastra consigo.

1/ Grupos consonánticos.

La conservación en los cultismos de ciertos grupos consonánticos, que poseía la lengua latina y que la lengua romance simplificó, generan la *asprezza* por ese concurso de consonantes, lo cual rigió en muchos casos la elección de determinados vocablos cultos en la poesía tejadiana

En los cultismos empleados por Tejada, como era de esperar, dominan los concursos de dos vocales, aunque es significativo el elevado número de los que implican a tres consonantes e, incluso, cuatro. Estos grupos fonemáticos están constituidos por los fonemas ásperos que ostentan mayor rendimiento sonoro en la poesía de Tejada para poner de relieve la cualidad de la *asprezza*: la vibrante simple y múltiple, los fonemas oclusivos, la nasal alveolar y bilabial y la sibilante /s/.

El grupo de consonantes más recurrente en la poesía tejadiana se compone de la nasal alveolar trabada con la oclusiva dental sorda (/nt-/), presentes en los siguientes vocablos cultos: *acanto*, *amaranto*, *argentar*, *argento*, *argentería*, *arrogante*, *contento*, *firmamento*, *laberinto*. Este concurso consonántico se reitera en la gran cantidad de participios en presente empleados por Tejada, rasgo además de marcado cariz latinizante: *fulgente*, *fulminante*, *resonante*, *vigilante*.

Estos cultismos se colocan en posición final de verso por lo que el grupo consonántico forma parte de la secuencia que se reitera en la encadenamiento de la rima. Así ocurre por ejemplo con la pareja *contento-firmamento* y *acanto-amaranto* en estos dos sonetos:

Si ya mi vista, en lágrimas gastada,
puede ver cosas q[ue] le den contento,
aquella torre de alto fundamento
es el albergue de mi bella amada.

Torre, soberbia estás y descollada,
desafiando al alto firmamento,
a las nubes te elevas, y del viento
te burlas, de segura y confiada.

(soneto «Si ya mi vista, en lágrimas gastada», vv. 1-

8)

De azucenas, violas, lirio, acanto,
la frente ornada, la purpúrea Aurora
las rojas puertas del Oriente dora
y abre camino al sol su alegre manto.

Levántanse las aves a su canto
y el fresco aliento del Favonio y Flora
sacude los aljófares q[ue] llora
en el clavel, narciso y amaranto.

(soneto «De azucenas, violas, lirio,
acanto», vv. 1-8)

En la enumeración de motivos florales del verso primero y octavo se reserva, para la posición final, los vocablos largos que además contienen un grupo consonántico productor del *sonus* áspero y solemne.

El grupo *-nt-*, en el cultismo *argentería*, además de contribuir a la *asperitas*, tiene una clara función imitativa. Existe un contrabalanceo en los grupos consonánticos del verso cuarto, propiciado por la elevación articulatoria de las nasales implosivas y la explosión de las oclusivas, movimiento que intenta remedar el vaivén de la nave sobre la superficie acuática en un movimiento de elevación y descenso:

Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía
su mejor prenda y en tu clara plata
al viento velas cándidas dilata,
rompiendo tu temblante argentería
(soneto «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía, vv.
1-4)

El esquema sonoro que imita el movimiento de la nave sobre la superficie marina es el siguiente: nasal bilabial+oclusiva bilabial sorda; nasal alveolar +oclusiva dental sonora; nasal bilabial+oclusiva bilabial sonora; nasal alveolar+oclusiva dental sorda; nasal alveolar+oclusiva dental sorda.

Queda puesto de relieve en estos ejemplos la relevancia que Tejada otorga a la posición final de verso y el esmero en la selección léxica del vocablo que ocupa el lugar de la rima como posición privilegiada para el despliegue de las posibilidades expresivas del *sonus*. De ahí que gran parte de los cultismos del corpus tejadiano, especialmente las palabras más largas y solemnes, se coloquen en esa posición versal.

Otras agrupaciones consonánticas, de gran rendimiento sonoro, implican a consonantes como *-pt-*, *-ns-*, *-ps-*, *-nd-*, *-mn-*, *fl-*, *pl-*, en cultismos del tipo *concepto*, *consistorio*, *eclipse*, *fecundar*, *pluvia*, y *pluvioso*. Los dos últimos vocablos que conservan el grupo inicial *pl-* constituyen un claro ejemplo de intencionalidad cultista y de la búsqueda de la expresividad sonora por parte de Tejada, que opta por la conservación latinizante (*pl-*) frente a la solución palatalizada romance (*ll-*).

Otros grupos menos habituales son, por ejemplo, *-gn-* y *-sf-*, en vocablos cultos del tipo *digno*, *disforme*, *magnífico*, *ignominia*, *solemne*, y *solemnizar*.

Por otra parte, no ofrece dudas la potencialidad expresiva de términos como *omnipotente*, que acoge en su distribución silábica dos grupos consonánticos *-mn-* y *-nt-*.

A pesar de ser más escasas también contribuyen a estos mismos efectos sonoros voces cultas constituidas por grupos de tres consonantes: *entronar*, *esclarecido*, *esplendor*, *inclemente*, *inclinarse*, *ínclito*, *incrédulo*, *increíble*, *instante*, *plectro*, *postrar*, *transparente*.

El valor sonoro que Tejada otorga al cultismo *postrar* en el soneto dedicado al marqués de Santa Cruz revela, una vez más, un notable dominio de los artificios elocutivos:

Aplacadas las furias de Océano
 contemplo ante tus másteles y antenas,
 claro marqués, y recibir serenas
 yugo por tu triunfante espada y mano;
 tal estandarte alarbe y tal britano,
 a tus banderas, de despojos llenas,
postrarse, y q[ue] ya sobran tus cadenas
 rebelde turco y bárbaro africano

(soneto «Aplacadas las furias de Oceano», vv. 1-4).

El término *postrar*, núcleo verbal de la oración que ocupa los dos versos iniciales del segundo cuarteto, se traslada —acudiendo a la figura del hipérbaton— al final de la secuencia. El verbo regente del infinitivo *postrar* —*contemplo*— se encuentra cinco versos antes. Al hipérbaton se suma un encabalgamiento abrupto, y ambos procedimientos sintácticos se orientan a poner de relieve el cultismo que comentamos, el cual posee la carga semántica mayor de los dos cuartetos. A estas figuras sintácticas, se une el factor sonoro, para subrayar la palabra en cuestión ya puesta de relieve por la dislocación sintáctica y la pausa del encabalgamiento abrupto. El grupo *-str-* y la vibrante implosiva, así como la combinación vocálica *o-a* dan relevancia sonora al acto del rendimiento. *Postrar* es el elemento semánticamente marcado, pero, también, formalmente, desde los recursos sintácticos y fónicos indicados.

Para terminar con los grupos consonánticos en los que Tejada cifra el *sonus* áspero, cabría mencionar el concurso de cuatro consonantes en el vocablo *monstruo*:

y lanzase con diestra poderosa
 de sus antiguas sillas a los monstruos
disformes y vestigios infernales
 que honró la antigüedad como a sus dioses

(canción *a la virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 61-64)

La aliteración de *s* y la colisión consonántica de los dos cultismos (*-nstr-*, *-sf-*) contribuye al efecto sonoro de la *asperitas* en un contexto de inspirado fervor católico que se contrapone al paganismo de la Antigüedad.

2/ Fonemas vocálicos y consonánticos.

No sólo los grupos consonánticos son elementos propiciadores de ese *sonus* áspero. Otra serie de fonemas vocálicos y consonánticos —codificados en la gran mayoría de los tratados sobre retórica y poética— contribuyen en la misma medida a la cualidad sonora de la *aspereza*. Entre ellos cobran especial protagonismo en la poesía tejadiana los fonemas /r/ y /s/ entre los consonánticos, y /a/ y /o/ entre los vocálicos.

El sonido vibrante, tanto simple como múltiple, goza de amplia representatividad en la poesía de Tejada. Es uno de los fonemas cuya cualidad sonora resulta más productiva al poeta antequerano para imprimir

la cualidad de la *asperitas* a su estilo y que se proyecta en el empleo de determinadas voces cultas.

En numerosos pasajes de temática belicosa —por ejemplo, en el soneto al marqués de Santa Cruz o en la canción a la desembarcación del Condestable de Castilla— el fonema /r/ tiene una capacidad imitativa evidente, potenciando el valor semántico de la lucha, fiereza y valentía de los contendientes en la batalla. Acude entonces Tejada a cultismos como *arduo*, *arrogancia*, *arrogante*, *bárbaro*, *britano*, *horrendo*, *hórrido*, *horrísono*, *postrar*, *rigor*, *robusto*, *sacrilegio*, *sacrílego*, *sacro*, *tremolar*.

Este pasaje de la canción *A la Virgen de Monteagudo* se perfila como ejemplar testimonio del empleo aliterativo de la vibrante, tanto simple como múltiple, en posición implosiva y explosiva, para imprimir al pasaje un *sonus* áspero que evoque la fiereza con que los gigantes desafiaron al cielo:

Tales son éstos como antiguamente,
si la fama es verdad, el **crüel**
de los **gigantes** hijos de la tierra,
el **crudo** Porfiriön y fiero Mimas
y airado Damastor, de vista **torva**,
y vosotros también, audaz Tifeo
y tú, Equión, **terror** de las **estrellas**
que se **atreveron** (**arrogancia bárbara**)
a **querer** ocupar las altas sillas
de los **supremos** dioses celestiales
con ceño amenazante y manos ímpias,
más ímpias que **atrevidas** y valientes,
y a **querer** inquietar de su alto **trono**
la alta **deidad** de Júpiter **tonante**,
y poblar sus **sacrílegas** cadenas
de soberanos dioses (maldad grande)
y **aherrojallos** en **prisiones** ásperas,
como es testigo el alto monte Etna,
donde yacen agora **fulminados**
de su ímpio **atrevimiento** paga justa,
donde es tanto el **furor** con que respiran
ardientes globos de sus fuertes llamas,
y a espadañas de **funesto** humo,
que ponen duda su violencia y furia,
según se **muestran** **bravos** y **arrogantes**,
si **fulminados** son o **fulminantes**

(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 125-150).

La aliteración de vibrante simple en posición implosiva así como de la vibrante múltiple, ambas coligadas para transmitir ese nervio al *sonus*, se erigen en índice incuestionable de la majestuosidad y solemnidad que Tejada quiere imprimir a su poesía. Esta aliteración queda subrayada con el uso de cultismos de elevado número de sílabas, que contribuyen a ese mismo efecto solemne. Así ocurre en el caso de *arrogancia bárbara*, sintagma que aúna dos cultismos con una potencial expresividad sonora que Tejada lleva al límite de sus posibilidades: en cuanto al número de sílabas, el sustantivo es

cuatrísílabo y su calificativo trisílabo; ambos contienen el fonema vibrante múltiple y simple en posición explosiva e implosiva, respectivamente; su constitución vocálica posibilita el procedimiento aliterativo de la *a*, vocal llena, grande, majestuosa; coloca esos dos cultismos en posición final de verso; y, por último, el cultismo *bárbaro*, esdrújulo, cierra el verso en la posición marcada del endecasílabo por la rima. La aliteración, pues, se presenta en lugares acentualmente relevantes del verso. El cultismo *arrogante*, variación morfológica de *arrogancia*, posee la misma constitución consonántica y vocálica que el adjetivo y se emplea en el penúltimo verso de la estrofa, la cual se cierra con los dos cultismos cuatrísílabos *fulminado* y *fulminante*. Se trata, pues, otro caso ejemplar del rendimiento sonoro que del fonema vibrante en la poesía de Tejada.

Una serie de cultismos —pertenecientes al mismo campo semántico y también interrelacionados por su constitución fonemática en la que prima la vibrante múltiple— presentan especial atractivo para Tejada. La naturaleza consonántica de vocablos como *terror*, *horrendo*, *hórrido*, *horrísono*, que comparten, principalmente, la vibrante múltiple pero también fonemas como el oclusivo dental y la nasal alveolar y una constitución vocálica basada en la repetición de *o* a principio y final de sílaba y que además poseen un elevado número de sílabas y acentuación esdrújula, abren todo un abanico de posibilidades expresivas. Tres de estos cultismos se concentra en estos versos de la canción *A la Virgen de Monteagudo*:

Ella fue a los católicos defensa
 escudo impenetrable y fuerte amparo,
 entre el peligro de las almas hórridas
 de las crueles y funestas balas,
 de los cañones fieros, reforzados
 de metal hueco, máquinas horrendas
 que escupen con estrépito y relámpagos
 de ardiente plomo voladores rayos,
 que asuelan, baten, aportillan, hunden
 los muros que a los cielos se avecinan
 y del cielo a la tierra los inclinan

(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 97-107)

y altamente murmura tal mandato
 y atruena con horrísonos bramidos
 las lágrimas del mar antes serenas
 y con su llanto enturbia las arenas

(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 409-411)

Los tres cultismos funcionan como epítetos. Dos de ellos complementan a un sustantivo trisílabo en un sintagma ubicado en la posición final del endecasílabo, semejante a secuencias ya anotadas como *arrogancia bárbara*. En este caso a la cualidad áspera de la vibrante múltiple se une la aliteración de la sibilante /s/, que trata de remedar el ruido ensordecedor de los *cañones* y

de los *bramidos*. La aliteración de *s* ha condicionado el uso morfológico del plural generalizado en las dos estrofas.

No siempre el empleo de cultismos que contienen consonantes vibrantes poseen una función imitativa delimitada, sino simplemente la de propiciar la cualidad sonora de la aspereza con el fin de imprimir al verso una majestuosa sonoridad. Es el caso del prefijo *re-* en cultismos como *refulgente* y *reluciente*, vinculados semánticamente y por su configuración fonemática a otros cultismos como *rutilar*, *rutilante*, *reverberar*. Estas voces cultas, que comparten el sema de lo lumínico —cuya presencia es muy notable en la poesía de Herrera—, refuerzan en el plano fónico ese destello luminoso que comporta su carga semántica por medio de la sonoridad de la vibrante, bien porque ya el cultismo posee este fonema (*rutilar*, *rutilante*, *reverberar*), bien porque Tejada aplica un procedimiento de composición morfológica a cultismos como *fulgente* y *luciente*, herrianismos evidentes:

Tres cursos en su carro refulgente
Febo corrió, por paralelos de oro;
tres veces ilustró la escama ardiente
del nacardo pez y oriental toro;
(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 216-219)

Concha capaz de nácar reluciente,
llena de tibia leche por mi mano,
derramaré en tu pecho soberano;
(canción *A la desembarcación del Condestable* «Nave que encrespas con errada proa», vv. 174-175)

Los dos vocablos cultos se localizan en posición final de rima. En el caso de *refulgente* resulta notoria la aliteración de la vibrante en los dos primeros versos de la estrofa que intensifican el matiz lumínico del dorado dios Apolo. Las razones que explican el uso del cultismo, reforzado por el prefijo *re-* —en otros casos Tejada emplea *fulgente* sin el prefijo intensificativo—, pueden estribar en el propósito de prolongar la aliteración del fonema vibrante, o bien responde a razones de cómputo silábico (pues añade una sílaba), bien a una finalidad intensificativa, o bien, lo que parece más acertado, a la conjunción de todas estas razones:

Tres cursos en su carro refulgente
Febo corrió, por paralelos de oro;
(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», vv. 208-210)

Más claro se revela el empleo de *reluciente*, en el que la partícula derivativa *re-* se coliga a la *-r* final implosiva de la palabra anterior, *nácar*, con la que está emparejada sintáctica y semánticamente. Así pues la voz culta *reluciente* subraya la intensa luminosidad del sustantivo a que complementa, reforzado con el sonido de la vibrante múltiple que resulta de la unión de las dos sílabas. Ese choque silábico de la *-r* final implosiva de *nácar* y de la vibrante

explosiva inicial en *reluciente* es un recurso puesto una vez más al servicio del *sonus* áspero:

Concha capaz de náca**R Reluciente**

Aunque el fonema vibrante es el principal vehículo de la *asperitas* en la poesía de Tejada —y, por ende, uno de los fonemas dominantes en los cultismos léxicos introducidos en su poesía—, otros sonidos como los nasales poseen también un notable valor estilístico. D. Cotta ha señalado que los usos de estos fonemas nasales «parecen relacionarse en Tejada con sentimientos luctuosos o fúnebres» o, por el contrario, «no conlleva una serie de asociaciones semánticas muy precisas»²¹.

Es el caso de cultismos como *marmóreo* y *mausoleo*, escasamente empleados en la poesía renacentista²², y en los que Tejada descubre posibilidades sonoras y rítmicas tanto por su constitución consonántica como por el elevado número de sílabas de que se componen. Igual sucede con otras voces cultas como *memoria*, *monumento*, *número*, *solemne*, y *solemnizar*:

Tú, a cuyo altar, reliquia soberana,
sus hombros plateados
sujetó el mar, cuando los vio cargados
de la **marmórea** tumba o nave ufana
que, **sin mástil** ni vela,
sujeta el **mar**, los vientos **encarcela**.

(canción «De los héroes invictos, ya sagrados», vv.
187-192)

En otros casos la combinación aliterativa de la nasal, lateral, vibrante simple en posición explosiva y la sibilante—en dos cultismos como *túmulo* y *memorias*— acrecienta la proyección panegírica de los heroicos hechos de algún personaje histórico como el Gran Capitán:

Al **túmulo** de jaspe en cuyas **tallas**
representó el **cinzel** altas **memorias**,
de **mil** naciones **conseguidas** glorias,
de **mil** vencidos **reyes** **mil** **medallas**

(soneto «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», vv. 1-
4)

No se extinguen en estos los grupos de fonemas asociados a la *asperitas* a los que Tejada dota de una capacitación sonora y expresiva notable. Las oclusivas, cuyo efecto áspero producido por la dureza del timbre ya fue codificado por las retóricas renacentistas, se suman al catálogo tejadiano. Frecuentemente, el antequerano potencia la capacidad sonora de estos fonemas oclusivos mediante su agrupación con otros sonidos ásperos. En

²¹ D. Cotta, «La *qualitas sonorum*...», pág. 195.

²² Para más detalles remitimos al apéndice final, donde se estudia la documentación literaria de cada cultismo.

los casos en que tienen una función imitativa expresa, además de configurar ese *sonus* majestuoso y solemne, la oclusiva velar sonora /g/ es la que más posibilidades ofrece en la poesía tejadiana. De ahí, probablemente, que numerosos cultismos contengan ese fonema: *argentado*, *argentar*, *argento*, *argentería*, *flamígero*, *fugitivo*, *fulgente*, *gemido*, *gemir*, *inexpugnable*, *refulgente*, *regio*, *rigor*, *vigilante*, *virgen*, y *virgínea*.

3/ Palabras con elevado número de sílabas.

No sólo determinados fonemas o la conservación de ciertos grupos consonánticos cultos resultan vehículos expresivos para crear una dicción solemne. Otro factor implicado en la consecución de un estilo majestuoso que goza de gran rendimiento en la poesía tejadiana es el número de sílabas. En los cultismos escogidos por Tejada dominan los trisílabos, una proporción notable de ellos son cuatrísílabos y al menos ocho de ellos poseen cinco sílabas:

Dos sílabas	Tres sílabas	Cuatro sílabas	Cinco sílabas
96 (28 %)	166 (48 %)	74 (casi un 22%)	8 (un 2 %)

El número de vocablos cultos cuatrísílabos casi se equipara al de bisílabos. La suntuosidad y solemnidad de las palabras largas es un rasgo más asociado al estilo sublime, alto o grave en voces como *amaranto*, *argentado*, *babilonio*, *consistorio*, *descendencia*, *eminente*, *firmamento*, *flamígero*, *formidable*, *idólatra*, *inclemente*, *indómito*, *insensible*, *magnífico*, *marmóreo*, *mausoleo*, *ostentación*, *rutilante*, *sacrilego*, *sanguinoso*, *tenebroso*, *venerable*, y *vigilante*.

A este factor se coligan otros la rima o el ritmo encaminados a crear ese *sonus* efecticista. De ahí que estos cultismos ocupen habitualmente la posición final del endecasílabo, como procedimiento elocutivo generalizado en lo que atañe a la *collocatio verborum*, que otorga solemnidad a la frase y que Tejada explora siempre con resultados satisfactorios.

Una serie de cultismos que presentan escasas recurrencia en la obra poética tejadiana ocupan la posición final del endecasílabo:

y terrible al infierno y formidable
(soneto « Si ya mi vista, en lágrimas gastada», v. 6)

muéstrame en tus pinturas tenebrosas
(soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 13)

de Roma en el supremo consistorio
(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 94)

diréis que su castillo alto, eminente
(canción *A la Virgen de Monteagudo* «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 786)

desafiando al alto firmamento

(soneto «Si ya mi vista, en lágrimas gastada», v. 6)

y a quien fue por Herodes inclemente

(canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 20).

Este empleo de palabras con elevado número de sílabas se muestra claramente intencional en los cultismos *refulgente*, *reluciente* y *sacrosanto*. Los dos primeros —además de la intensificación semántica del prefijo *re-*, en el matiz de luminosidad, y la introducción del fonema áspero /r/— ponen de manifiesto la forma en que el vocablo largo dota al estilo de mayor suntuosidad. En la alocución celebrativa proferida por el río Guadalhorce, con motivo de la llegada de la Virgen de Monteagudo a Antequera, la venida de la Virgen se califica como *triumfo sacrosanto*:

Viene a nuestra ciudad, deja el hereje
entre sus vanas opiniones ciego,
y el hielo y el rigor de Bonalegre
quiere templar con vuestro ardiente celo;
ninguno habrá que a tanto bien se aleje
y que no preste oídos a mi ruego
con que os exhorto levantéis el canto
a celebrar su triunfo sacrosanto

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 733).

Finalmente la Virgen sacrosanta

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 471).

El cultismo *sacrosanto* —de escasa presencia en la poesía renacentista, no fue empleado por Herrera ni Góngora— conjuga los factores que más rendimiento hallan en la poesía de Tejada para conseguir ese *sonus* majestuoso.

El cultismo *hamadriades* refleja igualmente esas posibilidades expresivas a que me vengo refiriendo (elevado número de sílabas y la colocación en la posición final de verso):

«resuenan con los cantos de hamadriades»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 462).

Tanto Garcilaso (*Égloga II*, v. 623: «¡O **dríades**, de amor hermoso nido») como Herrera (égloga «Entre los árboles do»; v. 104: «las dríades; los faunos su aposento», y v. 137: «a las dríades bellas descubriendo»²³) optaron, en su poesía, por *dríades* —ninfas que habitan entre los árboles, mientras que las *hamadriades* —ninfas que viven encerradas dentro de su árbol y nacen y mueren con él— fueron las preferidas de Góngora. El vate cordobés emplea

²³ F. de Herrera, *Poesía...*, págs. 220 y 221.

hamadriás en la *Sol. I* (v. 291: «ser menos que las verdes hamadriás»), pero ya en *Las Lusíadas* de Luis de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla, se había servido de *hamadriadas* (v. 7: «Napeas y Hamadriadas»²⁴). Quizá el largo período de la palabra, la suavidad de la nasal bilabial y la oclusiva dental sonora, así como la secuencia vocálica de cuatro *aes* les resultaron a Tejada sugerentes para la descripción del devastador efecto que, sobre los elementos naturales y la fabulación mitológica de éstos, tiene el abandono de la Virgen del Monte de Flandes. Nótese la aliteración continuada de *s*, especialmente en la rima plural, y la repetición de las nasales:

Las náyades no danzan en sus coros,
ni al dulce sonde de concertadas líras
mueven alegres los ligeros pasos,
concertando las voces con los golpes
de blancas manos y de sueltas plantas;
rompen los vientos con lamentos tristes
en sus montes las cándidas oréadas;
las napeas sus ásperos collados
mueven a sentimiento con sus quejas;
y las driadas hieren con gemidos
los laberintos de intrincados bosques;
y los incultos troncos de los árboles
resueñan con los cantos de hamadriades
y a los prados les niegan y a las Hémmides
los bellos vultos de los blancos cuerpos;
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», vv.
450-464).

En un contexto aliterativo reiterado de nasal y sibilante, un cultismo de extenso número de sílabas, esdrújulo, y, además, colocado en posición de rima subrayan con indudable eficacia ese efecto sonoro.

4/ Cultismos agudos y esdrújulos

En cuanto al tipo de acentuación, entre los vocablos cultos empleados por Tejada se encuentran en torno a 45 cultismos esdrújulos y 24 oxítonos. Casi la mitad de los cultismos agudos terminan en vibrante implosiva, un sonido que tradicionalmente —y en la poesía de Tejada marcadamente— se presta a poner de relieve esa cualidad de la aspereza, ahora intensificada por la fuerza articulatoria de la sílaba tónica. Son voces como *esplendor*, *furor*, *honor*, *humor*, *imitador*, *inferior*, *terror*.

El término *esplendor*, herrerianismo de gran presencia en la poesía cultista, se presenta en todos los casos en que lo emplea Tejada en la posición rítmica marcada del endecasílabo. El final oxítono en vibrante implosiva coincide con el acento rítmico en sexta:

el lustre y esplendOR de Monteagudo

²⁴ L. de Góngora, *Obras completas*, t. I, pág. 3.

(canción «El ánimo me inflama ardiente
celo», v. 363)

y el frondoso **esplendOR** de sus laderas

(canción «El ánimo me inflama ardiente
celo», v. 440)

y el nombre, el **esplendOR**, el lustre y gloria

(canción «El ánimo me inflama ardiente
celo», v. 596)

La nota semántica de luminosidad explota en el centro del verso irradiando a las sílabas que preceden y anteceden. Al mismo efecto se suma el grupo consonántico *-spl-* y la nasal implosiva trabada con oclusiva dental. Los tres ejemplos arriba conocidos se concentran en la canción dedicada a la *Virgen de Monteagudo*, la composición del corpus del *Cancionero Antequerano* que más se prodiga en el recurso de la aspereza como manifestación del espíritu heroico y religioso que la alienta. Nótese, entonces, como combina Tejada la cualidad sonora de la vibrante implosiva y los grupos consonánticos con la fuerza articulatoria del acento asociada a otros factores rítmicos.

En el caso de *terror* se aúnan tres cualidades sonoras que logran una gran expresividad: la vibrante implosiva final, en combinación con la vibrante múltiple, y la tonicidad en la última sílaba. El valor sonoro dado al cultismo se presenta análogo al de *esplendor*.

y **tú**, Equi**ón**, terr**OR** de las estrellas

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
131).

Las dos palabras que preceden al cultismo *terror*, el pronombre monosílabo y el nombre del gigante, son también oxítonas, valor que junto a la sonoridad de la vibrante múltiple y la vibrante simple implosiva producen una tensión *in crescendo* que culmina en la sílaba aguda *-or*, la sexta del endecasílabo. El verso queda de esta forma dividido en dos segmentos marcados por el cambio rítmico y la aliteración. La frontera se marca en la sílaba *-or*. La primera mitad del endecasílabo presenta ritmo trocaico (2-4-6), vocales cerradas y oscuras *ú-ó-ú* y aliteración de vibrante; mientras que la segunda mitad no tiene acento en octava y la aliteración de sibilante y lateral evoca la claridad y paz celeste en contraposición a la oscuridad vocálica anterior y la aspereza consonántica.

Al mismo respecto, también las poéticas renacentistas pusieron de relieve el valor de la acentuación esdrújula como vehículo de la majestuosidad en el estilo. El cultismo esdrújulo tiene un valor meramente fonético: la frecuencia de esdrújulos frente al verso grave castellano crea una alternancia musical, en lo que se refiere a la acentuación. Además si recibe el acento métrico, normalmente en 6ª o 10ª, potencia enormemente las posibilidades rítmicas

del endecasílabo. D. Alonso señaló cómo en la poesía gongorina se unía al uso del cultismo esdrújulo, acentuado en sexta, una sensación colorista que iluminaba todo el verso. Tejada, una vez más, combina el resabio culto del vocablo con la funcionalidad rítmica y sonora como refuerzo expresivo.

De los aproximadamente cuarenta y cinco cultismos esdrújulos registrados en el corpus poético tejadiano al menos el 75 % de estas voces cultas esdrújulas se encuentra en una posición rítmica marcada²⁵ del endecasílabo, es decir, en sexta o décima:

tú al alto rey, al MÍsero criado
(soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 5).

regale en dulce CÁntico los vientos estrellas
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 741)

invidia de mil CÉlebres pinceles
(soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 7).

Callo de aquellos HÉroes la excelencia estrellas
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 378)

ni de Escila las HÓrridas gargantas
(canción «Nave que encrespas con errada proa, v. 43)

Mas ya, famoso inCRÉdulo, me acuerdo
(canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 55).

sustentando el magNÍfico cimborio
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 644).

su son fiero y hoRRÍsono interrumpa
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 125)

de Calvino saCRÍlego la saña
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 534)

divulgó por los TÉRminos del mundo
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 159)

²⁵ A propósito de *La Moschea* de J. de Villaviciosa, M. Morreale propone una serie de observaciones muy sugerentes sobre la «significativa colocación de los vocablos esdrújulos en una serie de versos» de esta obra, especialmente superlativos, y «adjetivos latinizantes que indican grado hiperbólico». Asimismo, destaca esta estudiosa cómo «la rima es otro motivo que privilegia el cultismo» («Apreciación lectora de *La Moschea* de José Villaviciosa (1615)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII (2005), págs. 185 y 186).

penetrando los aires con tal Música
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
708)

y donde habían dado mil oRÁculos
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
67)

Temiendo, pues, que los herejes PÉRfidos
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
355)

y a los cielos levanta sus piRÁmides
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
512)

En los casos de cultismos sobre los que recae el acento métrico en 6ª, posición acentual especialmente relevante del endecasílabo, se trata de palabras semánticamente relevantes, sobre todo adjetivos. Es el caso de *sacrílego*. El cultismo, de cuatro sílabas, queda destacado entre el sintagma preposicional que abre el verso y el nominal que lo cierra:

de Calvino saCRÍlego la saña

El acento rítmico sobre la vocal *í* y la sonoridad del grupo *-cr-* subrayan el vocablo *sacrílego*, núcleo semántico del verso que pone de relieve el paganismo de los bárbaros frente a la católica cristiandad.

En cuanto al ritmo, los cultismos esdrújulos que se hallan en la posición rítmica sexta o décima contribuyen de manera eficaz a la modulación de la línea acentual del endecasílabo. La hacen más fluida y otorgan firmeza y elegancia a su estructura. No obstante, en otras ocasiones el cultismo esdrújulo ocupa otras posiciones rítmicas sin ninguna funcionalidad más allá de su capacidad evocadora para sugerir la idea de solemnidad y grandiosidad. Por ejemplo, cuando se coloca en posición inicial da como resultado una aparente ruptura del endecasílabo, el cual se nos figura, así, desmembrado en dos segmentos. El cultismo *bárbaro* en este verso imprime al endecasílabo un ritmo de tipo heroico:

el BÁRbaro cruel infanticida
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
486)

En otros casos, el cultismo marca, por medio del énfasis articulatorio de su acentuación proparoxítona, el inicio de un endecasílabo enfático::

MÁquinas suntuosas y reales
(soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 1)

Otras veces el esdrújulo sólo pone de relieve la cualidad áspera de un sonido, que dota al verso de nervio:

que sudan por las RÚSticas cortezas
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
668)

También puede contribuir a instaurar una atmósfera luctuosa en un soneto epítáfico, por la conjunción del ritmo, la aliteración vocálica *n-n* y de las consonantes nasal y lateral:

acompañan su TÚmulo y trofeo
(soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina»,
v. 14)

Para terminar, el análisis de un cultismo en todas sus recurrencias puede resultar ilustrativo de la conjunción de factores rítmicos, sonoros y léxicos que Tejada pone en funcionamiento en torno a los latinismos esdrújulos para la consecución de un *sonus* majestuoso. Así sucede con el cultismo *ínclito*, el cual presenta ocho recurrencias en el corpus tejadiano. De ellas, tres en sexta sílaba rítmica y una en décima:

aún juzgan vivo al ÍNclito troyano
(soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina»,
v. 13)

Tu Démara, también ÍNclito un tiempo
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
424)

por él tendrá tan ÍNclitos blasones
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
804)

Pero cuando llegó la Virgen ÍNclita
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
508)

La sílaba implosiva *-in* y el grupo *-cl-*+dental son recursos habituales en la poesía tejadiana para el *sonus* áspero.

En otros casos, el cultismo *ínclito* subraya el ritmo heroico o enfático del endecasílabo:

Tú, ÍNclito don Diego, honor y gloria
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
17)

mil ÍNclitos milagros y obras raras
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
160)

ÍNclito rey de cuantas aguas corren

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 553)

En síntesis, los cultismos léxicos en la poesía de Tejada expresan su potencial expresivo en los distintos planos de análisis (los matices rítmicos, la suntuosidad sonora y la relevancia semántica) y desde una amplia gama de recursos sabiamente manejados que imprimen a la poesía tejadiana la cualidad sonora de la *asprezza*: los concursos consonánticos conservados en los cultismos, la aliteración de la vibrante simple y múltiple, las posibilidades rítmicas que ofrecen los cultismos agudos y esdrújulos y la distribución de los vocablos cultos en el verso atendiendo a factores rítmicos y sonoros.

Otro recurso de la *asprezza*: las secuencias antirrítmicas.

El análisis de los recursos sonoros de la poesía tejadiana ha puesto de relieve una serie de aspectos estilísticos ausentes o relegados a un segundo plano en la poética herreriana de las *Anotaciones* pero que poseen gran relevancia expresiva en la poesía de Tejada, tales como la notable proporción de cultismos con un elevado número sílabas y la cuidada posición acentual que los vocablos cultos ocupan en el verso. Otro recurso de gran rendimiento expresivo es el de las secuencias antirrítmicas sobre las que Herrera no teoriza, lo cual no equivale a afirmar que no recurriera a ellas en su práctica poética. El mismo efecto de ruptura y aspereza que Herrera estimaba para el hiato se obtiene con las secuencias antirrítmicas²⁶.

Una secuencia antirrítmica consiste en la presencia de dos o más acentos prosódicos fuertes²⁷ en sílabas consecutivas. Lógicamente el efecto será mayor si tales acentos recaen ya en palabras de alto valor semántico, ya en términos fónicamente marcados como los cultismos, o bien en vocablos marcados por la conjunción de ambos factores, semántico y sonoro. La crítica filológica tradicional los ha considerado «defectos» de la versificación, sobre todo cuando el choque acentual se produce entre 5^a-6^a y 9^a-10^a²⁸. W.

²⁶ Sigo de cerca las pautas del estudio de W. Ferguson, *La versificación imitativa...*, especialmente el capítulo tercero (págs. 47-116) dedicado al estudio de los fenómenos antirrítmicos en la poesía herreriana.

²⁷ El principal problema al estudiar este tipo de fenómeno rítmico radica en las palabras de acentuación débil o fluctuante. A veces sobre estos vocablos recae inevitablemente un acento prosódico por encontrarse a final de verso o por otros imperativos métricos. Frente a los términos que Navarro Tomás considera inacentuados (los relativos *como, quien, donde, cuando, cuanto* las conjunciones, y las preposiciones), la opinión de Ferguson difiere en la de Navarro Tomás en algunos siguientes puntos. Considera inacentuadas: *he, ha, has, un, una, es, son* y *o, ob, no ni muy, ya*; de acento fluctuante: *este, ese*; y acentuadas: *nuestro, vuestro*. En el análisis que propongo me he ceñido exclusivamente a secuencias antirrítmicas que no ofrecen duda a este respecto porque implican choques acentuales claros en sílabas claramente marcadas con acento prosódico. Los casos que ofrezcan una duda razonable o que impliquen a palabras que no sean sustantivos, adjetivos o verbos no serán considerados.

²⁸ W. Ferguson, *La versificación imitativa...*, pág. 49.

Ferguson destaca para el caso de Herrera que los choques acentuales resultan especialmente significativos si se corresponden con choques semánticos, conceptuales o de imágenes. Paralelamente en la poesía tejadiana este pugna rítmica se traduce en fricción de significantes, muchos de ellos cultismos léxicos ya marcados por una determinada funcionalidad expresiva usualmente relacionada con los efectos fónicos.

La insistencia de Tejada en las secuencias antirrítmicas, la localización repetida de estas secuencias en los mismos acentos prosódicos del endecasílabo, la coincidencia de esos dos acentos prosódicos consecutivos en sílabas que contienen un sonido aliterativo, especialmente la vibrante, no ofrecen dudas sobre la intencionalidad y consciencia de Tejada al emplear en su poesía este recurso de las secuencias antirrítmicas.

La conjunción de la aliteración del fonema *r*, principal sonido implicado en la *asperitas*, con el procedimiento rítmico de la secuencia antirrítmica confirma el valor que Tejada otorga a esta última como recurso potenciador del *sonus* áspero. Las secuencias antirrítmicas que implican también aliteración de vibrantes presentan un empleo reiterado en la poesía tejadiana, localizadas en casi todos los acentos prosódicos del endecasílabo:

- en 3^a-4^a:
«el **rigor fiero**, la sangrienta rabia»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 482)

- en 5^a-6^a:
«Sueño, **domador fuerte** del cuidado»
(soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 1)
«entre las que el **mar rompen**, te coronas»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 6)

- en 6^a-7^a:
«y pues que con **bramar turbas** los cielos»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 148)
«quien se atrevió a **mirar, libre** de espanto»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 63)

- en 9^a-10^a:
«la cabeza mortal del **dragón fiero**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 56)
«de la horrisona furia del **mar bravo**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 228)

La secuencia antirrítmica binaria — aunque puedan identificarse en la obra poética tejadiana alguna secuencia de tres acentos prosódicos consecutivos— presenta gran interés por ser la que más afecta al ritmo al confundirlo momentáneamente y hacerlo ambiguo.

1/ secuencia antirrítmica en 6ª-7ª.

En cuanto a la posición acentual el tipo de secuencia antirrítmica que domina en la poesía de Tejada es la que implica a los acentos prosódicos en 6ª-7ª, la variedad más conocida en el Siglo de Oro, según ha estudiado Ferguson:

- «Tú Demara, también **ínclito** un tiempo»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 424)
- «¿Fue acaso, puso **Dios límite** en vano?»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 67)
- «al mar, y **dividió en vano** la tierra»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 68)
- «que invidia le **tendrán claras** naciones»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 805)
- «y los ríos que **dan censo** a tus venas»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 13)
- «y siempre vencedor tu **onda** serena»
(soneto «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», v. 13)
- «de coral y marfil, **ébano** y nieve»
(soneto « Sin tener en la mano el hierro fiero», v. 14)
- «será para tu **altar víctima** buena»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 170)
- «a tu viaje **den céfiro** blando»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 11)
- «son la luna y el **sol astros** menores»
(canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 108)
- «de nuestra redención **sacra** católica»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 87)

«no sólo de cristal **ondas** espacia»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 599)

«porque de tu **virtud** vida es la muerte»

(soneto «Cielo por techo y cielo por alhombra», v. 12)

La constitución fonemática de estas sílabas prosódicas entre las que se produce el choque acentual se compone de nasales implosivas, o de otros grupos consonánticos que propician el *sonus* áspero (*cl-*, *-cl-*, *-str-*, etc.):

«Tú Demara, también **inclito** un tiempo»

«que invidia le **tendrán claras** naciones»

«y los ríos que **dan censo** a tus venas»

«y siempre vencedor tu **onda** serena»

«será para tu **altar víctima** buena»

«son la luna y el **sol astros** menores»

«de nuestra redención **sacra** católica»

Cuando el acento antirrítmico recae en 7^a se articula una pausa fuerte después de 6^a que propicia una percepción fragmentada del endecasílabo subrayada desde el acento principal en 6^a. Además de los factores acentuales, la bipartición del endecasílabo se induce desde distintos mecanismos constructivos como el emparejamiento léxico en el segundo segmento. La cláusula final del endecasílabo suele responder a la secuencia sustantivo+adjetivo o adjetivo+sustantivo —siendo uno de los dos cultismos—, a lo que se suma una estructura silábica que responde al esquema bisílaba+trisílaba o trisílaba+bisílaba:

«será para tu **altar** / **víctima** buena»: sust. trisílaba + adj. bisílaba

«a tu viaje **den** / **céfiro** blando»: sust. trisílaba + adj. bisílaba

«son la luna y el **sol** / **astros** menores»: sust. bisílaba + adj. trisílaba

«de nuestra redención / **sacra** católica»: adj. bisílaba + adj. trisílaba

«no sólo de cristal / **ondas** espacia»: sust. bisílaba + verbo trisílaba

A partir del acento en séptima la estructura rítmica responde al esquema dáctilo + troqueo, el equivalente moderno del antiguo adónico. Este

fragmento adónico dota de una línea melódica muy especial a la segunda mitad del verso al romper el esquema yámbico.

La valoración del endecasílabo con secuencia antirrítmica en 6^a-7^a ha sido normalmente negativa. R. Balbín condena los acentos posteriores a los rítmicos. Baehr, por su parte, opina que los acentos en séptima quedan normalmente oscurecidos por la mayor intensidad del sexto. T. Navarro Tomás, en cambio, reconoce el «realce expresivo» de este fenómeno en Petrarca, Garcilaso y Góngora.

2/ secuencia antirrítmica en 9^a-10^a.

El segundo tipo de secuencia antirrítmica predominante en la poesía de Tejada es la que implica a las sílabas 9^a-10^a en endecasílabos de tipo A:

«tibia leche, albo toro, **ciudad alta**»
(canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 185)

«Tú, de Jerusalén, oh **pastor sacro**»
(canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 61)

«del padre universal y **pastor alto**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 89)

«de vivífica luz y **vital aura**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 168)

«efecto de su diestra y **sutil celo**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 211)

«del nácar, que a la autora **prestó labios**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 67)

«de quien el nombre de Eva **mudó en ave**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 735)

Según Ferguson este tipo de secuencia goza de gran difusión en la literatura del Siglo de Oro y es la que más censuras ha recibido. Lógicamente, la eficacia expresiva del acento antirrítmico radica en la quiebra de expectativas respecto al ritmo esperado.

En opinión de Ferguson, Herrera emplea frecuentemente la secuencia antirrítmica en 9^a-10^a, sobre todo con sustantivos bisílabos terminados en *-or*. Tejada también se sirve de este tipo de choques acentuales, por ejemplo, en los versos «Tú, de Jerusalén, oh **pastor sacro**» y «del padre universal y **pastor alto**». Otros casos de dos acentos prosódicos consecutivos en que está implicada la sílaba *-or*, aunque no se trate de cultismos, son:

de Carlos, en quien Marte el calor **fragua**
(soneto «Las velas españolas, q[ue] una a una», v.
11)

«y con deseo del cielo y **mejor vida**»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
166)

Ya he subrayado el gusto de Tejada por la secuencias antirrítmicas en que están implicadas vibrantes en posición implosiva, aún más reforzada si la vibrante se localiza en sílaba final de palabra y en posición implosiva. Otros ejemplos de este tipo de secuencias, en la posición acentual 3^a-4^a son:

«y al Amor **dice** q[ue] su pecho inflama»
(soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 11)

«la **mayor parte** de sus dulces aguas»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
479)

c/ secuencias antirrítmicas en otras posiciones acentuales.

Las secuencias antirrítmicas en 6^a-7^a y 9^a-10^a en endecasílabos del tipo A son las que gozan de mayor representatividad en la poesía tejadiana y las que implican a mayor número de cultismos en ese choque acentual.

Los acentos prosódicos consecutivos en 1^a-2^a, probablemente, no constituyen una secuencia antirrítmica en la mayor parte de los casos porque uno de los dos acentos tiene influencia sobre el otro. Además, al tratarse de la posición rítmica más alejada del eje acentual del verso el conflicto rítmico ostenta menor relevancia y realce, lo cual no resta importancia a su poder imitativo. Tejada lo emplea, sobre todo, en apóstrofes, para subrayar desde el énfasis articulatorio y el inicial conflicto rítmico la grandeza del personaje celebrado:

«**Tú**, ínclito don Diego, honor y gloria»
(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.
17)

«**tú al alto** rey, al mísero criado»
(soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 5)

«**aún juzgan** vivo al ínclito troyano»
(soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina»,
v. 13)

La secuencia antirrítmica en 2^a-3^a, en cambio, está escasamente representada en el corpus tejadiano:

«**secó a Pindo** el frescor de cumbre y pecho»

(soneto «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata», v. 7)

«alzó **Dauro**, mirando su ribera»

(soneto «Revuelta en perlas y oro, la alta frente», v. 2)

En el caso de «alzó **Dauro**, mirando su ribera» la secuencia antirrítmica coincide con una fuerte pausa gramatical que tiende a fragmentar el verso, quedando, así, destacado el fragmento adónico que sigue. Aunque no haya pausa el choque de acentos justo a principio de verso suscita lo áspero y abrupto, por esa interrupción rítmica que ocasiona y que contrasta, después, con el remanso de la cláusula troqueo+dáctilo.

Ferguson considera las secuencias antirrítmicas en 3^a-4^a «las más ambiguas de todas en sus posibilidades imitativas»²⁹. A pesar de ello gozan de relativo cultivo en la poesía tejadiana. En algunos casos implica a cultismos:

«Dime **tú, musa**, el orden por entero»

(canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 9)

«del **mortal peso** las desnudas almas»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 178)

«**competir pueda** con el Gange y Nilo»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 405)

Y en otros no:

«cuando el **sol dora** al Toro el cuerno ardiente»

(soneto «Revuelta en perlas y oro, la alta frente», v. 4)

«que **mudar montes** y grandeza tanta»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 372)

« **colgará en arcos** y pondrá en altares»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 397)

Por tratarse de una secuencia acentual del tipo impar-par no parece romper el fluir rítmico del verso. Como el acento predominante es el 4º, el efecto antirrítmico parece reforzarlo Tejada por la colocación del peso semántico en la sílaba impar. Así ocurre en los dos cultismos *mortal* y *competir*, y en los vocablos *sol*, *mudar* y *colgará*.

En el verso «Dime **tú, musa**, el orden por entero» la colisión de los dos acentos prosódicos, los dos sobre la vocal *u* (*ú-ú*), subraya la invocación a la

²⁹ W. Ferguson, *La versificación imitativa...*, pág. 111.

Virgen-musa para cantar las hazañas de los héroes cristianos. Los dos siguientes ejemplos parecen poseer también un claro valor imitativo. En el verso «del mortal **peso** las desnudas almas» la anástrofe subraya ese sintagma preposicional a inicio de verso, a la vez que la fricción rítmica lo dota de una pesadez articulatoria y rítmica que se transforma en ligereza en el segundo fragmento —«las desnudas almas»— gracias a la aliteración de la sibilante, la lateral y las nasales. Paralelamente, la anteposición hiperbática del infinitivo en el verso «**competir pueda** con el Gange y Nilo» incide en el mismo efecto. La vibrante implosiva y los dos acentos prosódicos crean, en el plano fónico y rítmico, esa fricción inherente a la semántica del verbo *competir*.

Y, finalmente, la última forma de las secuencias antirrítmicas a que me referiré es aquella que implica dos acentos consecutivos en las posiciones acentuales 5^a-6^a:

«invidia de **mil célebre** pinceles»

(soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 7).

«cantan himnos, **dan loor** y plumas baten»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 369)

«restriba un triunfal **arco**, de quien penden»

(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 663)

Según Ferguson las secuencias antirrítmicas en 5^a-6^a son tan frecuentes en el Siglo de Oro como las que afectan a las sílabas métricas 6^a-7^a. Herrera las suele colocar en palabras sintácticamente ligadas por lo que el choque acentual, si bien genera tensión, no destruye la continuidad rítmica. Así sucede en los tres versos de Tejada en que los acentos prosódicos consecutivos recaen en numeral+sustantivo, verbo+OD y adjetivo+sustantivo, respectivamente.

Conclusión: usos estilísticos del cultismo en el contexto poemático.

La variada gama de recursos estilísticos fónicos o sonoros (aliteraciones, especialmente), las licencias métricas y las figuras sintácticas confluyen y actúan de manera conjunta en la búsqueda de la expresividad en palabras ya marcadas por su impronta culta. De la combinación de estos recursos resulta el efecto estético final. El recurso de la acentuación antirrítmica se combina con otros procedimientos sonoros como la aliteración o con figuras sintácticas para potenciar la expresividad, como ejemplifica el verso «de coral y **marfil**, ébano y nieve»:

Sin tener en la mano el hierro fiero

se rinde todo a vuestra ilustre mano,

solo el filo **crüel**, duro, inhumano,

se **rebeló**, **rigor** al **fin** de acero.

Abrió el **cristal** y **descubrió** el minero

de la púrpura ardiente, y el lozano
 campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi **gentil** lucero.
 Viose el rojo **clavel** en la azucena,
 y en el blanco **marfil** bruñido y liso
 puesto el **coral** por el cuchillo aleve;
 viose turbada aquella **faz** serena,
 y viose en una mano un paraíso
 de **coral** y **marFIL**, Ébano y nieve.

Este bello soneto se cierra con un endecasílabo cuatrimembre que contiene una secuencia antirrítmica en 6^a-7^a. A partir del tópico de la sangría de la dama despliega el antequerano todo un sistema metafórico que cifra el cuerpo de la dama —desde la sinécdoque de la mano—, basado en el contraste *niveus* / *sanguineus* (véase capítulo II).

Es palmaria, en primer lugar, la profusa cantidad de palabras oxítonas existentes en el soneto. En gran parte de los versos, la sílaba aguda coincide con la sílaba métrica sexta en el endecasílabo de tipo A: vv. 3, 4, 9, 10, 12. Si el endecasílabo es del tipo B², bien la sílaba cuarta (vv. 5, 11), bien la octava (v. 8) son oxítonas.

El primer cuarteto plantea la situación, mientras que las otras tres estrofas se destinan a recrear los efectos de la herida y la sangre sobre la piel de la dama. La variación en la perspectiva desde la que se considera el episodio de la sangría se marca a través de un cambio en la forma enunciativa. En el primer cuarteto la situación aparece formulada desde el presente y apelando a la segunda instancia lírica, ese tú femenino:

Sin tener en la mano el hierro fiero
 se **rinde** todo a **vuestra ilustre mano**,

En cambio, desde el verso 3 hasta el final, el sujeto lírico relata en pasado el suceso de la herida de la dama, refiriéndose a ella en tercera persona. El tiempo por el que opta Tejada es el pretérito perfecto simple: «se rebeló», «abrió», «descubrió», «tiñó» y «viose»; y la amada aparece aludida en tercera persona como «mi gentil lucero» y «aquella faz serena».

En el segundo cuarteto, la descripción de la herida se articula en los tres pretéritos indefinidos, que se demoran en el proceso, gracias el retardamiento que favorece el polisíndeton:

Abrió el cristal y **descubrió** el minero
 de la púrpura ardiente, y el lozano
 campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.

Los tercetos, por su parte, poetizan la contemplación, casi plástica, del contraste de color entre la sangre y la piel de la dama. El descriptivismo abunda en el uso de adjetivos y sustantivos, y en el estatismo de la contemplación, ayudado por la triple repetición anafórica de «viose», único verbo de los tercetos:

Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo aleve;
viose turbada aquella faz serena,
y **viose** en una mano un paraíso
de coral y marfil, ébano y nieve.

El verso final recolecta esos materiales que describen el cuerpo femenino, en una secuencia cuatrimembre subrayada por los dos acentos antirrítmicos. Notorio es que los tres elementos metafóricos acaben en sílaba aguda y coincidan con los acentos principales del verso: los dos primeros en sexta en endecasílabos del tipo A y el último en 4 en endecasílabo del tipo B²:

Viose el rojo **clavel** en la azucena,
y en el blanco **marfil** bruñido y liso
puesto el **coral** por el cuchillo aleve;
[...]
viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de **coral y marfil, Ébano** y nieve.

IV. CONCLUSIÓN. SENTIDO DEL CULTISMO EN LA POESÍA TEJADIANA

La selección del léxico culto en la poesía tejadiana se encuadra, palmariamente, dentro los usos manieristas.

Del cotejo de las listas sobre el léxico gongorino y el vocabulario culto de Tejada vuelve a quedar asentada la condición manierista de la obra poética del poeta antequerano, ubicada en ese espacio de experimentación que se aleja de la poesía renacentista y da entrada a los valores estéticos de la *nueva poesía*, la barroca. En definitiva, una experimentación manierista que asemeja el léxico tejadiano al de Herrera y los renacentistas pero que acoge también una parte importante del vocabulario constitutivo de la poesía gongorina.

El léxico poético tejadiano responde, pues, a ese momento de transición en que se sitúa su cronología creativa y vital. Introduce vocablos que Góngora prodigará en su obra poética, a la vez que rescata de la poesía herreriana y de los poetas renacentistas los vocablos cultos más expresivos de la nueva poesía. Entre el maestro del Renacimiento, Herrera, y el gran poeta barroco, Góngora, poetas como Tejada —y otros del grupo antequerano-grandadino— muestran los primeros balbuceos y tienden los lazos —en este caso, las palabras— que servirán para expresar una nueva concepción de la poesía que exigirá una nueva lengua poética, la barroca.

El estudio de los usos estilísticos de esos vocablos cultos ha puesto de relieve que el empleo del cultismo en la obra poética tejadiana presenta una intención claramente estética.

Los criterios implicados en la *electio verborum* remiten tanto al ámbito fonético como a la semántica. El cultismo léxico centra su potencialidad estética en los valores del significante como materia fónica. Los factores que determinan la selección léxica se explican desde diversos criterios funcionales, especialmente estilísticos: renovación expresiva, cuestiones rítmicas, metaforizaciones.

La amplia gama de procedimientos que Tejada activa en su poesía para imprimir al estilo la cualidad sonora de la *asprezza* se marcan especialmente en las voces cultas: los concursos consonánticos conservados en los cultismos, la aliteración de la vibrante simple y múltiple, las posibilidades rítmicas que ofrecen los cultismos agudos y esdrújulos y la distribución de los vocablos cultos en el verso atendiendo a factores rítmicos y sonoros. Los cultismos léxicos en la poesía de Tejada exprimen su potencial expresivo en los distintos planos de análisis: los matices rítmicos, la suntuosidad sonora y la preeminencia semántica. No obstante, no se oculta al lector que este virtuosismo efecticista en que Tejada cifra su poética, en ciertas ocasiones, se reduce a una mera repetición formularia.

El arte poético tejadiano se presenta en reiteradas ocasiones como un puro ejercicio de virtuosismo técnico que despliega un medido dominio de los recursos sonoros con el propósito de provocar la *admiratio* del lector. La aliteración en ciertos pasajes, la colocación de cultismos en determinados lugares del endecasílabo, la misma selección de estos vocablos cultos en

función de su capacidad sonora, entre otros rasgos analizados, ponen de relieve la disciplina de un arte perfectamente medido y calculado, reflexivo e intelectualizado. Junto a este rasgo manierista, la aspereza que Tejada imprime a su *sonus* y el conflicto rítmico en las secuencias que propician un choque acentual se constituyen, asimismo, en indicios relevantes de un arte tensionado que camina hacia el barroco.

EDICIÓN DE LA POESÍA DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ

I. INTRODUCCIÓN

Toda edición exige, en primer lugar, un acercamiento general a la problemática concreta del corpus textual que se edita así como el establecimiento de los criterios que de acuerdo a ella han regido la disposición del texto poético. Y el corpus poético de Tejada Páez presenta, a este respecto, los problemas típicos y tópicos de cualquier texto poético áureo.

La tarea de edición de textos de los siglos XVI y XVII sigue concitando animosamente al filólogo dado el enorme caudal poético que continúa durmiendo todavía en los anaqueles de muchas bibliotecas españolas y europeas. La poesía áurea se transmitió, básicamente, por vía manuscrita no sólo en el caso de autores menores sino también en los que componen la lista de los más ilustres. La poesía se circunscribía a cenáculos reducidos y su difusión se regía por la circulación manuscrita entre los miembros de una élite cultural y humanística, producción a mínima escala frente al impreso, que garantizaba su carácter minoritario y su intención elitista. Dentro de ambas coordenadas se ubica la poesía de A. de Tejada Páez, inédita, dispersa y transmitida, esencialmente, a través de copias manuscritas e indirectas a excepción de las composiciones recogidas en las *Flores de poetas ilustres* y las escritas para preliminares de impresos ajenos. La ausencia de autógrafos e impresos y, por ende, la carencia de una edición preparada por el poeta genera una amplia casuística de problemas de edición determinada principalmente por la deturpación de las sucesivas copias para lo cual he ido proponiendo soluciones diversas a medida que se iban planteando los problemas.

El conjunto nuclear del corpus poético de Tejada Páez se conserva en las cuatro antologías fundamentales de la poesía antequerano-granadina del Siglo del Oro: la *Poética silva*, las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605), las *Flores de poetas* de A. Calderón (1611) y el *Cancionero Antequerano* (1627-28). El resto de la producción lírica del antequerano se completa con los textos recogidos por el propio poeta en sus *Discursos históricos de Antequera* —cuya primera redacción data de 1587, aunque fueran posteriormente revisados por el propio poeta en 1608 con vistas a su publicación que nunca llegó a efectuarse— y los contenidos en otra obra histórica, la *Historia de la ciudad de Antequera* redactada por el sobrino de Tejada Páez, Francisco de Tejada y Nava. La amplia participación de en preliminares de libros ajenos, junto a algunos textos, básicamente canciones religiosas impresas en pliego suelto completan los cauces de transmisión de la poesía tejadiana.

Dado el carácter inédito de la mayor parte de la obra poética de A. Tejada Páez, el acceso a ésta ha sido muy parcial y, además, bastante reciente. Frente a la sostenida presencia del antequerano en las mencionadas compilaciones del XVII sus obras poéticas apenas vuelven a ser editadas —

y, por ende, leídas— hasta las antologías que se suceden a finales del siglo XVIII y principios del XIX¹, que si bien carecen de rigor filológico juegan un papel decisivo en la difusión de la poesía en ellas contenida. Así pues, J. López Sedano recogió en el *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (1768-1782) los sextetos-lira «Caro Constancio, a cuya sacra frente»² y las canciones «Angélicas cohortes que en las salas»³ y «Tú que en lo hondo del heroico pecho»⁴. Ya en las primeras décadas del siglo XIX, P. Mendíbil y M. Sivela incluyeron los sextetos-lira «Caro Constancio en cuya sacra frente» en su *Biblioteca selecta de la Literatura Española o modelos de Elocuencia y Poesía...*⁵. Por su parte, N. Böhl de Faber dio cabida en su *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-1826) a la canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras»⁶.

Es la composición «Caro Constancio a cuya sacra frente» la que pareció despertar mayor interés en estas antologías nacionales, pues M. J. Quintana volvió a incluirlas en sus *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* (1830)⁷. B. J. Gallardo en su *Ensayo para una biblioteca española de libros raros y curiosos* seleccionó una amplia antología de las poesías de Tejada, pues publicó en ella las siguientes composiciones: la canción «Divina Virgen y del cielo norte», la silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», la canción «Al túmulo dichoso que os encierra», los sextetos-lira «Joven discreto a cuya sacra frente» y la sátira «Vaya el río por do suela»⁸. Finalmente, Justo de Sancha trasladó la canción «Angélicas cohortes que en las salas» a su *Romancero y cancionero sagrados*⁹....

Ya en el siglo XX la poesía de Tejada ha despertado el interés de ciertos antólogos en obras puntuales. Entre ellos J. M. de Cossío quien en el número 22 de la revista *Cruz y Raya* titulado *Imperio y milicia* recogió algunos fragmentos de la canción «Tú que en lo hondo del heroico pecho»¹⁰. A juzgar por su doble selección en dos antologías que vieron la luz a mediados y finales del siglo pasado y a principios del presente (la *Breve antología de la lírica antequerana*¹¹ y *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y*

¹ Véase el epígrafe IV del capítulo I.

² Tomo I (1768), págs. 168-173.

³ Tomo V (1771), págs. 364-370.

⁴ Tomo VII (1773), págs. 215-220.

⁵ Tomo III (1819), págs. 193-196.

⁶ Tomo I (1821), núm. 80. Señalaba Böhl de Faber la presencia de esta canción a los Reyes Magos en el ms. 861 BNE en el que figuraba como anónima.

⁷ Tomo I (1830), págs. 399-400.

⁸ Tomo I (1863), cols. 1063-1063, cols. 1069-1075, cols. 1077-1081, cols. 1081-1083 y cols. 1087-1090, respectivamente.

⁹ Los textos recogidos en estas antologías fueron extraídos, en su mayor parte, de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605). No es así en el caso de Gallardo que editó las cinco composiciones de su *Ensayo* desde la *Poética silva*.

¹⁰ J. M^a. de Cossío, «Pregón contra el inglés. Habla Felipe III», *Imperio y milicia*, Madrid, Cruz y Raya, 22 (1935), págs. 82-86.

¹¹ Málaga, Miramar, 1943, pág. 16.

XVII¹²), el soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto» es el texto del antequerano que mejor ha entroncado con la sensibilidad contemporánea a pesar de no ser la amatoria la temática más representativa de la producción tejadiana.

La difusión de la poesía de Tejada Páez se ha consolidado en el siglo XX, especialmente, gracias a la edición de tres de las compilaciones fundamentales de la poesía antequerano-granadina. La primera de ellas en ver la letra de molde fue el *Cancionero Antequerano*, editado aunque lamentablemente de forma fragmentaria por D. Alonso y R. Ferreres. Posteriormente, J. Lara Garrido publicó el tomo I completo¹³ de este cancionero compilado por I. de Toledo y Godoy que comprende exclusivamente sonetos. La segunda de las compilaciones mencionadas es la *Poética silva*, estudiada y editada rigurosamente por I. Osuna¹⁴. Y las *Flores de poetas ilustres* han sido reeditadas a cargo de B. Molina Huete en 2005¹⁵.

La edición de estas compilaciones ha propiciado asedios puntuales que han permitido ampliar el horizonte de los análisis filológicos más allá de los estrictos límites que, en ocasiones, impone la tiranía de lo canónico. Así pues, la edición del *Cancionero Antequerano* sirvió de estímulo al estudio parcial y mejorable llevado a cabo por M. L. Íñiguez Barrena sobre la canción *a la Virgen de Monteagudo*¹⁶, la cual editó aunque limitándose a trasladar la transcripción del texto de la edición de D. Alonso sin revisar las cuestiones textuales irresueltas en ésta. Posteriormente, J. Lara cotejó ambas y fijó una edición definitiva de la mencionada canción en el artículo titulado «Un audaz experimento métrico de A. de Tejada Páez»¹⁷.

Las notas dedicadas por D. Alonso a Tejada Páez en los apuntes a los textos editados por el eximio gongorista en su edición del *Cancionero Antequerano* así como la presencia del poeta en las *Flores de poetas ilustres* y la atención que a estas brindó el ilustre filólogo del 27 han alentado la posterior atención crítica que al poeta antequerano dedicó, entre otros, Emilio Orozco.

Si bien la crítica ha ofrecido notas parciales y una atención tangencial a Tejada Páez y a su obra poética, el impulso fundamental para el

¹² J. M. Micó y J. Siles (sel.), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 447.

¹³ [*Cancionero Antequerano*] I. *Variedad de sonetos*, ed. de José Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

¹⁴ *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, ed. de I. Osuna, Universidad de Córdoba y Universidad de Sevilla, 2000.

¹⁵ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. de B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005. Un año después, en 2006, ha aparecido una nueva edición a cargo de I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano, P. Espinosa, *Primera Parte de Flores de poetas ilustres de España*, Madrid, Cátedra, 2006.

¹⁶ M. L. Íñiguez Barrena, «Fiestas que se celebraron en Antequerana en honor de la *Virgen de Monteagudo* en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada y Páez, Luis Martín de la Plaza y Pedro Espinosa», *Revista de Literatura*, LI, 10 (1989), págs. 115-155.

¹⁷ *Revista de Estudios Antequeranos*, 1 (1995), págs. 139-146, concretamente nota 10, págs. 139-140.

conocimiento de nuestro autor ha venido de la mano del profesor J. Lara Garrido en el marco de la recuperación de una serie de autores *menores* del entorno andaluz y antequerano-granadino. Las sostenidas y siempre clarificadoras y sugerentes contribuciones de J. Lara Garrido al estudio de la lírica antequerano-granadina se ha visto refrendada en asedios parciales a la poesía de nuestro autor¹⁸, los cuales reivindicán y reubican el papel de la poesía antequerano-granadina y de la obra de Tejada Páez como figura primordial del grupo en el marco de la lírica áurea. Esta atención crítica creciente a la figura de Tejada Páez ha culminado en la reciente edición de los *Discursos históricos de Antequera* por A. Rallo Gruss, obra fundamental para el conocimiento de la personalidad y faceta creadora y humanista de nuestro autor.

Dada la carencia de una edición del corpus poético completo de Tejada Páez, su dispersión y la atención creciente recibida por la crítica se hace necesaria una edición crítica que fije el corpus poético hasta ahora conocido del poeta antequerano.

¹⁸ Véanse los artículos de J. Roses «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997), (págs. 63-88) y J. Matas Caballero, «La *Canción A los Reyes Católicos* de Agustín de Tejada Páez: ejemplo de *mitologema* y manierismo», en *Espada del Olvido. Poesía del Siglo de Oro a la Sombra del Canon*, Universidad de León, 2005, págs. 97-132.

II. CORPUS POÉTICO DE A. DE TEJADA PÁEZ. PROBLEMÁTICA TEXTUAL.

Antonio Rodríguez Moñino en la imprescindible *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* señalaba a Agustín de Tejada Páez entre los 25 poetas más relevantes del período que se extiende entre 1588 a 1621 cuya obra poética de cierta entidad no fue impresa:

Por entre 1588 y 1621 hay otros gloriosos poetas que se han incorporado al mundo literario que hemos marcado, entre los cuales figuran [...] Agustín de Tejada [...]. El camino sigue. De estos veinticinco poetas, productores de infinitas octavas, sonetos, romances, letrillas, etc., veinte morirán sin haber visto estampado el volumen que contenga su obra lírica recogida [...] ¹⁹.

La observación del eminente bibliófilo sirve de pórtico al empeño que ha acompañado nuestra labor de edición de la poesía de Agustín de Tejada Páez, tarea a la que ya había animado F. Rodríguez Marín al referir que Tejada

escribió muchas poesías, de las cuales han llegado no pocas hasta nosotros. Con las que yo he juntado se podría hacer un lindo volumen ²⁰.

A diferencia de la firme decisión y sostenido empeño del poeta durante largos años por editar ²¹ los *Discursos históricos de Antequera*, aunque finalmente la empresa no culminara con éxito, ninguna noticia ha quedado sobre la inclinación de dar sus poesías a la imprenta, actitud que respondería —más allá de la consideración de que ese proyecto existiera pero la noticia de él no haya llegado hasta nosotros— al archiconocido prurito humanista de preservar los textos poéticos a la difusión de grupos reducidos así como la consideración del cultivo de la poesía como ocupación menor frente a la faceta de historiador:

El poeta —salvo rarísimas excepciones— escribe para expresar su propia emoción, pero también para comunicarla a un amigo, a un grupo de amigos; incluso los poemas que están más cargados de intimidad se dirigen a alguien digno de participar en ella [...]. Una vez salida la pieza de las manos del autor es difícil detenerla en su camino. Probablemente el primer poseedor hace una copia fiel, exacta, pura; de ahí se obtienen traslados más o menos fidedignos, poniendo a veces el nombre del poeta

¹⁹ Madrid, Castalia, 1965, pról. de Marcel Bataillon, pág. 22.

²⁰ F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa...*, pág. 64.

²¹ Indicaba el poeta, con cierto tono recriminatorio, la ineficacia de sus diligencias en la corte para que su obra histórica llegara a la imprenta: «Los que agora predicán esta vit^a de mi libro la sacan y la culpa es de vuestras mercedes que no lo han hecho imprimir porque el D. García de Loaysa que quería se imprimiese» (J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», cita pág. 415).

y a veces no. ¡Y a circular!²².

La problemática que plantea el corpus poético de Tejada Páez se incardina plenamente en las coordenadas de la transmisión poética áurea. Sus poesías se difundió a través de vehículos manuscritos indirectos e impresos. La mayor parte de la producción lírica tejadiana se ha conservado a través copias apógrafas —casi todos autógrafos— dispersas en antologías y compilaciones manuscritas de varia: la *Poética silva*, las *Flores de poetas* (1611), y el *Cancionero Antequerano* (1627-1628)). De los *Discursos históricos de Antequera*, por su parte, no conservamos la copia autógrafa del poeta sino una trasladada por J. Quirós de los Ríos directamente del original manuscrito del que hoy se desconoce su paradero. La también manuscrita *Historia de la ciudad de Antequera* del sobrino de nuestro poeta, Francisco de Tejada y Nava, es un testimonio valioso puesto que verosímilmente pudo disponer directamente de los autógrafos que copió en su obra histórica.

Si bien el núcleo principal del corpus de Tejada nos ha llegado por vía manuscrita otra parte sustancial de éste se halla en fuentes impresas, siendo las *Flores de poetas ilustres* (1605) de P. Espinosa el testimonio fundamental, al que habría que sumar los pliegos sueltos y las obras impresas en que figuran textos preliminares de nuestro poeta²³.

Tal dispersión del corpus poético tejadiano ha contado con diversos intentos de sistematización orientados hacia el establecimiento provisional del conjunto de textos hasta ahora conocido de la obra poética de Tejada Páez. La primera nómina de las poesías del antequerano fue esbozada por D. Alonso y R. Ferreres en las «Notas biográficas y criba de las poesías» que ofrecían en el apéndice de la edición del *Cancionero Antequerano*. Joaquín Roses a propósito del estudio de la temática heroica y de la influencia herreriana²⁴ en nuestro poeta amplió algunos testimonios respecto a la nómina redactada por Alonso. La sistematización más completa la obra

²² A. Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica...*, págs. 38-39.

²³ Como indicaba B. Molina «Como de tantos autores de este núcleo antequerano queda aún pendiente la recopilación y edición de su obra [...] Varias serían las conclusiones que podrían derivarse al valorar la relación conocida de sus obras. Por un lado, la entidad de Agustín de Tejada Páez como poeta, muy por encima en cuanto al volumen de textos de lo que podamos hoy conocer de cualquier otro autor del grupo antequerano al margen de Espinosa o Luis Marín de la Plaza; por otro, la impresión general de que se trata de una obra dispersa; y, por último, lo cual resulta más importante para el estudio que llevo a cabo, que las *Flores* de Espinosa son el único libro impreso en que se reúne un grupo tan significativo de poemas, aunque queda claro que es en las antologías manuscritas donde Tejada encuentra el mayor eco. Es básicamente en el grupo de obras emblemáticas de la poesía antequerano-granadina (*Poética silva*, *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, *Flores de poetas* de Calderón y el *Cancionero Antequerano*) donde quedan recogidos los más de sus textos, dejando por supuesto aparte el gran número de preliminares a libros ajenos. No obstante, la obra de Agustín de Tejada Páez, y algunas composiciones en especial, adquirieron difusión manuscrita a lo largo de todo el siglo XVII e incluso impresa a través de pliegos sueltos». (B. Molina Huete, *La trama del ramillete...*, págs. 192-193).

²⁴ «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», págs. 65-66.

poética del antequerano se encuentra en dos artículos de la profesora Belén Molina²⁵, los cuales han establecido el corpus definitivo con excepción de algunas ampliaciones apuntadas posteriormente por I. Osuna en sus investigaciones sobre el grupo granadino de la *Poética silva*²⁶.

La primera tarea de edición pasa por delimitar el corpus poético completo —hasta ahora conocido— de Agustín de Tejada Páez y los cauces de su transmisión.

El núcleo principal de la obra poética de Tejada Páez se ha transmitido a través de las cuatro antologías emblemáticas de la poesía antequerano-granadina, tres de ellas manuscritas y una impresa.

En la *Poética silva*, que encabeza cronológicamente el grupo de las cuatro, fechada con anterioridad a 1601, se halla ampliamente representada la poesía del antequerano al albergar entre sus páginas doce composiciones de Tejada. La canción es el género dominante pues siete de estas piezas responden a este género, lo que va orientando las preferencias temáticas y de género de nuestro autor: *A nuestra señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» (fols. 1r-3r), *A la Asunción de Nuestra Señora*, «Angélicas cohortes que en las salas» (fols. 111v-116r), *A los Reyes Católicos*, «Al túmulo dichoso que os encierra» (fols. 116v-122v), *A los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras» (fols. 125r-130r), *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» (fols. 154r-159r), *A Felipe II en la Jornada de Inglaterra*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (fols. 185r-189v) y, finalmente, la dedicada *A la muerte de Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso» (189v-191v). La nómina de textos reunidos en el manuscrito granadino se completa con dos composiciones en sextetos-lira (*A la muerte de Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega» (fols. 136v-138v) y la que empieza «Joven discreto a cuya sacra frente» (fols. 132r-136v)), el soneto «Diote, oh monarca, en pecho, el indio el grano» (fols. 138v-139r), la *Silva al elemento del aire*, «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego» (fols. 13v-25v) y la sátira «Vaya el río por do suele» (fols. 208v-213v)²⁷.

Seguidamente, la presencia de textos de Tejada en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de P. Espinosa supone la proyección fundamental para la difusión de la obra poética del antequerano. Publicada en Valladolid en 1605, la antología de Espinosa reunió cinco composiciones del antequerano: tres canciones (*Al Rey Don Felipe, nuestro Señor*, «Tú que en lo hondo del heroico

²⁵ «Agustín de Tejada y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, XXIV (2001), 2, págs. 353-402 y «Agustín de Tejada Páez», *Diccionario Filológico de Literatura española de los Siglos XVI-XVII*, s. XVII, Castalia, Madrid, t. II (en prensa). Agradezco a la profesora Molina los continuos apuntes y datos que me ha ido facilitando, con generosidad incansable, a lo largo de la redacción de este trabajo.

²⁶ I. Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La «Poética Silva»*, Universidad de Sevilla-Granada, 2003, págs. 35, 44-45, y, especialmente, 48-51.

²⁷ Junto a estos textos considero a final de este capítulo, las atribuciones a Tejada de ocho sonetos traducidos de Camoëns (C. Michælis de Vasconçelos) y del romance a Granada «Granada, ciudad ilustre» (E. Orozco).

pecho» (fols. 11v-15r); *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (fols. 168r-171v); y *A la desembarcación de los Santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» (fols. 172r-175v)), los sextetos-lira «Caro Constancio a cuya sacra frente» (fols. 60v-64r) y el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» (fol. 27v).

Excepto por la presencia de la poesía de Tejada en las *Flores*²⁸ de Espinosa la obra del antequerano gozó de una proyección básicamente local. No obstante, la sostenida presencia²⁹ en las cuatro compilaciones, cual no se da en ninguno de los poetas antequerano- granadinos, confirma la estima literaria de que gozaba entre sus contemporáneos.

Las *Flores de poetas* de 1611 acogen cinco sonetos de Tejada: *A Héctor*, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» (fol. 322), *A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejasas pieles» (fol. 322-323), «Mientras que brama el mar y gime el viento» (fol. 323-324), *A Polícena*, «De oro crespo y gentil rubia melena» (fol. 324) y *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», (fol. 324-325).

El *Cancionero Antequerano* colectado en 1627-1628 por I. de Toledo y Godoy se erige en el testimonio fundamental para la transmisión de la obra poética de Tejada al contener un total de 23 textos. A este respecto ya D. Alonso señaló que el mencionado *Cancionero* suponía un «importante enriquecimiento de la obra de Agustín de Tejada» y articulaba el siguiente juicio valorativo de conjunto sobre las composiciones de Tejada trasladadas a este códice:

²⁸ La presencia de esos cinco textos de Tejada en las *Flores* es determinante para el conocimiento de su poesía. Desde la antología de Espinosa se trasladaron los poemas del antequerano a diversos manuscritos que, si bien no poseen valor textual alguno —no obstante, algunas copias presentan variaciones que estudiaremos en el caso de cada texto concreto—, son indicativos de la difusión de su obra poética. Agradezco al profesor Ralph Di Franco los materiales facilitados para el estudio de la poesía de Tejada en estos códices que paso a referir. En primer lugar el manuscrito conocido como [*Poesías recopiladas por Francisco Carenas*] (Biblioteca de Bancroft, Universidad de California, Berkeley, Colección Fernán Núñez, ms. 143, v. 86) que recoge cuatro de los cinco poemas de *Flores*: la canción *Al Rey Don Felipe, nuestro Señor*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (fols. 363r-367r), el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» (fol. 376r); los sextetos-lira «Caro Constancio, a cuya sacra frente» (fols. 386v-388r), y, por último, la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (fols. 408v-413r), quedando, por tanto, excluida únicamente de esta compilación la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*. En segundo lugar, el ms. B 2397 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, *Flores de poetas ilustres A saber Canciones, Liras, Sonetos y otras piezas excelentes. Recogidas por D. Francisco Xavier de Santiago Palomares* (siglo XVIII) recoge los cinco textos de Tejada que antologaba Espinosa (fols. 32r-37r y 38r-52r). Y por último, el ms. 2158 del Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa), que reúne poesía española de los siglos XVI y XVII, copió de Tejada la canción *A la Asunción de María Santísima* (fols. 193v-198r) y los sextetos-lira «Caro Constancio a cuya sacra frente» encabezados por el título de *A cierto caballero su amigo. Epístola* (fols. 204r-208v).

²⁹ J. Moll, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», en P. Jauralde, A. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1990: «El análisis de los distintos aspectos que ofrecen las ediciones de las diversas obras de un autor nos permitirá constatar su grado de aceptación, que puede ser desigual, tanto en vida del autor como posteriormente» (pág. 66).

Algunas nos le muestran como imitador muy próximo de Góngora. Así el soneto (número 37) «Si ya mi vista, en lágrimas gastada» es un calco del de Góngora «Si ya la vista de llorar cansada» (Millé, núm. 257), el dedicado a la Alhambra (núm. 35) recuerda al de Góngora al Escorial (Millé, núm. 255). Tejada es un poeta al que le gustan los temas heroicos (notemos su soneto a la muerte de Herrera, núm. 39) y las descripciones marinas. Herrera y Góngora son sus maestros. Como otros antequeranos, se place en versiones parafrásticas de Horacio (núm. 278, v. 1-96). El largo poema a la Virgen de Monteagudo (núm. 282), pequeña parte en octavas y lo más en verso libre, debió de ser obra de encargo pero la retahíla de versos se anima en la descripción del Guadalhorce [...] cuadro colorista, que claro está, tiene el antecedente de *la Fábula del Genil*, del más joven Pedro Espinosa. La Fábula es anterior a 1605, quizá 1603; Tejada escribía su poema por 1608. [...] En general, Tejada es un poeta con la intensificación culta de fines del siglo XVI y el acrecentamiento colorista, precisamente tan de su ciudad y casi siempre un gran conocedor de los recursos del lenguaje y de la técnica³⁰.

En el códice antequerano³¹, frente a la *Poética silva* la forma dominante es el soneto (19) frente a tres canciones y unas décimas. Los sonetos son: «Las velas españolas que una a una» (t. I, fol. 50v), *A la Alhambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales» (t. I, fol. 51r), *Al Condestable en la muerte de su*

³⁰ D. Alonso, *Obras completas*, V, pág. XX

³¹ Las dos ediciones actuales del *Cancionero Antequerano* son fragmentarias. La primera de ellas es la parcial publicación realizada por D. Alonso. Los criterios que el erudito gongorista aduce para la selección de textos que edita y los que no decide publicar no responden a motivaciones filológicas sino a factores extraliterarios que lo alejan del rigor exigible a cualquier edición, cuyo propósito debe ser el de dar a conocer los textos, facilitando su lectura y evitando, en lo posible, la mediación de criterios subjetivos del editor. La segunda edición a que nos referíamos es la realizada por J. Lara Garrido, quien desde un impecable criterio selectivo según formas estróficas, ha publicado los sonetos del *Cancionero Antequerano*. No obstante, en lo que al corpus tejadiano se refiere, los textos de Tejada se hallan contenidos en una u otra edición, por lo que el lector puede acceder fácilmente al corpus completo. D. Alonso publica todos los sonetos de Tejada, excepto seis³¹, además de las tres canciones y la décima. Una de las razones expuestas —junto a otras de factura moral— por D. Alonso para no publicar una serie de textos del *Cancionero Antequerano* es la de que ya hubieran sido publicados con anterioridad. En tal supuesto se encuentran los cinco sonetos de Tejada que no edita por encontrarse ya en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de A. de Calderón: «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», «De oro crespo y gentil y rubia melena», «Fresno nudoso y guedejosas pieles», «Mientras que brama el mar y gime el viento». La edición de D. Alonso necesita ser sometida, desde estas apreciaciones, a una profunda revisión y, así, lo hace J. Lara Garrido en la «Introducción» al [*Cancionero Antequerano*] *I Variedad de sonetos*, págs. 11-19. Señala J. Lara Garrido que la labor de D. Alonso tiene el valor intrínseco de cualquier voluntad de publicación de textos inéditos del Siglo de Oro. No obstante el silenciamiento de parte de sus textos respecto al contenido total oscurece ese afán primero. De las 708 composiciones del *Cancionero Antequerano* sólo edita 283, aduciendo dos criterios de selección: primero, que la composición no hubiese sido publicada antes o, en su defecto, que presentase variantes de interés. Este criterio de discriminación «esconde razones reales de censura moral asumida y practicada *sotto voce*» (*Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara, pág. 13).

nieto, «Claro mecenas, aplacad el llanto» (t. I, fol. 51v), *A Policena*, «De oro crespo y gentil y rubia melena» (t. I, fol. 53v), *A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejasos pieles» (t. I, fol. 54r), *A Héctor*, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» (t. I, fol. 54v), «Si ya mi vista, en lágrimas gastada» (t. I, fol. 55r), *Al Marqués de Santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Océano» (t. I, fol. 55v), *A la muerte de Hernando de Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara» (t. I, fol. 56r), *A la muerte de Barahona de Soto*, «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» (t. I, fol. 56v), «De azucenas, viola, lirio, acanto» (t. I, fol. 57r), *A Lope de Vega en Granada*, «Revuelta en perlas y oro, la alta frente» (t. I, fol. 57v), *A una dama que se birió en una mano*, «Sin tener en la mano el hierro fiero» (t. I, fol. 58r), «Sueño, domador fuerte del cuidado» (t. I, fol. 58v), *A la embarcación del Condestable* «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» (t. I, fol. 59r), *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!» (t. I, fol. 59v), *A la muerte de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra» (t. I, fol. 73r), «Mientras que brama el mar y gime el viento» (t. I, fol. 98r), y, por último, *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», (t. I, fol. 99v). A estos sonetos se añaden las décimas *A Juan de Aguilar sobre el Panegírico* (t. II, fols. 244v-245v) y las canciones: *A Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados» (t. III, fols. 96v-103r), *A la Virgen de Monteagudo*, «El ánimo me inflama ardiente celo», (t. III, fols. 109r-135v) y *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con errada proa» (t. III, fols. 270v-276v).

Un segundo estadio nuclear para la transmisión de la poesía de Tejada Páez lo constituyen dos obras de carácter histórico, los ya mencionados *Discursos históricos de Antequera* y la *Historia de la ciudad de Antequera* escrita por el sobrino del Tejada Páez, Francisco de Tejada y Nava.

Los *Discursos históricos de Antequera* recogen entre sus páginas un número considerable de composiciones originales que únicamente difundidas a través de esta fuente manuscrita: el *Poema a la Peña de los Enamorados*, «Y pues alcanzas hoy la grave cumbre» (Apéndice, s.f.) y la canción a santa Eufemia: «Pensar en subir a tan excelsa cumbre» (Apéndice, s.f.). Exclusivamente entre los textos que podemos calificar de originales, esto es excluyendo las traducciones, las redondillas *A san Laurencio*, «Al que padece martirio» (Apéndice, s.f.) se han transmitido también a través de otra fuente también manuscrita, el ms. Egerton (British Library) 5533. Junto a estas composiciones originales los *Discursos* contienen diversas traducciones latinas (del himno de Juan de Mora a Santa Eufemia, «Ilustre santa a quien el hijo santo» (disc. IV, part. II); de las inscripciones del Arco de los Gigantes: «Al patrón de la fe de España, gloria», «Si te agradan, contentan y recrean», «El ilustre senado antequerano», «A la madre virgen el senado»³² (disc. III, part. II); y, además, traducciones de clásicos, esencialmente Virgilio, Ovidio y

³² Esta traducción no se traslada a la copia que ha llegado hasta nosotros efectuada desde el manuscrito autógrafo y llevada a cabo por el hijo de J. Quirós de los Ríos, por lo que su reconstrucción ha sido posible gracias a que fue incorporada por Tejada y Nava a su *Historia de la ciudad de Antequera*, cap. XVI.

Horacio: los tercetos que recrean pasajes del *Ars amandi* ovidiano y de la elegía IV de Tibulo, «¿Qué pide, qué desea, qué apetece?» (disc. II, part. II); tres traducciones de la *Eneida* virgiliana, la primera sobre versos del libro V, «Hablando así las sienas ciñe en torno», dos sobre los trabajos de Hércules «Fue la hazaña del gran Hércules» y «Mata a un león y hidra Alcides fiero» (disc. XIV, part. II), y también la que parafrasea un pasaje del libro X, «Ábrese en esto la superba casa» (disc. XIII, part. II); la traducción de los primeros versos de la oda horaciana «Difugere nives», «Huye la nieve de los montes altos» (disc. XIII, part. II); también vertió al castellano el enigma contenido en el *Orlando Innamorato* de Boiardo «Di tú, ¿cuál animal? o ¿en qué manera?» (disc. XIV, parte II); y, finalmente, diversas traducciones de breves pasajes de dos o menos versos de Ovidio, principalmente, contenidos en el discurso XIII de la segunda parte.

Por otra parte, la *Historia de la ciudad de Antequera* escrita por Francisco de Tejada Nava recoge el soneto *A las ruinas de Singilia*, «Collado enhiesto do su furia inclina» (cap. XII), que se ha transmitido únicamente a través de esta copia indirecta, y las cuatro traducciones de inscripciones latinas del Arco de los Gigantes arriba mencionadas (cap. XVI).

Si lo reseñado hasta ahora constituye la médula del corpus poético del antequerano, éste se completa con la amplia participación de Tejada en preliminares de libros ajenos, hasta un total de diecisiete composiciones escritas para este fin. Dado el carácter de este tipo de textos se han transmitido únicamente en el impreso en el que figuraban como preliminares. En su mayor parte se trata de composiciones breves de acuerdo a la finalidad con que fueron escritas, principalmente sonetos, aunque hay alguna décima, redondilla y quintilla. En orden cronológico componen esta nómina los siguientes textos: dos sonetos preliminares («Las máquinas soberbias y reales» (h. 6r) y «Con alta trompa, sonora y clara») (h. 7v) en la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* (1597) de . D. de Santisteban Osorio; el soneto «Mientras el cristal líquido a la fuente» (h. 7v) en la obra de D. de Santisteban Osorio, *Primera y segunda parte de las guerras de Malta, y toma de Rodas...*(1599); el soneto laudatorio al poeta Gregorio Silvestre «Renace, oh nuevo fénix, de la llama» (h. 6v) en la edición de sus obras (*Las obras del famoso poeta Gregorio Silvestre...*) de 1599; un soneto de alabanza («Camina el avariento, y el salado») a *El Viaje entretenido* (1603) de A. Rojas, h. 8r; el soneto «Si cuando Roma templos, capiteles» (f. 264r-v) que cierra *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega; un soneto a fray Agustín López («Con ojos como estrellas de luz pura» (h. 4v)) por su traducción de *De consolación* de Boecio (A. M. T. Severino Boecio, *De consolación, traducido y comentado por el Padre Fray Agustín López, monje de nuestra Señora S. María de Valbuena, de la orden de S. Bernardo, y enriquecido con advertencias sentenciosas...*, 1604); otro soneto preliminar («Codicia de saber al hombre incita» (h. 10r)) a las *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, (1604) de Juan de Persia; una octava *Al emperador Carlos V, Máximo, Fortísimo* «Si hubo dos Martes, éste es el primero» (h. 4v) y un soneto «A la gloriosa espada fulminante» (h. 4v) al

frente de la *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos Quinto, Máximo, Fortísimo, Rey de España y de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano* (1604) de fray Prudencio Sandoval; la canción en sextetos *Al Rey Nuestro señor*, «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo» (h. 5v-6v) que figura como preliminar de *La restauración de España* de C. de Mesa (1607); unas quintillas («Por esta historia, oh Granada» (h. 7r-7v)) de alabanza a la obra de F. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada* (1608); el soneto «Éste que ves Trofeo, y esta lira» (h. 20r-v) en los preliminares de *Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima Reina de España doña Margarita de Austria [...] con la descripción de los Reales túmulos y los demás trabajos de ingenio* (1612) de P. Rodríguez de Ardila; otro soneto de alabanza, «Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas» (h. 9v), a fray Gaspar de los Reyes por el *Tesoro de conceptos divinos, compuestos en todo género de verso* (1613); una décima preliminar («Hoy el Carmelo sagrado», (h. 5v)) a la traducción de los *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo* de J. de Cartagena llevada a cabo por fray Jerónimo Pancorbo (1623); en los preliminares de las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*, (1629) de R. Fernández de Ribera figura la décima de Tejada «Lo útil, culto y deleitable» (h. 3r); y, finalmente, para *El Alfeo y otros asuntos, en verso, ejemplares algunos* (1639) de M. Colodrero Villalobos escribió Tejada las quintillas preliminares «De Eleo, al suelo Sicano» (h. 5r).

A estos preliminares hay que añadir las dos décimas espinelas a Juan de Aguilar («La Águila remonta el vuelo» (h. 4v)) que figuran en los preliminares de *De sacrosanctae Virginis Montis Acuti translatione et miraculis panegyris* (1609), las cuales, a diferencia de los preliminares anteriores, fueron copiadas en otro códice manuscrito, el *Cancionero Antequerano*.

Esta cartografía del corpus de Tejada y de sus vías de transmisión se completa con la publicación de composiciones religiosas en pliegos sueltos. Una edición mermada de la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» se encuentra en el pliego suelto —hoy custodiado en la British Library de Londres— de A. del Prado, *Canción del gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia S. Gerónimo, donde se describe la fragosidad del desierto que habitaba, las faiciones del Santo y el riguroso modo de su penitencia... Con otras canciones maravillosas a nuestra Señora* (Sevilla, Simón Fajardo, 1628), fols. 7v-8v. La canción dedicada *A la Asunción de Nuestra Señora*, «Angélicas cohortes que en las salas» se publicó junto a otra de P. Rodríguez de Ardila en el impreso titulado *Dos canciones las mejores que se han impreso: la primera, al glorioso Apóstol S. Pedro, cuando fue llamado de Cristo nuestro Señor, estando pescando en el mar. Autor el Licenciado Pedro Rodríguez. La segunda, a la Asunción de la Virgen nuestra Señora. Compuesta por el Doctor Tejada*, (Sevilla, Simón Fajardo, 1630), fols. 5v-8v. Y, finalmente, la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» se imprime suelta en cuatro páginas bajo el título de *Canción real que el Doct. Agustín Tejada, de Páez, natural de Antequera, y Racionero de la Sta. Metropolitana de Granada, compuso en 1600 al Desembarco de los Siete Discípulos de Santiago, en las Costas de la Bética*.

La transmisión textual de la poesía áurea siempre depara alguna sorpresa grata al investigador con el hallazgo de un texto desconocido en el lugar más insospechado, como el soneto que Tejada dedicó a la muerte de Felipe III, «Luceros los que engasta el firmamento», del que tenemos noticia gracias a los *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográficos de escritores Antequeranos. Tomo I, Poetas* (Fondo Rodríguez Marín, Biblioteca Central del CSIC (Madrid), ms. 67) de J. Quirós de los Ríos que halló el soneto escrito en el sobre de una carta autógrafa de Catalina Hurtado con fecha del 23 de mayo de 1621.

Esta revisión del corpus tejadiano se completa con la referencia a obras hoy perdidas cuya noticia impone la certera constatación de que una parte sustancial de la obra poética del antequerano no ha llegado hasta nosotros a causa de diversos y azarosos avatares o que bien duerme plácidamente en los anaqueles de nuestras bibliotecas esperando que una mirada fortuita descubra su silencio de siglos. Los *Discursos históricos de Antequera* y una carta del poeta a Rodríguez de Narváez informan en leves menciones de la existencia de un considerable ramillete de textos hoy perdidos. Una égloga, una fábula mitológica sobre Vertumno y Pomona, canciones religiosas en honor de santa Eufemia, un poema en octavas *a la Lanzada* o unos versos que versionaban a Horacio, todas éstas hoy perdidas, ratifican el conocimiento siempre fragmentario e incierto que poseemos de la lírica áurea.

Y otro capítulo reiterado y siempre problemático en la edición de textos áureos es el de las atribuciones, del que nuestro autor tampoco se halla exento. Siete sonetos que figuran como anónimos en la *Poética silva* han sido atribuidos a Tejada sin argumentos definitivos por C. Michäelis de Vasconcellos³³, y Orozco³⁴ propuso con sólidos indicios —sustentados, esencialmente, en los avatares biográficos del poeta— aunque sin resultados concluyentes la autoría de Tejada para el anónimo romance a Granada contenido también en la *Poética silva* con diversos argumentos. Aunque tales atribuciones han sido propuestas desde la crítica más autorizada sus argumentos no resultan lo suficientemente categóricos como para afirmar incontestablemente las atribuciones de estas composiciones a Tejada.

Ningún trabajo de edición de poesía áurea se halla exento de una diversificada gama de problemas que asaltan al estudioso y ante los cuales no siempre es fácil formular una respuesta definitiva. La característica más marcada del corpus poético tejadiano, como he venido aludiendo, es la dispersión. Su poesía se halla copiada o impresa en testimonios de la más

³³ «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, XXII (1910), págs. 567-574.

³⁴ «Visión exaltada de Granada en un romance inédito de un poeta no granadino», *Granada en la poesía barroca*, págs. 101-143.

heterogénea procedencia y carácter. Se impone, por ello, una directriz de edición que apunte a la homogeneización gráfica y de puntuación así como a una variabilidad y flexibilidad de método que pueda atender a las singularidades específicas de cada texto, pues tal como ya indicara José Lara Garrido en su edición del tomo I del conocido como *Cancionero Antequerano*:

la variada tipología de situaciones textuales exige, en cada caso, adoptar medios acordes con la casuística específica que el texto (o conjunto de textos) que se edita presenta. Es posible, pues, matizar el bloque común de procedimientos textuales, de acuerdo con específicas exigencias³⁵.

Por tanto, las características del corpus poético de Agustín de Tejada (la ausencia de textos autógrafos y la transmisión de su poesía a través de cancioneros colectivos manuscritos o la existencia de numerosos textos que forman parte de preliminares de libros ajenos) invalidan, en principio, un criterio de edición que respete las grafías de los originales pues éstas responden al arbitrio exclusivo del copista de cada una de esas fuentes textuales y no a la voluntad o criterios del autor. Así se manifiesta en el **[Cancionero Antequerano]**, copiado por Ignacio de Toledo y Godoy y en el manuscrito de la *Poética silva* en el que

a pesar de la multiplicidad de autorías que se constata en la colección, permite suponer la impronta de los usos propios del copista, que interpone así, desde nuestra perspectiva, un filtro entre lo que hubieran sido las grafías de cada uno de los originales y aquellas con las que los textos nos han llegado en la *Poética silva*³⁶.

Otro factor influyente es el tipo de «hacedor» del manuscrito, factor determinante para poder establecer la posible incidencia de su tarea de copia sobre los textos recogidos. En el caso de Ignacio de Toledo y Godoy consignamos una serie de datos que garantizan, siempre con una dosis conveniente de relatividad, su respeto al original: era un simple aficionado a la poesía y no poeta, la edad en que copió los textos —unos diecisiete o dieciocho años—, así como su origen antequerano hace presuponer el contacto con los poetas locales y el acceso directo a los textos que copiaba³⁷.

Por otra parte, el tipo de textos y poetas que aparecen recogidos en el *Cancionero* proporciona el primer perfil valorativo de la actividad poética de Tejada. El perfil del colector del manuscrito —su papel de aficionado, de entusiasta de la poesía, sin demasiado conocimiento literario— lleva a pensar que los textos y autores que copia se rigen por razones fundamentalmente de gusto personal. Probablemente trasladaría a su cartapacio todo lo que, de manera más o menos azarosa y sin mucho criterio, llegase a sus manos e

³⁵ *Cancionero Antequerano*, ed. de J. Lara Garrido, pág. 28.

³⁶ *Poética silva*, ed. de I. Osuna, pág. 33.

³⁷ Véase D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano...*, pág. XI y J. Lara Garrido, «Introducción» a *Cancionero Antequerano*, págs. 24-27.

incluyó poetas locales, principalmente representantes de lo que hoy llamamos la escuela antequerano-granadina, aunque no exclusivamente. En el acervo poético³⁸ del *Cancionero Antequerano* se recogen no sólo «maestros de la poesía antequerana» —entre ellos cita D. Alonso a Tejada— y «oscuros poetas, de los cuales en muchos casos no se sabía ni el nombre»³⁹, sino también autores de reconocido prestigio como Lope o Quevedo y otros escritores representantes de la poesía andaluza más relevante del momento.

El *Cancionero Antequerano* cierra el grupo de las colecciones de poesía andaluza y representa el último eslabón en el acceso al conocimiento del grupo antequerano, en el arco temporal que se abre con la *Poética silva* y continúa con las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa y la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de A. de Calderón. Por razones estrictamente cronológicas, el *Cancionero* recoge la obra de madurez de los poetas que se agrupan bajo el marbete escuela antequerano-granadina.

En cuanto al tercer cancionero manuscrito que acoge poesías de Tejada Páez, las *Flores de poetas* de 1611, los frecuentes errores del copista ya fuese Agustín Calderón o Juan Antonio Calderón, nos sitúan en la línea apuntada en los otros dos casos anteriores.

De ahí que A. Blecua aconsejara, en el caso de diversos testimonios asistemáticos de los que es imposible determinar los hábitos ortográficos de los autores, proceder a la modernización de las grafías.

Partiendo de la premisa de que la labor de todo editor consiste, esencialmente, en facilitar la comunicación entre texto y lector, la posición del editor como mediador exige una labor crítica que conlleva la continua elección entre una serie *cuasi* infinita de opciones textuales pobladas de inconvenientes que hacen sumamente difícil una determinación final. En este camino, los cambios o enmiendas sobre el texto constituyen los puntos de mayor riesgo. En todo caso no podemos rehuir esas decisiones puesto que

no tiene objeto, dicho de otro modo, la reproducción fiel de rasgos inútiles, ni la proliferación de indicaciones críticas de dudosa eficacia y legitimidad, por el prurito de recoger todos los detalles [...]. Corresponde al editor moderno, precisamente, introducir cambios: cambios, bien entendido, que sirvan a la mayor corrección del texto, no que lo modifiquen falseándolo. Toda enmienda habrá de ser indicada en el aparato crítico. Los cambios sistemáticos de accidentales bastará explicarlos en la presentación de los criterios generales que han guiado el tratamiento del texto. La «sacralización» de los textos base deriva a menudo a la inhibición del editor en correcciones que serían necesarias. No hay ninguna dificultad en corregir todo lo que se considere oportuno (con el riesgo de equivocarse, claro) siempre que se den las lecturas enmendadas en nota, de modo que el lector pueda juzgar por sí mismo⁴⁰.

³⁸ D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano*..., págs. XVII-XXIV.

³⁹ D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano*..., pág. XXIV.

⁴⁰ J. Cañedo e I. Arellano, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en J. Cañedo e I. Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo*

Las elecciones y la introducción de cambios —que se indicarán en el aparato crítico textual— a que nos hemos visto impelidos se encaminan a facilitar esa comunicación, y los criterios que he aplicado se someten siempre —o así lo he pretendido — a un sistema coherente y dúctil que garantice su operatividad.

En el panorama crítico de las últimas décadas se viene observando una marcada tendencia hacia el abandono de la postura conservadora en la edición de textos áureos cuando ésta se apoya únicamente en el fetichismo de la letra. Esta postura de modernización viene siendo adoptada por una parte relevante de la crítica ya desde el imprescindible manual de A. Blecuá⁴¹, al que se sumaban las conclusiones extraídas de las *Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986*⁴².

En un artículo diáfano en su articulación explicativa y en sus propuestas sobre edición, además de ameno y riguroso, L. I. Feijoo⁴³ exponía la debilidad de las razones de una edición conservadora. Como señala el mencionado estudioso la vacilante ortografía de la época no traduce la voluntad del autor sino, simplemente, los usos, anárquicos y variables, de los copistas, cajistas y correctores. El mantenimiento de esta ortografía solo contribuye, pues, a establecer una barrera (junto a la inevitable histórico-cultural) entre el lector actual y el texto:

Ahora bien, respetar los usos de un autor, sus palabras o intenciones puede hacerse de maneras diversas. Cabe mantener a ultranza, de manera ultraconservadora, las formas externas de sus voces. Pero, asimismo, puede conservarse todo lo *sustancial* y renovar aquello que resulte accesorio o *accidental*. Evidentemente estoy refiriéndome a la distinción que en 1950 estableció Grez entre «substantivos» y «accidentals», esto es, las lecturas, palabras y sentidos, de un lado, y las grafías, puntuación, acentuación y separación de palabras, de otro⁴⁴.

Las normas ortográficas de cada momento son, en fin, como todos los demás productos humanos, algo histórico y mutable. No encierran en sí otra cosa que el conjunto de convenciones externas que sirven para vestir los sonidos de las palabras y permitir la comprensión de los lectores. Si éstos se habitúan por la educación a desentrañar —hoy parece obligado decir «descodificar»— el conjunto de signos que se les ofrece y adquieren los hábitos que les permiten leer, es obvio que el producto que se les presenta debe seguir tales hábitos. En nuestros días éstos no son los

de Oro. Actas del Seminario Internacional del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986, Anejos de *Rilke*, nº 4, Ediciones Universidad de Navarra Institución Príncipe de Viana, 1987, págs. 339-355 (cita, pág. 331).

⁴¹ *Manual de crítica textual*, Barcelona, Castalia, 1983.

⁴² J. Cañedo e I. Arellano, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en J. Cañedo e I. Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional del Siglo de Oro...*, págs. 339-355 (cita, pág. 331).

⁴³ «Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos» (*La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro...*, págs. 237-244).

⁴⁴ «Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos», pág. 239.

mismos que en el Siglo de Oro y, dado que hoy no hay lectores que vivan en el XVII, no parece prudente mantener sin alteración todo el conjunto de formas externas que ha dejado ya de tener razón de existir y que no constituye sino una barrera adicional a la que de por sí supone el alejamiento histórico-cultural y literario⁴⁵.

Y, por lo tanto,

la propuesta es, pues, muy clara: en las ediciones críticas debe conservarse todo aquello que revele rasgos fonológicos distintivos, y eliminarse todo lo que no sea⁴⁶.

Desde esta óptica he abordado, pues, la tarea de edición de la poesía de Tejada Páez bajo los criterios que paso a detallar en el epígrafe siguiente.

⁴⁵ «Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos», págs. 243-244.

⁴⁶ «Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos», pág. 242.

III. Criterios de edición

Puesto que la recopilación de la obra poética y su organización y disposición en un volumen encaminado a la edición no era una práctica usual en el Siglo de Oro, el editor actual se enfrenta a aplicar sobre el *texto* áureo una serie de premisas bajo las que no fue creado. Me refiero, en primer lugar, a la fijación de un *texto definitivo* y, en segundo lugar, a problemas derivados de ésta: la presentación gráfica y la *dispositio* de tal corpus.

« *Recensio* »: *filiación entre los testimonios*.

Para la determinación de la filiación de los testimonios, manuscritos o impresos, que se conservan de cada uno de los textos que integran el corpus poético de Tejada Páez parto de la tradicional división⁴⁷ entre:

- a) textos que presentan un solo testimonio y que a su vez pueden vincularse a:
 - i. una tradición manuscrita. En el caso de la poesía tejadiana se trata de borradores y apógrafos en su mayoría
 - ii. tradición impresa

- b) textos con varios testimonios, por lo que he procedido a la *collatio* y al posterior establecimiento de las *variae lectiones*

En el caso de textos que se han transmitido a través de una sola copia, lógicamente, la edición reproduce este texto. Por el contrario, cuando se trata de textos que poseen más de un testimonio he optado por un texto base, cuya elección ha venido determinada por la filiación de los testimonios previo cotejo de variantes, sobre el que anoto las lecciones de los restantes testimonios, aunque, no obstante, en ocasiones particulares se incorporan lecciones de éstos cuando se trata de corregir errores evidentes o bien cuando venga exigido por la secuencia lógica del texto. En ese caso aparecerá oportunamente comentado en el aparato textual.

Conviene concretar brevemente los procedimientos básicos que han regido nuestra práctica de edición.

Si la copia es única, lógicamente se reproduce el texto de ésta en el que la intervención se reduce a aquellos casos de errores evidentes. En nota al pie

⁴⁷ Cf. A. Blecua, *Manual de crítica textual*. Véase la síntesis ofrecida por M. A. Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.

marcada en el título de las composiciones se indica el testimonio al que remite el texto en cuestión⁴⁸.

En el caso de los textos de los que poseemos varios testimonios he tomado como base textual las versiones contenidas en las cuatro antologías que recogen poesía antequerano-granadina. La vinculación de estas cuatro compilaciones al entorno cercano al autor garantiza, inicialmente, un contacto directo o la plausible derivación de estas copias de los autógrafos del autor. Recordemos que la *Poética silva* es el manuscrito que da cuenta de la actividad académica del cenáculo reunido en torno a don Pedro de Granada y Venegas y a la que nuestro poeta asistió durante los años en que vivió en Granada (véase capítulo I). Igualmente, tanto las *Flores de poetas ilustres* de 1605 como el *Cancionero Antequerano* fueron compilados, respectivamente, por los antequeranos Pedro Espinosa e I. de Toledo y Godoy, por lo que es perfectamente plausible que el antólogo y copista pudieran tener acceso directo a los papeles del poeta.

Ciertamente el cotejo contrastado de las variantes⁴⁹ en los textos de Tejada ha confirmado la prelación de las versiones de las *Flores de poetas ilustres* y del *Cancionero Antequerano*, como fuentes que acogen las redacciones definitivas de textos que habían sido recogidos previamente en la *Poética silva* en el caso de las *Flores de poetas ilustres* y en las *Flores de poetas* de 1611 en el caso del *Cancionero Antequerano*. A partir de la reproducción del texto contenido en *Flores* (1605) y en el *Cancionero Antequerano* he fijado el texto definitivo que ofrezco en esta edición, aunque incorporando lecciones de otros testimonios, ya sea de la *Poética silva* o de manuscritos diversos de la BNE (especialmente el ms. 861 BNE que corrige algunas lecturas erróneas de la *Poética silva*), de la British Library (particularmente el ms. Egerton 533 BL) y de la Hispanic Society of America para subsanar errores.

Las enmiendas han quedado reducidas al mínimo, siempre prefiriendo la *emendatio ope codicum* en el caso de textos con diversos testimonios, aunque hayamos tenido que obrar por conjetura u *ope ingenii* en aquellos textos que disponen de un único testimonio. No obstante, no hemos desdeñado la intervención cuando la estimamos indispensable para la correcta intelección del texto intentando respetar la fidelidad textual y aspirando —con resultados más o menos afortunados— a cumplir ese papel de mediador que corresponde al editor.

El aparato de variantes que acompaña a cada uno de los textos ha permitido trazar, no siempre de forma definitiva, la secuencia en la génesis compositiva de los textos tejadianos. A través del cotejo de todos los testimonios se ha determinado la filiación entre los diferentes testimonios conservados y se ha fijado el texto base de la edición. No obstante, cada

⁴⁸ Para los textos con más de una fuente, el comentario de la filiación de los testimonios y el cotejo de variantes figura después de la edición del texto acompañado de las notas pertinentes.

⁴⁹ En coherencia con el criterio de modernización gráfica, prescindo de las variantes meramente gráficas.

texto requiere un tratamiento y comentario particular de acuerdo a la variación en las fuentes que los transmiten y la particularidad de cada uno de ellos.

Restaría por comentar el esquema general de filiación que ofrecen los textos del corpus poético tejadiano.

El testimonio de los *Discursos históricos de Antequera* constituye la base textual de la mayor parte de las poesías en éste contenidas pues la mayoría de las composiciones no disponen de otra fuente más que la redacción juvenil y primeriza que el poeta consignó en sus *Discursos*. No obstante hay una excepción a esta regla general, las redondillas a san Laurencio, «El que padece martirio», que además de copiadas en los *Discursos* se ha transmitido a través de otras dos versiones manuscritas, la del ms. 861 BNE y el ms. Egerton 5533 BL, que corrigen los errores de algunas lecciones del texto de los *Discursos* y presentan algunas enmiendas acertadas que hacen plausible la hipótesis de que ambos testimonios deriven de un arquetipo común que constituiría un borrador revisado de la versión contenida en los *Discursos históricos*. En consecuencia, en la edición de este texto he optado por mantener como base textual la versión de los *Discursos histórico* aunque incorporando las correcciones y algunas enmiendas propuestas en los manuscritos 861 BNE y Egerton 5533 BL.

Para los textos recogidos en la *Poética silva* en el caso de que dispongamos de otras fuentes manuscritas o impresas éstas apenas presentan diferencias con la versión ofrecida por el manuscrito académico, lo que podría apuntar a la derivación de un arquetipo común. Es el caso, por ejemplo, de la canción *A la muerte de Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso», en que la versión ofrecida por el ms. 22031 BNE apenas presenta divergencias, más allá de la subsanación de ciertos errores, con las lecturas ofrecidas en la *Poética silva*. Idéntica pauta se repite en la canción *A los Reyes Católicos*, «Al tùmulo dichoso que os encierra», en la que los cuatro testimonios manuscritos no presentan divergencias notables por lo que se parte de la *Poética silva* como base textual. Respecto a esta canción las lecciones apuntan a la distinción de dos ramas en la transmisión textual en que la fuente del ms. B 2347 de la *Biblioteca de la Hispanic Society of America* presenta innovaciones, en gran parte acertadas, que incorporamos a la versión que editamos de la *Poética silva* cuando es pertinente.

Las relaciones textuales que la *Poética silva* establece con otros testimonios que recogen los textos en ella contenidos no suelen revelar discrepancias notables, excepto en el caso del ms. 861 BNE. Si bien las variantes entre ambos testimonios son escasamente relevantes, algunas lecturas de este último códice mejoran la versión del manuscrito granadino como se constata, por ejemplo, en la canción *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras».

Por otra parte, los cuatro textos que comparten la *Poética silva* y las *Flores* de Espinosa repiten una pauta esencial para la filiación de ambos testimonios que conduce a establecer como base textual la versión ofrecida por las *Flores* de Espinosa. El cotejo de variantes confirma, sin resquicio de dudas, que los textos contenidos en el manuscrito granadino son revisados y corregidos por Tejada para su publicación en las *Flores de poetas ilustres* y que las lecciones divergentes entre ambos responden a variantes de autor. No obstante, las versiones recogidas en las *Flores de Espinosa* no se hallan exentas de ciertas deturpaciones, errores tipográficos usuales atribuibles a los avatares de la transmisión impresa del Siglo de Oro pero sin mayores consecuencias en cuanto a la filiación.

El aparato de variantes de los sextetos-lira «Caro Constancio a cuya sacra frente», composición transmitida únicamente a través de estos dos testimonios (*Poética silva* y *Flores* de 1605) apunta, indefectiblemente, a la reelaboración de la versión copiada en la *Poética Silva* con variantes de autor. La selección de lecciones del texto de *Flores* frente a la *Poética silva* revela que aquel presenta un estado redaccional posterior a éste, pauta que se ratifica en los tres textos que comparten ambas fuentes. La canción «Tú que en lo hondo del heroico pecho» presenta una primera versión en la *Poética silva* que fue revisada posteriormente por el autor, introduciendo variantes de cierta entidad que afectan básicamente a la sustitución sinonímica y al cambio de orden de vocablos buscando efectos eufónicos así como actualizando referencias históricas como la muerte de Felipe III para adecuar el texto a las nuevas circunstancias político-sociales. La canción *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» ofrece un esquema de transmisión textual en que una redacción cercana al acontecimiento que motivó su escritura —la calificación de la reliquias martiriales del Sacromonte por el Arzobispo don Pedro de Vaca de Castro y Quiñones— testimoniada en el pliego suelto. 972 BNE es modificada y revisada en la *Poética Silva*, códice con el que este borrador inicial comparte lecciones comunes. Posteriormente la canción fue sometida a una nueva revisión para su impresión en las *Flores de poetas ilustres*. Por último, otra de las canciones recogidas en la *Poética silva* y posteriormente antologada en las *Flores* de Espinosa, la dedicada *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas», presenta elevada cantidad de enmiendas y modificaciones en la versión de las *Flores* de Espinosa que apuntan indudablemente a una revisión por parte de Tejada de la versión primitiva del manuscrito académico desde una decidida voluntad estética y estilística.

Y, finalmente, respecto al *Cancionero Antequerano* hay que subrayar que dieciséis textos⁵⁰ —trece sonetos y tres canciones— de los veintitrés que

⁵⁰ Los sonetos son: «Las velas españolas que una a una»; *A la Alhambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales»; *Al Condestable en la muerte de su nieto*, «Claro mecenas, aplacado el llanto»; «Si ya mi vista, en lágrimas gastada»; *Al Marqués de Santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Océano»; *A la muerte de Hernando de Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara»;

contiene del poeta antequerano se han transmitido únicamente por este testimonio mientras que cinco sonetos⁵¹ fueron copiados previamente en las *Flores de poetas* (1611), el soneto a la muerte de Barahona («Desata, ¡oh noble! espíritu, desata») fue trasladado al ms. 33-1180 de la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, y, por último, las décimas a Juan de Aguilar («El águila remonta el vuelo») fueron impresas en el opúsculo en el que figuraban como preliminar.

Los cinco sonetos copiados en las *Flores de poetas* de 1611 y que fueron recogidos en el *Cancionero Antequerano* por I. de Toledo y Godoy. plantean en cuanto a la filiación problemas irresolubles, esencialmente porque no disponemos de ninguna otra fuente que, a través de errores conjuntivos o separativos, permitieran confirmar las líneas de comportamiento, en ocasiones contradictorias, de las variantes de ambos testimonios. Dada esta dificultad insoslayable, he tratado de plantear en el aparato de variantes y en las notas textuales los inconvenientes que se han ido planteando junto a la justificación de la elección de variantes.

La situación general que plantea el cotejo de variantes es bastante confusa. Tres sonetos no presentan lecciones divergentes, o bien se trata de adiaforas («Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» y «Mientras que brama el mar y gime el viento») mientras que los sonetos que empiezan «De oro crespo y gentil rubia melena» y «Fresno nudoso y guedejosas pieles» sí ofrecen lecciones significativamente discordantes.

Aunque el *Cancionero Antequerano* se imponga, de acuerdo a la pauta ofrecida por otros textos, como *codex optimus* incorporaremos las lecciones de las *Flores de poetas* cuando presenten mayor pertinencia que la del código antequerano. En el caso del soneto *A Policena* y *A Viriato* determinados errores del *Cancionero Antequerano*, expuestos en las notas textuales, (*A Policena: llora* (v. 5) y *pecho* (v. 11); y *A Viriato: memoria* (v. 9)), ha determinado la elección de las variantes de las *Flores de poetas* (*A Policena: llena* (v. 5) y *becho* (v. 11); y *A Viriato: montaña* (v. 9)). Sin embargo, en contraste, determinados errores de las *Flores de poetas* (*A Viriato: manes beligeros saña* (v. 12)) han impuesto la lectura del *Cancionero Antequerano*. En los casos en que las variantes son neutras, observamos que el testimonio de *CA* ofrece siempre

«De azucenas, viola, lirio, acanto»; *A Lope de Vega en Granada*, «Revuelta en perlas y oro, la alta frente»; *A una dama que se birió en una mano*, «Sin tener en la mano el hierro fiero»; «Sueño, domador fuerte del cuidado»; *A la embarcación del Condestable* «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía»; *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!»; *A la muerte de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra». las canciones: *A Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados». Y las tres canciones son las siguientes: *A Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados»; *A la Virgen de Monteagudo*, «El ánimo me inflama ardiente celo», y *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con errada proa».

⁵¹ Son los siguientes sonetos: *A Héctor*, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina»; *A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejosas pieles»; «Mientras que brama el mar y gime el viento»; *A Policena*, «De oro crespo y gentil rubia melena»; y *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas».

la *lectio difficilior* (en *CA pobo y consagrado* frente a *FII: pino y dedicado* (*A Viriato*, v. 2) que coincide con la opción estilísticamente más depurada.

Por otra parte, la versión del soneto «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» del *Cancionero Antequerano* supone una intensa reescritura respecto a la transcripción previa copiada en el ms. 33-180 de la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, como se desprende, especialmente, de los vv. 2 y 7. Desde estas variantes de autor cobra fuerza la hipótesis de que Toledo y Godoy dispuso de una copia posterior a la contenida en el ms. 33-180 y que, probablemente, responde al último estado redaccional del soneto.

En cuanto a la copia de las décimas a Juan de Aguilar en el *Cancionero Antequerano* no se registran variantes respecto al testimonio impreso (J. de Aguilar, *De sacrosanctae Virginis Montis Acuti translatione et miraculis panegyris*) publicado en 1609. La génesis circunstancial del poema así como el hecho de tratarse de un impreso determina la ausencia de sucesivos estados redaccionales.

Constitutio textus. Criterios para el tratamiento del texto

Frente a los enconados debates a menudo con resultados infructuosos, suscitados por la cuestión de «modernización frente a “old spelling”»⁵² en la edición de textos áureos⁵³ una sencilla síntesis puede iluminar con desusada agudeza tan debatido asunto:

En nuestros días éstos [hábitos] no son los mismos que en el Siglo de Oro y, dado que hoy no hay lectores que vivan en el XVII, no parece prudente mantener sin alteración todo el conjunto de formas externas que ha dejado ya de tener razón de existir y que no constituye sino una barrera adicional a la que de por sí supone el alejamiento histórico-cultural y literario.

Desde esta postura crítica de modernización gráfica reforzada por la asistematicidad de los testimonios manuscritos que han transmitido el corpus poético tejadiano he optado por la rigurosa actualización gráfica, unificando y simplificando las grafías que carecen de relevancia fonética. Con ello se cumplen dos objetivos que estimamos básicos en la edición de la poesía del Siglo de Oro: primero, el de establecer un sistema uniformador que evite el desorden gráfico del corpus tejadiano disperso en compilaciones

⁵² Véase J. A. Pascual, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en M. García Martín [et. al] (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993 t. I, pág. 43.

⁵³ Cf. I. Arellano y J. Cañedo, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, págs. 339-355.

de tan diversa naturaleza; y, segundo, la actualización del texto en función del destinatario a que se dirige, el lector actual⁵⁴.

1. Criterios de edición

a/ Grafías

La actualización gráfica a que hemos sometido el corpus poético tejadiano atañe a los siguientes puntos nucleares:

—las alternancias y vacilaciones en el sistema de sibilantes se regularizan de acuerdo a las normas ortográficas actuales: *c+e,i*, *ç+ a,o,u* / *ç*, *j+a,o,u* / *g+e,i* / *x*; *s-*, *-ss-* *-s* / *-s-* para los fonemas [θ], [x] y [s]

—análoga regularización se aplica en el caso de la alternancia *b* / *v* (*u*, *v*)

—para la grafía *b*⁵⁵ planteamos la misma actualización respecto al sistema lingüístico actual, incorporándola a los lugares en que hoy se encuentra.

En el caso de la *b* aspirada = *f* inicial latina, que evita sinalefa se marcará en las notas textuales.

La *b* en los diptongos *hue-(güe)* y *hie=y* se uniforma de acuerdo a los usos actuales. En el caso de *yelo-hielo* resolvemos en *hielo* porque *yelo* no está recogido en el *DRAE*. En las parejas *yerba-hierba* y *yedra-biedra* se mantiene la primera solución de cada par ya que ambas están reconocidas por el *DRAE*.

—en cuanto a las grafías vacilantes *u* / *v*; *i* / *y* con valor vocálico y consonántico se adecuan a las normas ortográficas vigentes. En los casos de otras alternancias grafemáticas como *ff-* / *f-*; *r-* / *rr-*; *cons-* + *rr* / *cons-*+*r* y nasal + *p* y *b* se aplica la misma pauta actualizadora. Son frecuentes las restituciones de *rr* intervocálica donde la mayoría de las versiones manuscritas presentan una sola *r* para indicar la vibrante múltiple, por ejemplo en el verso «Sin tener en la mano el **hier[r]o** fiero». En estos casos restituimos directamente sin apuntarlo en nota.

—optamos por resolver las contracciones preposición+demostrativo (*deste*) o preposición+artículo: *antel* («Caro Constancio a cuya sacra frente», v. 52).

En cuanto a los grupos cultos⁵⁶ la tendencia general es, de nuevo, la regularización⁵⁷ según los usos actuales, esto es, el mantenimiento o su

⁵⁴ V. Infantes, «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600), *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 141-148, y P. Jauralde Pou, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 55-64.

⁵⁵ A. Salvador Plans, «El grafema *b* en los tratadistas del Siglo de Oro», *Anuario de Estudios Filológicos*, V (1982), págs. 171-172.

⁵⁶ F. J. Satorre Grau, «Los grupos consonánticos cultos en un texto vallisoletano del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX (1989), págs. 65-89.

⁵⁷ «Los cultismos pueden obedecer a una voluntad de estilo o a una corriente literaria, o bien a la corriente latinizante que se desarrolla en las lenguas romances en el siglo XV y que recibe un mayor empuje con la aparición de la imprenta que en sus patrones ortográficos

reducción de acuerdo a los usos de la lengua actual. Quedan eliminados los grupos latinizantes:

- a) *ch, th y ph*;
- b) *-ff-, -pp-, -cc-, -ll-, -tt-, -nn-*
- c) *-ct-, -pt-, -nct-*
- d) *ex- / es- o -x- / -s-*
- e) *s-* líquida.
- f) *-ti-*
- g) *qu-*
- h) *-y-*
- i) *-mm-* o *-mn-*: *inmortal* («Caro Constancio...», v. 112)

No obstante, hay casos concretos en que la opción de transcripción puede desviarse de este esquema general a causa de razones particulares que se explicarán en cada caso concreto. Por ejemplo, hemos mantenido el cultismo *pluvia* por su uso uniforme y recurrente en las cuatro antologías.

—se restituye el grupo *-st-* por *-xt-*: *estremos / extremos* («Caro Constancio a cuya saca frente», v. 154) o *estrañas / extrañas* («Caro Constancio a cuya sacra frente», v.166).

—los arcaísmos gráficos del tipo *vee* o *fee* no se mantienen

—sí se conserva la neutralización *r/l*, típica de la variante andaluza: *sulcando* («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 165).

La tendencia general a la modernización y regularización⁵⁸ no afecta a aquellos rasgos fonéticos o morfológicos que caracterizan el sistema lingüístico áureo:

—las oscilaciones vocálicas o consonánticas no se modernizan: *enciensso* («Angélicas escuadras que en las salas», v. 5), *húmido* o *árbores*.

—la alternancia *-rl-* / *-ll-* en las formas verbales compuestas de infinitivo + pronombre (OD, OI) se mantienen

incluye el empleo de los cultismos. Deslindar si el cultismo es una variante personal o es un hábito culto regularizado, es difícil en algunos casos, todo dependerá del carácter de la obra, del autor, de la naturaleza del texto (autógrafo, apógrafo, impreso), de los criterios de cada impresor, etc.» (J. Barroso Castro y J. Sánchez de Bustos, «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, t. I, págs. 176-177).

⁵⁸ L. Iglesias Feijoo, «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre edición crítica de textos clásicos)», en *Seria Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, t. II, *Estudios de literatura y crítica textual*, págs. 259-263.

—se conservan, igualmente, las vacilaciones de timbre en vocales átonas (oscilación *o / e, e / i, u / o*) así como la fluctuación entre formas diptongadas o sin diptongar: *privilegio* («Angélicas escuadras que en las salas», v. 36)

—se conservan los dobles con implicaciones fonéticas; *siguro / seguro*

—las vacilaciones en la conjugación verbal también se recogen por tratarse de marcas morfológicas de carácter histórico: *recebid* («Angélicas escuadras que en las salas», v. 8); *recebirte* («Angélicas escuadras que en las salas», v. 19) o *vido* («Angélicas escuadras que en las salas», v. 131).

b/ Puntuación y acentuación. Separación de palabras. Sinéresis y diéresis métricas

La puntuación se adecua a los criterios actuales aunque siempre manteniendo la construcción sintáctica del sentido sin alterar la prosodia poética. Se restituyen los signos de interrogación y exclamación que sólo se empleaban en el cierre, así como introducimos comillas [« »] en los discursos en estilo directo.

E, igualmente, las normas de acentuación se sistematizan de acuerdo al sistema actual.

En cuanto a los fenómenos relacionados con la escansión, la diéresis de diptongación o hiatos se representa con el signo crema (¨) y la sinéresis con la supresión del acento donde corresponde. Los casos de hipometría o hipermetría se señalarán en nota al pie.

Para la separación de palabras, generalmente, seguiremos los usos actuales, por lo que no se mantiene la aglutinación de preposición + artículo sino que se adecuan a los usos contractos actuales.

Respecto al uso de mayúsculas y minúsculas la opción es la modernización de acuerdo a las normas actuales. No obstante, se han mantenido las mayúsculas que contienen algún valor connotativo significativo.

c/ disposición tipográfica de los textos

Los poemas van numerados en cifras romanas y el título figura centrado en la caja del texto y marcado con cursiva. La numeración de los versos se marca de cinco en cinco en el margen izquierdo.

El sangrado de los inicios de estrofa se indica de acuerdo al uso actual invirtiendo la disposición áurea hoy conocida como sangría francesa. El verso primero de cada unidad estrófica se marcará también por el sangrado en el margen izquierdo.

Los nombres citados, glosados o estribillos se diferencian gráficamente marcándose en cursiva.

d/ signos críticos

Con la finalidad de facilitar la lectura y no abundar en elementos que perturben el texto he intentado reducir al mínimo el uso de signos críticos. No obstante se hacen necesarias algunas indicaciones.

Las abreviaturas las desarrollamos e indicamos con la marca de *cursiva*, como por ejemplo las frecuentes restitución de *m* o *n* por nasalización de la vocal: «*ham*» («Angélicas escuadras que en las salas», v.102).

Los paréntesis cuadrados [] indican enmiendas a errores por omisión. En cambio, para las enmiendas a errores por adición, sustituciones o cambios de orden se emplea la negrita. Se corrigen directamente y en el texto aparece la lectura depurada que se precisará en el aparato textual o en nota al pie. Igualmente las correcciones de erratas se marcan en negrita.

2. Ordenación del Corpus. *Dispositio* de la edición

La dispersión y fragmentarismo que caracteriza, como la de otros muchos poetas áureos, la transmisión de la poesía de Tejada Páez vuelven a presentarse como factores determinantes en la organización y disposición del corpus poético del antequerano a editar.

Para la *dispositio* de la obra poética del antequerano he optado frente a condicionantes genéricos, estrófico o temáticos por un criterio cronológico que de cuenta, en la medida posible en que los textos sean datables, del proceso secuencial de composición desde el que poder perfilar la trayectoria creativa y evolución estética del poeta antequerano.

La práctica de edición se configura, en cierta medida, en proceso contrario a la de la transmisión de la poesía de nuestro autor: si bien sus poesías se encuentran dispersas en colecciones poéticas de varios nuestra labor de edición pasa por esbozar una propuesta de ordenación de un material disperso. Se ha primado, pues, en la reorganización de los textos el establecimiento de la progresión secuencial de la poesía de Tejada. Para ello fundamentamos la ordenación de su corpus poético en la reconstrucción de su cronología compositiva de acuerdo a la siguiente gradación:

- a) poemas fechados
- b) textos con referencias explícitas que permiten establecer una fechación concreta o, al menos, aproximativa
- c) encuadres cronológicos exactos o aproximativos que se derivan de la exégesis de determinadas cuestiones

Tan solo un texto tejadiano aparece fechado, la canción *A la desembarcación de los santos de Granada* en cuyo título contenido en el pliego suelto 972 de la BNE figura la fecha de 1600: *Canción real que el Doctor Agustín Tejada de Páez, natural de Antequera y Racionero de la Santa Metropolitana de Granada compuso en 1600 al Desembarco de los Siete Discípulos de Santiago en las costas de la Bética*.

Otros textos contienen menciones explícitas que permiten establecer una datación segura, concreta o aproximativa, de su fecha de composición. Es el caso del soneto escrito en ocasión de la visita de Lope de Vega a Granada en

el otoño de 1602 (*A Lope de Vega en Granada*, «Revuelta en perlas y oro, la alta frente») o del díptico dedicado *A la embarcación del Condestable* («Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» y «Nave que encrespas con herrada proa») escritos con motivo del viaje de don Juan Fernández de Velasco a Inglaterra para establecer un acuerdo diplomático entre España y Bretaña en el año de 1604.

La canción *A la Virgen de Monteagudo* («El ánimo me inflama ardiente celo») fue fechada por D. Alonso⁵⁹ en 1608 con el argumento, en principio sólido, de que fue compuesta en ese año para las justas poéticas dedicadas a la Virgen de Monteagudo. No obstante, J. Lara Garrido, a partir del análisis métrico y estructural de la canción ofrece una serie de argumentos explicativos que avalan la certera posibilidad de una redacción posterior a esta fecha:

Mi hipótesis es que, aunque resultara de un encargo, el poeta tuvo a la vista las composiciones presentadas a la justa, y se propuso realizar una especie de compendio mitopoético que acogiese y superase cuanto se había cantado de la Virgen de Monteagudo⁶⁰.

Igualmente, el soneto a la muerte de Felipe III «Luceros los que engasta el firmamento» puede fecharse aproximativamente dado que fue compuesto para las Honras que la Colegial de Antequera celebró el 23 y 24 de mayo de 1621 con motivo de la muerte de Felipe III y promovidas por el Cabildo de Antequera.

Pero la cronología de la mayor parte de los textos tejadianos se infiere a partir de la exégesis de determinados sucesos a los que aluden, personajes a los que van dedicados o que se mencionan por alguna cuestión aledaña. El grupo mayoritario de este tipo de textos se halla representado por composiciones fúnebres para las que se puede proponer una cronología relativamente cercana al suceso luctuoso que los determinó. Así en el soneto *A la muerte de Soto*, «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata», *A la muerte de Hernando de Herrera*, «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara», el tríptico dedicado a la muerte de Felipe II («El águila que a ser anciana llega», «Erízase el pavón vanaglorioso») y el soneto «Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano»), el soneto al túmulo de la Duquesa de Lerma, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», y, finalmente, el escrito en ocasión de la muerte de la reina Margarita de Austria, «Este que ves trofeo y esta pira».

Del título de la canción que empieza «Tú que en lo hondo del heroico pecho», *Al rey don Felipe II en la Jornada de Inglaterra* se infiere que debió ser compuesta entre el acontecimiento histórico de la Armada Invencible (1588) y la muerte de Felipe II dado que en la posterior versión de esta canción en las *Flores de poetas ilustres* se sustituye la alusión a Felipe II por Felipe III motivada por la muerte del aquel en 1598.

⁵⁹ «Prólogo» a *Cancionero Antequerano...*, pág. XX.

⁶⁰ J. Lara Garrido, «Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», pág. 143.

Las alusiones en la sátira «Vaya el río por do suele» al ataque de los ingleses a Cádiz en 1596 y al traslado de la Corte de Madrid a Valladolid (1601-1606) permiten datar aproximativamente esta composición entre los años de 1596 y 1601, año este último en que ya podría haber estado concluido el manuscrito granadino de la *Poética silva*.

La muerte del Condestable de Castilla, don Juan Fernández de Velasco en 1613 fija el término *ante quem* del soneto dedicado *Al Condestable en la muerte de su nieto* «Claro mecenas, aplacád el llanto».

Los restantes textos del corpus poético tejadianos carecen de datos que permitan establecer una cronología precisa o aproximativa, por lo que quedan ubicados de acuerdo a los cuatro puntos de referencia esenciales que constituyen las cuatro antologías en que se hallan contenidos las cuales fijan el término *ante quem* de las piezas poéticas que recogen:

a)1587 para los *Discursos históricos de Antequera: Poema de la Peña de los Enamorados*, los himnos a Santa Eufemia, «Pensar en subir a tan excelsa cumbre» y las redondillas a san Laurencio, «El que padece martirio».

b)1601 para la *Poética silva: la Silva al elemento del aire*, la canción a los Reyes Católicos, «Al túmulo dichoso que os encierra», la canción a los Reyes Magos, «Ardiendo de amor puro en llamas puras», la canción *A Nuestra Señora*, «Divina Virgen y del cielo norte»

c)1603 (aunque se publicaron en 1605 la aprobación data de 1603) para las *Flores de poetas ilustres*: la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas», la canción «Caro Constancio a cuya sacra frente» y el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo»

d)1611 para las *Flores de poetas* de Calderón: los sonetos *A Héctor*, *A Viriato*, *A Policena* y el que principia «Mientras que brama el mar y gime el viento»

e)1627-1628 para el *Cancionero Antequerano*⁶¹: los sonetos «De azucenas, violas, lirio, acanto», «Las velas españolas que una a una», «Si ya mi vista en lágrimas gastada», «Sin tener en la mano el hierro fiero», «Sueño, domador fuerte del cuidado» y la canción *A Santiago*, «De los héroes invictos ya sagrados».

Entre estos segmentos cronológicos se van insertando las composiciones impresas en preliminares de libros ajenos de acuerdo a su fecha de

⁶¹ Respecto a la fechación del *Cancionero Antequerano* hay que indicar que los dos primeros tomos figuran las fechas de 1627 y 1628, mientras que del tercero se ha perdido la portada y del tomo cuarto, aunque en la portada figura la fecha de 1628, varias de sus piezas están copiadas en 1626 (*Cancionero Antequerano*, ed. de D. Alonso, pág. VII). Téngase en cuenta, además el valor meramente orientativo de la datación de este tipo de manuscritos, pues normalmente la copia se hacía en pliegos sueltos que después se encuadernaban, además de que se dejaban hojas en blanco a las que después se trasladaban composiciones. La labor de copia suele ocupar un amplio espacio de tiempo siendo difícil determinar si la fecha que se sitúa en esa portada es la del inicio de la labor de copia, la de su conclusión o bien puede mostrarse coincidentes (*Cancionero Antequerano*, ed. de D. Alonso, págs. VII-VIII).

publicación, teniendo siempre en cuenta que éstas poseen únicamente un carácter aproximativo respecto a la fecha de composición.

Ante esta indeterminación cronológica por razones de crítica interna concerniente a aspectos temáticos o motivos estilísticos acompañados a la trayectoria creativa de Tejada he articulado algunas propuestas de cronología relativa.

El soneto *A la Alhambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales» y el dedicado *Al túmulo de Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas» contenidos en el *Cancionero Antequerano*, éste último recogido además en las *Flores de poetas*, pueden vincularse a la etapa granadina del poeta antequerano por su temática conectada a la ciudad de Granada que los sitúan en un período de composición cercano a los textos dedicados a diferentes edificios ilustres de la ciudad granadina o a acontecimientos relacionados con la ciudad como la canción *A la desembarcación de los santos de Granada* y las quintillas en elogio de esta misma ciudad que figuran como preliminares a la *Antigüedad y Excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza.

Para los sonetos amorosos recogidos en el *Cancionero Antequerano* («Mientras que brama el mar y gime el vien[to]», «De azucenas, violas, lirio, acanto», «Si ya mi vista en lágrimas gastada», «Sin tener en la mano el hierro fiero», «Sueño, domador fuerte del cuidado») y en las *Flores de poetas ilustres* («Despoja el cierzo al erizado suelo») propongo una datación cercana a las dos décadas finales del XVI, pues el cultivo de esta temática amorosa puede circunscribirse en la trayectoria poética del antequerano a la etapa juvenil así como el código petrarquista que rige su escritura los acerca a estas décadas de 1580-1600 desde una serie de caracteres estilísticos, especialmente el pluritematismo.

En conclusión, la *dispositio* que ha regido la organización de los textos en nuestra edición pretende dar cuenta del progreso secuencial de la lírica tejadiana de acuerdo a su inserción en la trayectoria poética del antequerano.

IV. Siglas y Testimonios

Detallamos a continuación el repertorio de testimonios manuscritos e impresos que recogen la poesía de Tejada Páez y las siglas o abreviaturas con que quedan referidas en el aparato textual.

Manuscritos:

PS: *Poética silva*. Biblioteca de la Real Academia Española (Madrid), Fondo Rodríguez Moñino, ms. 6898.

Es un manuscrito en octavo y su formato actual es del 120x80. Está encuadernado en pasta y en el tejuelo figura «Silva poética». Consta de 233 folios. En las siete hojas que siguen al «Índice», la cuales quedarían en blanco, se han copiado textos ajenos a la colección. En cuanto a la numeración de los folios hay que tener en cuenta el salto del folio 210 a 212. Debido a la guillotina se ha perdido parte de la foliación primitiva⁶².

En cuanto al copista y fecha de composición del manuscrito anota I. Osuna que:

Todo ofrece el aspecto de corresponder a un manuscrito bastante cuidado, muy alejado de los tan frecuentes cartapacios de acarreo: una letra única —podría ser de principios del siglo XVII—, escasas tachaduras, una caja de escritura que con regular precisión distribuye, sin apenas excepciones, veinte líneas de texto para cada página, el uso de reclamos, ausencia de hojas en blanco intercaladas... Se desconocen, sin embargo, las circunstancias concretas en que se realizó la copia —quien fue el copista, en qué momento, con qué finalidad o destinatario y, sobre todo, a partir de qué materiales poéticos— si bien, como ya se ha apuntado, la hipótesis más verosímil apunta, aunque sea vagamente, hacia el propio ámbito de la Academia de Granada.

Este manuscrito contiene 12 composiciones de Tejada. Las canciones: *A nuestra señora*, «Divina Virgen y del cielo norte» (fols. 1r-3r), *A la Asunción de Nuestra Señora*, «Angélicas cohortes que en las salas» (fols. 111v-116r), *A los Reyes Católicos*, «Al túmulo dichoso que os encierra» (fols. 116v-122v), *A los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras» (fols. 125r-130r), *A la desembarcación de los santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» (fols. 154r-159r), *A Felipe II en la Jornada de Inglaterra*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (fols. 185r-189v) y, finalmente, la dedicada *A la muerte de Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso» (189v-191v). A ello se añaden otras dos canciones en sextetos-lira (*A la muerte de Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega» (fols. 136v-138v) y la que empieza «Joven discreto a cuya sacra frente» (fols. 132r-136v)), el soneto «Diote, oh monarca, en pecho, el indio el grano» (fols. 138v-139r), la *Silva al elemento del aire*, «Antes de haber tierra,

⁶² Véase, I. Osuna, *Poética silva*, t. I, págs. 11-15.

aire, mar y fuego» (fols. 13v-25v) y la sátira «Vaya el río por do suele» (fols. 208v-213v)⁶³.

F II: Juan Antonio Calderón, *Flores de poetas*, 1611. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (Palma de Mallorca), ms. 23/7/6, R-6673.

Editado por J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, Sevilla, E. Rasco, 1896. Contiene poesía del ámbito antequerano, pero también de poetas castellanos o aragoneses.

Recoge cinco sonetos de Tejada: *A Héctor*, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» (fol. 322), *A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejosas pieles» (fol. 322-323), «Mientras que brama el mar y gime el viento» (fol. 323-324), *A Policena*, «De oro crespado y gentil rubia melena» (fol. 324) y *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», (fol. 324-325).

CA: [*Cancionero Antequerano*], Archivo Histórico Municipal de Antequera, Fondo Bibliográfico, sin indicación de signatura. Fue editado parcialmente por D. Alonso, *Cancionero Antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, ed. de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, C.S.I.C., 1950, y el tomo primero por J. Lara Garrido, [*Cancionero Antequerano*] *I Variedad de sonetos*, edición, prólogo y notas de J. Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

Bajo el título adventicio de *Cancionero Antequerano* con una dimensión de página de 10,4x15 cm y con los cantos tintados en rojo se reúnen cuatro tomos—el primero de sonetos, el segundo de composiciones de arte menor, el tercero contiene canciones y el cuarto mezcla prosa y poesía—compilados por Ignacio de Toledo y Godoy en Antequera entre los años 1627-28. En la portada del tomo uno y dos figuran las fechas de 1627-1628, frente al tomo tres que no conserva la portada y el cuatro que está fechado en 1628 aunque algunos de sus textos fueron ya copiados en 1626

El perfil del colector del manuscrito —su papel de aficionado, de entusiasta de la poesía, sin demasiado conocimiento literario— induce a pensar que los textos y autores que copia responden a razones varias, fundamentalmente, de gusto. Probablemente, I. de Toledo y Godoy copiaría en su cartapacio todo lo que, de manera más o menos azarosa y sin mucho criterio, llegase a sus manos e incluyó poetas locales, principalmente representantes del grupo antequerano-granadina. Sin embargo, en el acervo poético⁶⁴ del *Cancionero Antequerano* se incluyen no sólo «maestros de la poesía antequerana» —entre ellos cita D. Alonso a Tejada— y «oscuros poetas, de los cuales en muchos casos no se sabía ni el nombre»⁶⁵, sino también a poetas de reconocido prestigio como Lope o Quevedo, así como

⁶³ Ténganse en cuenta, además, las atribuciones a Tejada de ocho sonetos traducidos de Camoëns (C. Michäelis de Vasconcelos) y del romance a Granada «Granada, ciudad ilustre» (E. Orozco) recogidos en esta compilación académica.

⁶⁴ D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano*, págs. XVII-XXIV.

⁶⁵ D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Antequerano...*, pág. XXIV.

otros escritores representantes de la poesía andaluza más relevante del momento.

Este cancionero contiene de Tejada los sonetos: «Las velas españolas que una a una» (t. I, fol. 50v), *A la Alhambra de Granada*, «Máquinas suntuosas y reales» (t. I, fol. 51r), *Al Condestable en la muerte de su nieto*, «Claro mecenas, aplacad el llanto» (t. I, fol. 51v), *A Policena*, «De oro crespo y gentil y rubia melena» (t. I, fol. 53v), *A Viriato*, «Fresno nudoso y guedejosas pieles» (t. I, fol. 54r), *A Héctor*, «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina» (t. I, fol. 54v), «Si ya mi vista, en lágrimas gastada» (t. I, fol. 55r), *Al Marqués de Santa Cruz*, «Aplacadas las furias de Océano» (t. I, fol. 55v), *A la muerte de Hernando de Herrera*, «“Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara» (t. I, fol. 56r), *A la muerte de Barahona de Soto*, «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata» (t. I, fol. 56v), «De azucenas, viola, lirio, acanto» (t. I, fol. 57r), *A Lope de Vega en Granada*, «Revuelta en perlas y oro, la alta frente» (t. I, fol. 57v), *A una dama que se hirió en una mano*, «Sin tener en la mano el hierro fiero» (t. I, fol. 58r), «Sueño, domador fuerte del cuidado» (t. I, fol. 58v), *A la embarcación del Condestable* «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía» (t. I, fol. 59r), *Al túmulo de la Duquesa de Lerma*, «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!» (t. I, fol. 59v), *A la muerte de don Luis de Narváez*, «Cielo por techo y cielo por alhombra» (t. I, fol. 73r), «Mientras que brama el mar y gime el viento» (t. I, fol. 98r), y, por último, *Al túmulo del Gran Capitán*, «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», (t. I, fol. 99v). A estos sonetos se añaden las décimas *A Juan de Aguilar sobre el Panegírico* (t. II, fols. 244v-245v) y las canciones: *A Santiago*, «De los héroes invictos, ya sagrados» (t. III, fols. 96v-103r), *A la Virgen de Monteagudo*, «El ánimo me inflama ardiente celo», (t. III, fols. 109r-135v) y *A la embarcación del Condestable*, «Nave que encrespas con errada proa» (t. III, fols. 270v-276v).

Ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla: ms. 33-180, Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla.

Manuscrito en 4^a del siglo XVII. Descrito por B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 1886, II, núm. 1305, pág. 24⁶⁶ y fue manejado por J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín que lo citan en sus estudios y notas.

A este respecto indicaba F. Rodríguez Marín que se trata de un códice en cuarta, llamado *de Barahona* y *de Pamones* porque contiene gran cantidad de textos de ambos autores. «Está encuadernado en pergamino por persona torpe o descuidada, cuya cuchilla se llevó versos enteros de aquí y de allá»⁶⁷. Se alternan letras distintas y diferentes tipos de tintas. Consta de 331 páginas que fueron numeradas a lápiz por Quirós de los Ríos.

Actualmente es un códice inencontrable. Rodríguez Marín declara manejar una «esmerada copia» copia que Quirós mandó hacer del mencionado códice.

⁶⁶ B. J. Gallardo copia: *A la muerte de (Soto), de Tejada. Soneto*, «Desata, noble espíritu, desata», omitiendo la interjección «oh» antes del adjetivo.

⁶⁷ *Pedro Espinosa...*, pág. 358.

De Tejada Páez contiene este códice el soneto dedicado a la muerte de Barahona de Soto, «Desata, noble espíritu, desata», fol. 144v. Disponemos de esta versión del soneto gracias a la copia que trasladó F. Rodríguez Marín a su estudio sobre Barahona de Soto (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 430).

Canc. 1628: ms. 247-249 de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.

Poesías de varios autores contenida en tres volúmenes, conocido como *Cancionero de 1628*. Véase *Cancionero de 1628, edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, CSIC, 1945, págs. 6-12.

Encuadernado en pergamino. En el tejuelo figura «Poesías varias» acompañada del número correspondiente a cada uno de los volúmenes. Al principio del índice del primer volumen se indica en letra de la época *Año de 1628*, fecha del códice. La foliación es correlativa para los tres volúmenes. Como indica J. M. Blecua «la letra de los tres volúmenes es de principios del siglo XVII, casi toda de una misma mano» (pág. 8). Se trata de una copia bastante perfecta con letra clara y regular y con escasas enmiendas.

Respecto a la fechación del manuscrito, de acuerdo a la indicación que figura en el índice así como por la data de las composiciones corresponde indudablemente al año de 1628 o bien una fecha muy próxima a ésta. Y en cuanto a la localización también Blecua señalaba el carácter típicamente aragonés y zaragozano del manuscrito, aunque no dejó de señalar la presencia de poetas de de variada procedencia geográfica y cronología como Góngora, Quevedo, Jáuregui, Villamediana, Espinosa o Lope.

Este manuscrito contiene una versión bastante mermada de la canción de Tejada «Por las rosadas puertas del oriente», fol. 390.

Solís: P. de Solís y Valenzuela, El desierto prodigioso y prodigio del desierto, ms. 327 (M 22-25) de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid). Cf. P. de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. de R. Páez Patiño e introd., estudios y notas de J. Páramo Pomareda, M. Briceño Jáuregui y R. Páez Patiño, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, 3 vols. La canción de Tejada está en el t. I, págs. 364-366.

Está encuadernado en piel con recuadro de filetes dorados, lomo con nervios y filetes dorados, 226x170 mm. En el tejuelo figura «Pedro de Solís y Valenzuela, *Desierto prodigioso*» (pág. 466). El volumen incluye tres hojas de guarda al principio y cuatro al final. Hay un error de paginación que supone un salto de la 279 a la 390 y, además, faltan las págs. 455 a 518⁶⁸. Cf. A. Yeves Andrés, *Manuscritos españoles de la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998, t. I, n° 320, págs. 464-473.

⁶⁸ Agradezco a don Antonio Yeves la gentil disponibilidad con que atendió mis peticiones en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano así como la amable conversación sobre cuestiones catalográficas y bibliográficas.

Como informa A. Yeves, «Esta copia, cuidada y con buena presentación, se hizo en Santa Fe de Bogotá por la misma mano que escribió el otro ejemplar que se conserva de la obra, el manuscrito “Yerbabuena”» (pág. 464-465). Este segundo manuscrito conocido como «Hierbabuena» sólo copia, aunque con variantes relevantes, hasta la mansión tercera.

Esta novela de Solís y Valenzuela recoge entre sus páginas gran cantidad de composiciones poéticas —concretamente un total de 224—, en gran parte del autor pero también de otros vates áureos como Lope, Góngora o Calderón. En el margen de algunas de estas composiciones figura el nombre del autor aunque en algunos casos ha sido borrado.

En la séptima mansión se recoge sin atribución una versión reducida de la canción «Por las rosadas puertas del oriente», fols. 316-321, bajo el título de *A la embarcación y desembarcación destes mismos santos que es el asunto mismo de la referida. Égloga piscatoria*.

ms. 861 BNE: ms. 861 de la Biblioteca Nacional de España.

Se trata de un cancionero religioso y profano de finales del XVI. Para su descripción véase el *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional, 1993, t. I, págs. 42-76 y el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco-Libros, 1998, t. I, págs. 26-46.

Es una copia del siglo XVII. La encuadernación en pasta con hierros dorados, en cambio, data del s. XIX. En el tejuelo figura «Canciones místicas». Contiene 731 páginas y su medida es 154x105 mm. Lo copia una sola mano. Hay referencias a sucesos de 1596 y 1599 y a otros de finales del XVI.

El código presenta dos partes claramente diferenciadas: una primera sección de poesía religiosa a la que sigue otro bloque de poesía profana. Así pues, parece tratarse de un cancionero religioso muy completo, que ocupa de los fols. 1 a 528) que después se continuó por el mismo copista con poesía profana.

Este manuscrito de varia constituye una fuente esencial para el estudio de los poetas de la *Academia granadina* de los que recoge composiciones contenidas en la *Poética silva* además de otras que no se copiaron en este código. De ahí su valor para completar la producción poética del grupo antequerano-granadino.

De Tejada contiene tres composiciones: la canción a la Asunción, «Angélicas cohortes que en las salas» (f. 1-8) a los Reyes Magos «Ardiendo de amor puro en llamas puras» (f. 17-24) y a los Reyes Católicos «Al túmulo dichoso que os encierra» (f. 528-537). Cf. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, t. I, págs. 26-46.

Este manuscrito perteneció a Nicolás Böhl de Faber que publicó en su *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas* la *Canción a los Reyes Magos* de Tejada (t. I, Hamburgo, Perthes y Besser, 1821, págs. 105-110).

ms. 3796 BNE: ms. 3796 de la Biblioteca Nacional de España *Poesías manuscritas 2. Cf. Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, t II, p. 801.

Este es el segundo volumen de una colección de tres manuscritos de varia que contienen poesías de los siglos XVI y XVII y proceden de la Biblioteca de Usoz (ms. 3795-3797 BNE). Contienen composiciones de autores como Góngora, los hermanos Argensola, Villamediana, Quevedo, Lope, fray Luis de León o Espinel, entre otros. Cf. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1984, t. X, pág. 182 y *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. II, págs. 186-800.

En el tejuelo figura: «Poesías manuscrit. 2». Está encuadernado en pergamino. Tiene 368 fols. y mide 200x150 mm. Se presentan varios tipos de letra. Cf. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. II, págs. 801-820.

Recoge la *Canción a la Jornada de Inglaterra*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (fols. 307r-309v) aunque atribuida a Valenzuela bajo el título de *Canción de Balenzuela al rey don Felipe, incitándole a la guerra de Inglaterra*. En el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...* se indica que este manuscrito contiene poesías de, entre otros, Fernando de Valenzuela, que quizá sea el que figura como autor de la canción de Tejada y remite para este autor al ms. 3909 BNE que tampoco aporta información concluyente sobre este poeta.

ms. 3907 BNE: ms. 3907 de la Biblioteca Nacional de España.

[*Poesías y obras dramáticas varias*] del s. XVII. 4h., 342 fols, 3 h., 218x155 mm. Cf. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. II, págs. 1066-1076.

Este manuscrito se encuentra en un proceso de avanzado deterioro: hay bastantes folios rotos y otros tienen manchas de humedad. Presenta una encuadernación en piel decorada con hierros en las tapas y de época posterior a la recopilación del códice. Varias letras trasladaron los textos al manuscrito. En la hoja 3 figura la siguiente aclaración:

“Este códice es preciosísimo: contiene muchas poesías de los Argensolas, de don Luis de Góngora y otros poetas del buen tiempo de la poesía castellana. Parte son inéditas, y parte presentan variantes a las veces de mucha consecuencia. // Las letras son de diferentes manos: unas muestran el carácter de principios del siglo que empezó en 1600 y otras el de más adelante... // Lo indudable es que manuscritos de diferentes manos y épocas se encuadernaron en este códice después de la mitad de dicho siglo, pues al fol. 199v se halla una crítica de oradores que predicaron en Zaragoza en 1651. Es de pensar que estos papeles son escritos y encuadernados en Zaragoza” (*Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, pág. 1066).

En el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...* se señala la posibilidad de que dada la presencia de textos religiosos

vinculados a los jesuitas el códice se reuniera en un círculo relacionado con éstos. En todo caso es evidente la heterogeneidad de su contenido: «Lo esencial es un cancionero de Bartolomé Leonardo de Argensola, con el que comienza el códice, que luego se abre a otras contribuciones esencialmente gongorinas (pero no sólo: hasta el famoso soneto cervantino de *La Gitanilla* aparece), para recoger finalmente una muestra irregular de obras dramáticas, a modo de interpolaciones» (*Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. II, pág. 1067).

Incluye de Tejada el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo», f. 43r, del que el v. 12 aparece incompleto.

ms. 3920 BNE: ms. 3920 de la Biblioteca Nacional de España.

Este manuscrito conforma el décimo volumen de la serie conocida como *Parnaso español*, que inicialmente estuvo compuesta por 14 tomos —aunque Gallardo estimara un total de 40—, aunque hoy sólo conservamos 11 custodiados en la Biblioteca Nacional bajo la signatura 3912-3922.

En el tejuelo de este décimo volumen figura «Parnaso español 10». Contiene un total de 6 h. y 390 fols. y una medida de 210x150. Encuadernado en pergamino con cortes jaspeados. Cf. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. II, págs. 1185-1201.

Contiene poemas de autores diversos como Góngora, Alonso Carrillo, Quevedo, Garcilaso o B. L. de Argensola. Hay varios tipos de letras con numerosas correcciones y anotaciones de otras manos pero también de la misma época. Se trata, pues, de una colección facticia que reúne papeles poéticos de mediados del XVII, posiblemente anteriores a 1665. (*Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. II, pág. 1186)

Atribuida a Tejada figura la canción «Tú que en lo hondo del heroico pecho, fols. 338r-341v.

ms. 4140 BNE: ms. 4140 de la Biblioteca Nacional de España

[Poesías del Abad de Maluenda y otros]. S. XVII, 102 fols., 210x145 mm. Encuadernado en pergamino con resto de correíllas y lomo reforzado por tres correíllas de cuero. El tejuelo resulta ilegible. Cf. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...*, t. III, págs. 1985-1995.

Aunque hay varios tipos de letra es una sola la que copia y hace la mayor parte de las correcciones y anotaciones. Según se anota en el citado *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano...* «se trata de un excelente cancionero del Abad de Maluenda, aderezado con otras composiciones de otros autores, y copiado por mano autorizada, que corregía frecuentemente los versos» (págs. 1985-1986).

Recoge el soneto de Tejada «Despoja el cierzo al erizado suelo», fols. 1r-v.

ms. 22031 BNE

Recoge la canción *A la muerte de Felipe II*, «Erízase el pavón vanaglorioso», fols. 255r-257r

ms. B 2347 BHSA: ms. B 2347 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America (Nueva York).

Cf. *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1965, I, núm. LXXII, págs. 410-419.

Se trata de un manuscrito misceláneo que recoge tanto verso como prosa y en letras distintas desde el XVII hasta alguna de principios del XVIII. En el tejuelo indica «P[apele]s V[ario]s» (218 mm., 278 fols.). Cf. Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1965, t. I, núm. LXXII.

Recoge la canción de Tejada «Al túmulo dichoso que os encierra», fols. 188r-191v.

B 2495 BHSA: ms. B 2495 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America⁶⁹ (Nueva York).

Conocido como [Cancionero sevillano], Rodríguez Moñino precisaba que se trata de un «pergamino antiguo rotulado disparatadamente en el siglo XIX “Poesí[a]s Varias de Aldana” (155 mm., 352 fols). Letra de hacia 1610-1625, excepto algunos folios muy limpia y clara». Cf. A. Rodríguez Moñino y M. Brey Mariño, *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)*, t. I, núm. XIV, págs. 98-114, especialmente pág. 98.

A. Rodríguez Moñino divide el ms. en cuatro partes: la primera, que ocupa desde los fols. 1-156, recoge «Varias poesías en alabanza de Nuestra Señora»; la segunda, de los fols. 157 a 319 es un «cartapacio de varias canciones»; la tercera (fols. 320-336) se conforma como un «Cartapacio de varios sonetos a lo divino»; y la cuarta (fols. 337-352) presenta «[Varias composiciones de letra de fines del siglo XVII]».

Este manuscrito perteneció a Francisco de Aldana y Tirado y su conformación está vinculada al ámbito sevillano. Contiene poesías, entre otros autores de L. L. de Argensola, Lope de Vega, Arguijo, Rodrigo Calderón, Miguel Cid o Hernando de Ávila.

En tercera sección y ubicada entre dos sonetos se encuentra la canción de Tejada, aunque sin indicación de autor, «Divina virgen y del cielo norte», fols. 324r-326r. Este manuscrito ha sido editado por J. Labrador, R. A. Di Franco y J. M. Rico García, *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, pról. de S. López Poza, Universidad de Sevilla, 2006 (la canción de Tejada es la núm. 270, págs. 467-469).

⁶⁹ Agradezco al profesor Ralph di Franco la amabilidad y diligencia con que me proporcionó la copia de los textos de Tejada en manuscritos registrados en BYPA.

ms. Egerton 553 BL: ms. Egerton 533, British Library (Londres).

Según la descripción de P. de Gayangos (*Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, London, Willian Clower & Sons, 1875, t. I, págs. 65-71) este es el segundo volumen (en cuarto, 278 fols.) de una serie de «Poesías varias» compuestas por tres tomos que «containig copies of fugitive poetry of the 18th cent., with a few more of earlier date» (pág. 65).

Recoge, aunque sin indicación de autoría, dos canciones de Tejada: «Al túmulo dichoso que os encierra» (fols. 54-58) y «Angélicas cohortes que en las salas» (fols. 58-61) y las redondillas *En alabanza de San Lucrecio*, «Al que padece martirio» (fols. 61-62).

DHA: A. de Tejada Páez, Discursos históricos de Antequera, ms. 6571, Biblioteca Serrano Morales (Ayuntamiento de Valencia).

Los avatares del manuscrito, que sintetizamos ahora brevemente, han sido minuciosamente estudiados por A. Rallo, «El manuscrito de los *Discursos históricos de Antequera*», en A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, ed. de A. Rallo Gruss, Málaga, Diputación Provincial, págs. 29-38.

La obra fue escrita en 1587 tal como indica el autor en los mismos *Discursos*, y posteriormente revisada con vistas a su publicación en 1608. Aunque contaba con el «privilegio» la obra no llegó, finalmente, a ver la luz. El manuscrito autógrafo pasó al heredero de Tejada, su sobrino, Francisco de Tejada y Nava y, posteriormente, a otro familiar, Pedro de Zapata y Tejada que lo continuó e intentó publicarlo pero nuevamente sin éxito. Procedente del canónigo de Granada Gaspar Carrasco, el manuscrito llegó a manos de J. Quirós de los Ríos. El erudito describió minuciosamente el autógrafo, excluyendo los añadidos de Zapata y señalando la falta de bastantes hojas, la mezcla de otras en el proceso de encuadernación así como el importante deterioro de algunas hojas. A partir del manuscrito autógrafo J. Quirós de los Ríos encargó una copia del mismo a su hijo Manuel Quirós Gallardo, que éste llevó a cabo entre noviembre de 1886 y enero de 1887.

Ya Quirós dio cuenta de la falta de hojas en el original a lo que hay que añadir las que se perdieron en el proceso de traslado por Manuel Quirós, bien porque no fueron copiadas como las hojas finales colocadas después de las poesías que se desgajaron de la encuadernación, bien por avatares propios del proceso de copia.

Finalmente, J. Quirós no devolvió el original manuscrito al canónigo granadino y tanto el autógrafo como la copia pasaron a manos de F. Rodríguez Marín quien los cedió a Menéndez Pelayo. Posteriormente, como otros documentos de Quirós, la copia de los *Discursos* recaló en sin tengamos ninguna otra noticia sobre el paradero del manuscrito autógrafo de Tejada.

Así pues, únicamente disponemos hoy para esta obra de la copia llevada a cabo por Manuel Quirós del autógrafo hoy perdido.

Los *Discursos históricos de Antequera* constituyen una fuente insustituible para el conocimiento de la cultura del autor así como para la reconstrucción

de su obra poética tanto original como en su faceta de traductor. En este manuscrito se copian el *Poema a la Peña de los Enamorados*, «Y pues alcanzas hoy la grave cumbre» (Apéndice, s.f.) y la canción a santa Eufemia: «Pensar en subir a tan excelsa cumbre» (Apéndice, s.f.) y las redondillas *A san Laurencio* «Al que padece martirio» (Apéndice, s.f.). A éstas se suman diversas traducciones latinas (del himno de Juan de Mora a Santa Eufemia, «Ilustre santa a quien el hijo santo» (disc. IV, part. II); de las inscripciones del Arco de los Gigantes: «Al patrón de la fe de España, gloria», «Si te agradan, contentan y recrean», «El ilustre senado antequerano», «A la madre virgen el senado»⁷⁰ (disc. III, part. II); y, además, traducciones de clásicos, esencialmente Virgilio, Ovidio y Horacio: los tercetos «¿Qué pide, qué desea, qué apetece?» (disc. II, part. II); tres traducciones de pasajes de la *Eneida* virgiliana: «Hablando así las sienes ciñe en torno», «Fue la hazaña del gran Hércules» y «Mata a un león y hidra Alcides fiero» (disc. XIV, part. II), y «Ábrese en esto la superba casa» (disc. XIII, part. II); la traducción de los primeros versos de la oda horaciana «Difugere nives», «Huye la nieve de los montes altos» (disc. XIII, part. II); y el enigma contenido en el *Orlando Innamorato* de Boiardo «Di tú, ¿cuál animal? o ¿en qué manera?» (disc. XIV, parte II).

HCA: Francisco Tejada y Nava, *Historia de la ciudad de Antequera*. ms. 9/2305, Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid).

Manuscrito incompleto —contiene 20 capítulos— en cuarta copiado con letra del s. XVII. Cf. Tomás Muñoz y Romero, *Diccionario bibliográfico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, pág. 19, bajo la entrada de Antequera, núm. 7.

Francisco de Tejada y Nava⁷¹ incorporó a su *historia* las siguientes composiciones de su tío: el soneto a las ruinas de Singilia «Collado enhiesto do su furia inclina, cap. XIII, s.f., única fuente por la que se nos ha transmitido el soneto; así como las cuatro traducciones de las inscripciones latinas del Arco de los Gigantes: las octavas «A patrón de la fe de España» (cap. XVI, s.f.), el soneto «Si te agradan, contentan y recrean» (cap. XVI,

⁷⁰ Esta traducción no se traslada a la copia que ha llegado hasta nosotros efectuada desde el manuscrito autógrafo y llevada a cabo por el hijo de J. Quirós de los Ríos, por lo que su reconstrucción ha sido posible gracias a que fue incorporada por Tejada y Nava a su *Historia de la ciudad de Antequera*, cap. XVI.

⁷¹ Sobre el autor comentaba T. Muñoz y Romero: «No hemos podido averiguar el nombre del autor de esta historia; solo dice en ella que tenía estrecho parentesco con el Dr. Agustín Tejada y Páez, poeta ilustre y a quien debía la educación de sus primeros años [...] El autor de la historia anónima, que inserta poesía inéditas del Dr. Agustín Tejada, que por el deudo que con él tenía y por los trabajos a que se dedicaba debiera saberlo, no menciona más obras de aquel referentes a Antequera que el citado poema y algunas poesías sueltas». A la luz de nuevos datos podemos afirmar con rotundidad que se trata de Francisco de Tejada y Nava (1593-1645), sobrino de Agustín de Tejada con el que el antequerano mantuvo una estrecha relación como muestra el hecho de que le nombrara heredero principal de sus bienes.

s.f.), «El ilustre senado antequerano» (cap. XVI, s.f.) y «A la madre Virgen, el senado» (cap. XVI, s.f.).

Aunque carezcan de valor textual puesto que copian los textos desde la versión contenida en las *Flores de poetas ilustres* de P. Espinosa (1605) nos referiremos, finalmente, a un ramillete de manuscritos que copian textos de Tejada.

En primer lugar el **ms. 143 v. 86, Colección Fernán Núñez, Biblioteca de Bancroft** (Universidad de California, Berkeley). Este manuscrito es conocido como [*Poesías recopiladas por Francisco Carenas*] y se fecha entre 1610 y 1625. Véase J. F. Randolph, «Francisco Carenas. Poesías recopiladas. Un manuscrito poético del siglo XVII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXIV, 1998, págs. 65-154. En este manuscrito, como señala Randolph, se aprecia claramente «la preponderancia incontrovertible de poetas y de poesía aragonesa y andaluza», y

precisamente gracias a su carácter regionalista, esta antología de Carenas constituye otro miembro de la familia representada por la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1605) de Espinosa, el *Cancionero Antequerano* (formado entre 1627 y 1628) de Toledo y Godoy, y el *Cancionero de 1628* de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Nuestro MS comparte 103 de las 252 poesías contenidas en la obra de Espinosa (frente a tan solo cuatro composiciones en común con la *Segunda parte de las Flores* de J. A. Calderón). Relativa y proporcionalmente hablando hay menos coincidencias entre el MS y los dos cancioneros —39 textos en común con la antología de Toledo y Godoy, 64 en común con la de 1628—. Posiblemente esta desproporción se debe a que *Poesías recopiladas* se constituyera en 1622, año de la dedicatoria (pág. 72).

Entre los textos de Tejada que se trasladan a este manuscrito se encuentran cuatro de los cinco contenidos en las *Flores*: «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (fols. 363r-367r), «Despoja el cierzo al erizado suelo» (fol. 376r), «Caro Constancio a cuya sacra frente» (fols. 386v-388r), mientras que la canción «Angélicas escuadras que en las salas» (fols. 408v-413r) se incluye entre las composiciones agrupadas bajo el marbete «A lo diuino diuersos Sonetos y otras canciones» (fol. 407r)⁷². Se excluye únicamente la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*. Éstos se sitúan dentro del epígrafe genérico, «Aquí comiençan muchas Poesías de graues poetas Castellanos» (fol. 358 r):

En segundo lugar nos referimos al **ms. 2180 del Archivo Nacional Torre do Tombo** (Lisboa), en el que se copia de Tejada la canción a la Asunción «Angélicas escuadras que en las salas» (fols. 193v-198r) y las sextetos-lira «Caro Constancio a cuya sacra frente» (fols. 204r-208v).

Y, por último el **ms. B 2397 de la Biblioteca de la Hispanic Society of America**: *Flores de poetas ilustres. A saber Canciones, Liras, Sonetos y otras piezas*

⁷² En este manuscrito se recoge, asimismo, el soneto que Lope de Vega dedicó a Tejada *Al Doctor Tejada de Lope. Soneto*, «De hoy más claro pastor, por quien restauro», fol. 486v.

excelentes. Recogidas por D. Francisco Xavier de Santiago Palomares del siglo XVIII al que se trasladan las cinco composiciones de Tejada recogidas en *Flores* (fols. 32r-37r, 38r-52r). Cf. A. Rodríguez Moñino y M. Brey Mariño, *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)*, t. I, nº XLV.

Impresos:

F: Primera parte de las flores de poetas ilustres de España: dividida en dos libros, ordenada por Pedro Espinosa [...], Valladolid, Luis Sánchez, 1605

Se trata de un volumen en cuarta de 204 folios a los que se suman un número de hojas preliminares que varían en función de los ejemplares conservados. No obstante, como ha estudiado B. Molina, esos diversos estados de impresión, no afectan a los poemas de Tejada [Primer estado, BNE R-31598 (es el ejemplar más completo y presenta algunos cambios en los poemas recogidos en ejemplares de otra emisión) y segundo estado, U-3313 BNE].

Como ya indica el título, la obra se divide en dos partes dedicadas la primera a la poesía profana y la segunda a la poesía religiosa. Como ha estudiado ampliamente la crítica reciente el florilegio de Espinosa constituye la más relevante antología de la poesía cultista española en la que se hallan representados los más importantes ingenios de la época como, Góngora, Lope de Vega, Quevedo o L. L. de Argensola así como una amplia presencia de la poesía antequerano-granadina en los nombres de Barahona de Soto, Luis Martín de la Plaza o el propio Agustín de Tejada.

Aunque la antología vio la luz en 1605 debía estar concluida ya hacia 1603 como se desprende de la aprobación de la obra el 24 de noviembre de 1603.

Indudablemente, la inclusión de cinco poemas de Tejada en el florilegio de Espinosa ha sido determinante para la difusión del poeta antequerano.

Las *Flores* fueron editadas parcialmente por Adolfo de Castro en el tomo XLII de la *Biblioteca de Autores Españoles* dedicado a los *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1857. La primera edición íntegra fue la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por Pedro Espinosa*, ed. de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta E. Rasco, 1896, a la que siguió apenas un siglo después la edición facsimilar de la Real Academia Española en 1991. Recientemente han visto la luz dos ediciones de la antología de Espinosa: P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España*, ed. de B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005 y P. Espinosa, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.

Las cinco composiciones de Tejada publicadas por Espinosa son la canción *Al Rey Don Felipe, nuestro Señor*, «Tú que en lo hondo del heroico pecho» (fols. 11v-15r); la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas» (fols. 168r-171v), la canción *A la desembarcación de los Santos de Granada*, «Por las rosadas puertas del oriente» (fols. 172r-175v)); los sextetos-

lira «Caro Constancio a cuya sacra frente» (fols. 60v-64r); y el soneto «Despoja el cierzo al erizado suelo» (fol. 27v).

Diego de Santistevan Osorio, *Cuarta y quinta parte de la Araucana*, Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1597. R/ 13888 de la Biblioteca Nacional de España.

Incluye en los preliminares dos sonetos de Tejada: «Las máquinas soberbias y reales» (h. 6r) y «Con alta trompa, sonora y clara», h. 7v.

Diego de Santistevan Osorio, *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...*, Madrid, Lic. Várez de Castro, 1599 [aprobación y privilegio 1596]. R/ 1516 de la Biblioteca Nacional de España.

Contiene el soneto «Mientras el cristal líquido a la fuente», h. 7v.

Gregorio Silvestre, *Las obras del famoso poeta...*, Granada, Sebastián de Mena, 1599. R/ 11139 de la Biblioteca Nacional de España.

En las ediciones anteriores no figura el soneto de Tejada: Fernando de Aguilar, 1582 (R/ 11617 BNE), y Lisboa, Manuel de Lira, 1592 (R/ 14334 BNE).

Recoge entre los preliminares el soneto laudatorio de Tejada: «Renace, oh nuevo Fénix, de la llama», h. 6v.

Agustín de Rojas Villandrando, *El Viaje entretenido*, Madrid, Imprenta Real, 1603. R/ 39671 de la Biblioteca Nacional de España.

Incluye en los preliminares el soneto de Tejada: «Camina el avariento y el salado», h. 8r.

Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604. R/ 9660 de la Biblioteca Nacional de España.

Incluye el soneto: «Si cuando Roma templos, capiteles», h. 264r-v.

A. M. T. Severino Boecio, *De consolación*, traducido y comentado por el Padre Fray Agustín López, monje de nuestra señora S. María del Valbuena, de la orden de S. Bernardo..., Valladolid, Juan de Bostillo, 1604. A-018-097 Biblioteca General Universitaria de Granada.

Incluye el soneto preliminar de Tejada: «Con ojos como estrellas de luz pura», h. 4v.

Juan de Persia, *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1604. R/ 2730 de la Biblioteca Nacional de España.

Incluye el soneto «Codicia de saber al hombre incita», h. 10r

Fray Prudencio de Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V, Máximo, Fortíssimo, Rey de España y de las Indias, Islas y*

Tierra Firme del mar Océano, Valladolid, Sebastián de Cañas, 1604. VIII/295, Biblioteca del Palacio Real (Madrid).

Con firma de Tejada Páez se incluyen en los preliminares una octava *Al Emperador Carlos V, Máximo, Fortísimo* «Si hubo dos Martes, éste es el primero» (h. 4v) y el soneto «A la gloriosa espada fulminante» (h. 4v).

Cristóbal de Mesa, *La restauración de España*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Esteban Bugia, 1607. R/ 4684 de la Biblioteca Nacional de España.

Incluye la canción en sextetos «Tal como escuchas, oh Alejandro nuevo», h. 5v-6v.

Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, Luis Sánchez, 1608.

Contiene las quintillas laudatorias «Por esta historia, oh Granada», h. 7r-7v.

Juan de Aguilar, *De sacrosanctae Virginis Montis Acuti translatione et miraculis panegyris*, Malacae, Ioannem Rene, 1609. Sólo se conoce un ejemplar de este opúsculo en la Biblioteca del Seminario Metropolitano de Badajoz, sign. T. 95221 (14).

Entre los preliminares figuran dos décimas espinelas de Tejada: «El águila remonta el vuelo», h. 4v.

Pedro Rodríguez de Ardila, *Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima reina de España doña Margarita de Austria, mujer del Rey don Felipe tercero nuestro señor, en 13 de octubre de 1611, con toda la descripción de los reales túmulos y los demás trabajos de ingenio*, Granada, Bartolomé Lorenzana, 1612. A-031-227 (4) Biblioteca General Universitaria de Granada.

Recoge el soneto de Tejada: «Este que ves trofeo y esta lira», h. 20r-v.

Fray Gaspar de los Reyes, *Tesoro de concetos divinos, compuestos en todo género de verso*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1613. R/ 11542 Biblioteca Nacional de España.

Incluye el soneto panegírico a Gaspar de los Reyes: «Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», h. 9v.

Juan de Cartagena, *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, trad. de fray Jerónimo Pancorbo, Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1623. 3/14081 de la Biblioteca Nacional de España.

En los preliminares incluye la décima de Tejada: «Hoy el Carmelo sagrado», h. 6v.

Rodrigo Fernández de Ribera, *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida* [s.l.], [s.i.], [s.a.], aprox. 1629. R/ 14326 de la Biblioteca Nacional de España.

En los preliminares figura la décima preliminar de Tejada «Lo útil, culto y deleitable», h. 3r.

Miguel de Colodrero Villalobos, *El Alpheo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos*, Barcelona, Sebastián y Jaime Mateuad, 1639. R/ 3749 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Entre los textos preliminares figuran una quintillas de Tejada que empiezan con el verso «De Eleo al suelo Sicano», h. 5r.

Terrones: Antonio Terrones y Robres, *Vida, martirio, translación y milagros de san Eufrasio, obispo y patrón de Andújar. Origen, antigüedad y excelencias de esta ciudad, privilegios de que goza y varones insignes en santidad, letras, armas que ha tenido...*, Granada, Imprenta Real, por Francisco Sánchez, 1657. A-004-582 de la Biblioteca General Universitaria de Granada.

Incluye en el capítulo VII la canción al desembarco de los discípulos de Santiago, «Por las rosadas puertas del Oriente», fols. 27r-30r.

pl. sl. 1072d10 (2) BL: Adrián del Prado, *Canción del gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia San Jerónimo, donde se describe la fragosidad del desierto que habitaba, las facciones del Santo y el riguroso modo de su penitencia...*, Sevilla, Simón Fajardo, 1628. Pliego suelto, sign. 1072.d.10 (2) de la British Library de Londres. Sólo se conserva un ejemplar de este pliego suelto.

Pliego en octavo que contiene ocho hojas. Véase A. Domínguez Guzmán, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1650). Catálogo y análisis de su producción*, Sevilla, Universidad, 1992, núm. 1015, pág. 203 y V. F. Goldsmith, *A short title catalogue of spanish and portuguese books in the Library of the British Museum*, Folkestone and London, Dawson of Pall Mall, 1974, núm. 543. El poema de Adrián del Prado se reedita en Sevilla, Juan Izquierdo Malo [for] Iuan Ilanes, 1679 pero no incluye la canción de Tejada. Cf. C. L. Penney, *Printed Books 1468-1700 in The Hispanic Society of America*, Nueva York, HAS, 1965, pág. 438.

Contiene una edición reducida de la *Canción a Nuestra Señora*, «Divina Virgen, y del cielo norte», fols. 7v-8v. Hasta la hoja 7r se copia la canción de Adrián del Prado y que en el espacio en blanco que sigue a ésta se traslada la mencionada canción de Tejada.

pl. sl. 383 BNE: *Dos canciones las mejores que se han impreso: la primera, al glorioso apóstol S. Pedro, cuando fue llamado de Cristo nuestro señor, estando pescando en el mar. Autor el licenciado Pedro Rodríguez; La segunda a la Asunción de la Virgen nuestra Señora. Compuesta por el doctor Tejada*, Sevilla, Simón Fajardo, 1630. Pliego suelto 383, R/13432 (2) de la Biblioteca Nacional de España.

Se trata, igualmente, de un pliego en octavo de ocho hojas. Véase M^a. C. García de Enterría y J. Martín Abad, *Catálogo de pliegos sueltos de la Biblioteca*

Nacional. Siglo XVII, Madrid, Biblioteca Nacional, 1998, núm. 383, pág. 267 y A. Domínguez Guzmán, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII...*, pág. 214.

Incluye la canción de Tejada dedicada a la Asunción de Nuestra Señora, «Angélicas cohortes que en las salas, fols. 5v-8v.

pl. sl. 972 BNE: Canción real que el Doct[or] Agustín de Tejada Páez, natural de Antequera y Racionero de la Sta. Metropolitana de Granada, compuso en 1600 al Desembarco de los Siete Discípulos de Santiago en las Costas de la Bética, [s.l., s.i., s.a.]. Se conservan al menos tres ejemplares idénticos de este pliego suelto: 972, VE/ 32-34 de la Biblioteca Nacional de España; A-31-144(21) de la Biblioteca Universitaria de Granada; y, finalmente, otro en la Biblioteca de la Hispanic Society of America. Véase C. L. Penney, *List of books printed 1601-1700 in The Hispanic Society of America*, New York, HAS, 1938, pág. 622, y C. L. Penney, *Printed books (1468-1700) in The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1965, pág. 553.

Como describen M^a. Cruz García de Enterría y J. Martín Abad (*Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional...*, núm 972, pág. 627) por la tipografía la edición parece ser de la segunda mitad del XVII. Contiene dos hojas y presenta el texto a línea tirada y las estancias se hallan numeradas de la I-XIII.

V. EDICIÓN. APARATO CRÍTICO Y NOTAS TEXTUALES

I

[*Poema de la Peña de los enamorados*]*

Y pues alcanzas hoy la grave cumbre
a quien aspiran pensamientos varios,
muestra los rayos de tu viva lumbre
en medio de temores tan contrarios
5 **porque**¹ excediendo a la mortal costumbre
venza los hados duros y adversarios,
dando a² tantos amantes tanta fama
cuanta fue rara su amorosa llama.

Y si de amor de Dafne preso fuiste
10 y con paso veloz no la alcanzaste
cuando a tus ojos convertir la viste
en árbol que a tus triunfos dedicaste;
y si a ti aquellos ramos prometiste
con que tu grande amor manifestaste,
15 rodea con sus hojas estas sienes,
pues canto historia con que tú despenes.

Deja ya de hollar la Cintia Cirra
y este bicornio y célebre Parnaso,
deja la algalia, encienso, concha y mirra,
20 despojos de las aguas del Pegaso,

* Este extenso poema narrativo se ha transmitido únicamente a través de su copia en los *DHA*, apéndice poético, s. f. Editado por A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 354-409. La edición de la profesora Rallo moderniza las grafías, contracciones de artículos y preposiciones y las formas verbales, sorteando, así, las enojosas dificultades que van planteando el mal estado de conservación del manuscrito unido a los errores de copia en la copia del siglo XIX por Manuel Quirós, hijo de Juan Quirós de los Ríos. El texto que ofrecemos ahora se conforma con los criterios generales de edición establecidos al inicio de este capítulo.

Este *Poema a la Peña de los Enamorados* no se conserva completo. En tal apéndice manuscrito se conservan 95 páginas a las que habría que sumar varios folios perdidos: los dos primeros, el 15 y 16, desde el 47 al 66, y del 69 y el 70. El poema consta de tres cantos. El primero de ellos tendría 88 octavas. De éste faltan la primera página que debía contener el encabezamiento del poema y el argumento del canto y las tres octavas que albergaría el segundo folio igualmente perdido. Del canto segundo faltan las páginas 44 a 66 y del tercero los folios en que se detalla la pelea de Hamete con los ladrones que condujo al fatal desenlace. A este episodio del *Poema* se refirió Francisco de Tejada y Nava en su *Historia de la ciudad de Antequera* (ms. cap. X, s. f.): «Lance que pinta el Dr. Agustín Tejada en sus versos con maravillosa elegancia e ingeniosa variedad de encuentros y batallas, ya de los salteadores con Veloro, ya de ellos entre sí mismos en civil discordia dando fin a la tragedia con la muerte de todos» (actualizo el texto, modernizando las grafías).

¹ *em.* porque por que *DHA*

² *em.* a tantos a cuantos tantos *DHA*

Para subsanar la hipermetría del verso suprimo el término «cuantos», probablemente introducido erróneamente por atracción con el inicio del verso siguiente

deja a Pandonio, Delfos, Delo, Esmirra³,
y escucha el amoroso y triste caso,
porque mi pluma, ya tornada trompa,
tal confusión con claro aliento rompa.

25 En la ciudad honor de nuestra Iberia,
con gran magnificencia edificada,
por la hija de Hispán, dicha Iliberia,
en todo el mundo ínclita y nombrada,
donde el rey Agareno dio materia
30 a que triunfase la valiente espada
del católico rey y adonde Dauro
promete a tantas sienes verde lauro,
 resplandeció en un tiempo un caballero
de nación mora y de virtud loable,
35 en guerras invencible, bravo y fiero
y en la paz discretísimo y afable;
en hermosura siempre fue el primero,
y con todos modesto y conversable,
y al fin en él cifró naturaleza
40 valor excelso y sin igual belleza.

 En este propio tiempo, en Archidona
resplandeció la rara hermosura
de la más bella mora que pregona
discreta pluma o sin igual pintura;
45 llamábase la bella Tagazona,
donde cifró la pródiga natura,
en toda junta y en cualquier parte,
cuanta gracia entre todas hoy reparte.

 Si alguna vez al campo se salía,
50 abrasaba en amor las propias flores,
dándoles lustre más su bizarría
que **ellas**⁴ esparcen por el mayo olores,
al cielo en vivas llamas encendía
y aun al agua abrasaba en sus amores,
55 alegrando la tierra, cielo y viento,
que a tanta hermosura estaba atento.

 Las aves en su vuelo se suspenden
al resplandor de aquellos ojos graves,

³ *em.* Esmirna Smirra *DHA*

Resultan moderadamente frecuentes las vacilaciones en la copia de nombres propios en el manuscrito tejadiano. En este caso, probablemente se refiere el poeta a la ciudad de Esmirna situada 'en la Jonia, patria según algunos del poeta Homero, dicho por esta razón Smirneo' (*Cov.*).

⁴ *em.* ellas ellos *DHA*

Corrijo el género del pronombre demostrativo puesto que el término al que inequívocamente se refiere es «flores».

60 los ríos de su amor no se defienden,
ni los aires delgados y suaves,
los faunos y **[los]**⁵ sátiros se encienden;
árbores, plantas, ríos, aires y aves
en viéndola perdían su sosiego,
y aun en su esfera se quemaba el fuego.
65 El sol, de envidia de la negra sombra,
con sus rayos la dora, tapa y cubre,
y su beldad la blanca luna asombra,
que de corrida el bello rostro encubre;
cualquier tristeza por do pasa escombra
70 cuando la nieve y púrpura descubre,
aficionando cosas insensibles
y **enamora[n]do**⁶ más a las sensibles.
Colgaban del cabello mil despojos,
enlazando en sus lazos muchas almas,
75 atrayendo los pechos y los ojos
de los que **le rendían**⁷ lauro y palmas;
qué de penas, tormentos, qué de enojos
causaba, alborotando mansas calmas
de libres pensamientos que rendía,
80 con que su fama más se engrandecía.
A Hamet⁸ Alhasad llegó la fama,
que éste era el nombre del famoso moro:
ya ceba entre sus venas cruda llama
en solo oír su celestial decoro,
85 ya con ansia amorosa **a voces**⁹ llama
a Tagazona, honor del sacro coro,
herido en solo oír de aquella flecha
contra quien duro acero no aprovecha.
A Venus, gloria del tercero cielo,
90 que también Tagazona ya se abrasa,
ya tiene de su amante algún recelo
oyendo que en valor a todos pasa;
¿qué traza, industria, fábrica y **modelo**¹⁰
se oyó cual el amor aquí compasa?:
95 que muere ella por él, como él por ella,

⁵ Restituyo el artículo cuya omisión es fácilmente atribuible a un error de copia, pues la medida del endecasílabo exige una sílaba más para su correcto cómputo.

⁶ *em.* enamora[n]do enamorado *DHA*

⁷ *em.* le rendían rendíanle *DHA*

Enmienda exigida nuevamente por la medida y esquema rítmico del endecasílabo.

⁸ Nótese la aspiración en el nombre del enamorado de Tagazona que impide sistemáticamente la sinalefa.

⁹ *em.* a voces avices *DHA*

¹⁰ *em.* modelo modelço *DHA*

atizando la fama la centella.

Ya de Hamet el pecho se inquieta,
no tiene algún sosiego de inquieto,
y también Tagazona está inquieta
100 y alborotado el pecho antes quieto;
muy poco le aprovecha ser discreta
y a él poco le sirve ser discreto,
porque aunque de encubrir sus penas tratan
sus intentos al fin se desbaratan.

105 Cuando pasea en enlutado coche
del transparente cielo el ancho espacio
la oscura, la lasciva y triste noche,
no hallan a su mal algún solacio,
y cuando el manto lleno de áureo broche
120 de la aurora gentil borda **despacio**¹¹
las rojas nubes del purpúreo Oriente,
de sus pechos no mengua el fuego ardiente.

Volvía el rostro Hamet al horizonte
que mira al suelo donde está Archidona,
125 adorando la falda de aquel monte
por ver que estaba allí su Tagazona;
desea venga un viento que trasmonte
allá desde Granada a su persona,
porque aunque halla el triste cuerpo ausente
130 la tiene siempre en su ánimo presente.

Alza los ojos bellos y arcos de oro
ella, desde Archidona, serenando
todo el elemental rico tesoro
y con más luz los cielos esmaltando;
135 mira a Granada donde está el mejor
que está en su pensamiento mejorando,
enviándole suspiros por los ojos,
ausente de quien causa sus enojos.

Suspira él en Granada, ella suspira,
140 quejase él del amor, quejase ella,
él de ver tanta pena en sí se admira,
ella se espanta más de tal querella;
siempre a Archidona el triste amante mira,
y ella a Granada donde está su estrella,
145 y los suspiros tristes que enviaban
en medio del camino se encontraban.

Al fin **Hamet[e]**¹² de Granada parte

¹¹ *em.* despacio de espacio *DHA*

por ir a ver la que en su alma mora,
abrasando en su pecho cualquier parte
150 donde repite el nombre de la mora;
llega a una clara fuente que reparte
el agua con que aquel distrito honora,
manando golpe de ella de una peña,
que por entre otras peñas se despeña.
155 Hacíase allí junto cierta alberca
de un caño de agua transparente y pura,
sembrada alrededor toda la cerca
de flores con diversa hermosura;
la verde yerba aquella orilla cerca
160 con esmalte y labor de gran frescura,
las toscas peñas llenas van de yedra
que entre ellas nace, se enmaraña y medra.
 De árboles hojas nunca el agua afean,
que estaban del alberca desviados,
165 sin que sus sombras en el agua vean,
aunque altísimos eran y encumbrados;
varias yerbas sus troncos hermocean,
que son despojos con que están ornados:
cualquier solapa, hundimiento y sótano
170 se enreda con parriza, yedra, abrotano.
 Pirámide gentil, muy largo y liso
está aquel árbol lóbrego y funesto
que el nombre conservó de Cipariso,
y el abete oradísimo y dispuesto,
175 y la querida del pastor de Anfriso,
que es árbol honorífico y enhiesto
que honra las sienes sabias y discretas
de heroicos capitanes y poetas;
 el plátano sombroso, alto y silvestre,
180 y el álamo en las nubes elevado,
el lento sauz selvático y campestre,
con el pino oloroso y acopado,
también el loto acuático y maestre
en ser crüel a Ulises maltratado,
185 y otros que hienden con su cumbre el viento,
arraigando en la tierra su cimiento.
 No toca allí del sol ardiente rayo
porque las verdes ramas se lo impiden,
aunque para más bien del fresco ensayo

¹² A lo largo del poema, Tejada alternará el uso del nombre de *Hamet*, apocopado o no, según las necesidades métricas. En este caso en la copia que conservamos no aparece la *e* final, pero queda restituida para evitar la hipometría del verso.

190 tal vez para que él entre se comiden;
allí, la gentil Flora alegre mayo
muestra con bellas flores que dividen
la trabazón de varios juncos tiernos,
en su verdura prósperos y eternos.

195 Viendo el lugar Hamet fresco y ameno
la yegua en que venía a un árbol ata
para gozar del aire que sereno
por todo aquel espacio se dilata;
llega al estanque de deleite lleno,
200 do el agua dulce de color de plata
jugaba con guijuelas variadas,
blancas, azules, verdes y encarnadas.
Por ser tal aquel bosque pronto y ato¹³
para seguir la perseguida caza
205 usaba Tagazona aqueste trato,
armando redes con industria y traza:
en liga prende al pajarillo grato
y perdices domésticas enlaza,
armando entre las yerbas de aquel suelo
210 reclamo, percha, red, puerto y orzuelo.
Tal vez con los sabuesos **desenvue[[]tos**¹⁴,
colgando al lado la robusta aljaba,
los jabalíes ásperos y sueltos
por los **riscos**¹⁵ y peñas acosaba;
215 a los pardos feroces y revueltos
en espesuras ásperas mataba,
y los conejos tímidos ofende,
y las monteses cabras también prende.
No le aprovecha al ciervo presta planta,
220 ni que en trabadas espesuras corra
con tal soltura y ligereza tanta
que apenas con el pie la arena borra,
porque más su saeta se adelanta
y antes que en partes cóncavas se acorra
225 le alcanza el golpe fiero en alta loma,
que lo ensangrienta, hiere y lo desloma.
El venado, que el débil cuello alarga,
la frente alzando llena de garranchos,
cuya armazón trabándose se embarga
230 entre ramas de árboles y ganchos,
lo enclava con saeta triste amarga

¹³ No restituí la *p* para respetar el esquema de la rima.

¹⁴ *em.* **desenvue[[]tos** *desenvuetos DHA*

¹⁵ *em.* **riscos** *viscos DHA*

- bañando en sangre los espacios anchos;
muriendo todos estos muy ufanos
por venir a morir a tales manos.
- 235 Acaso Tagazona había salido
a cazar cual solía en la floresta,
y de cansancio por haber corrido
venía al estanque a pasar la siesta;
240 Belisa, que con ella había venido,
y Florista y Belania la dispuesta
iban siguiendo un ciervo en su carrera,
y así venía sola con Alvera.
- Traía vestida púrpura focaica,
perfilada con la otra tinta en Tiro,
245 bordada toda la labor mosaica
con más de una esmeralda y un zafiro,
un borceguí de fábrica hebraica,
de la propia color que es el porfiro;
la aljaba cuelga al hombro por arreo,
250 asida por hebilla a un camafeo.
- Del arco trae la cuerda suelta y floja,
y en la mano traía una saeta,
esmaltado el arpón de sangre roja,
de la muerte que dio señal **perfeta**¹⁶;
255 llega al estanque y con el agua moja
la boca do natura fue indiscreta,
porque poniendo allí su poder todo
casi quedó imperfecta de este modo.
- Luego en la fresca yerba el cuerpo tiende,
260 arrimando al aljaba la cabeza;
Hamet[e]¹⁷ que la vido se suspende
sin hablarle palabra en larga pieza;
Amor que está presente el fuego enciende
y los **lazos**¹⁸ más fuertes adereza;
265 Hamet que a tal beldad estaba atento
así esparce la voz al fresco viento:
- «No hay para qué, señora, en despoblados
con brazo airado el arco corvo vibres,
pues que puedes matar en los poblados
270 almas menos sujetas y más libres;
justo es que de seguir corzo y venados

¹⁶ *em.* perfeta perfecta *DHA*

Se enmienda el término para mantener el esquema de rima

¹⁷ Nuevamente se trata de una restitución que subsana la hipometría del verso.

¹⁸ *em.* lazos lagos *DHA*

Mantenemos la propuesta de corrección formulada por A. Rallo.

te dejes, y de pena tal te libres
 porque si matas almas más de veras,
 ¿de qué sirve el despojo de estas fieras?
 275 ¿De qué sirve garduña ni gacela,
 de qué sirve el león, el pardo y oso,
 de qué la cabra que entre peñas vuela,
 de qué el castor a todos provechoso,
 de qué el tejón que temeroso cuele,
 280 de qué el espino o jabalí espumoso?
 ¿Por qué quieres el triunfo de sus vidas
 pues tienes tantas ánimas vendidas?
 Deja ejercicio de fatiga tanta
 pues no está bien a tu beldad divina,
 285 no lastime esa blanca y tierna planta
 trabada zarza o penetrante espina;
 mejor es, diosa celestial y santa,
 en esta alberca clara y cristalina
 pescar el pez con cebo y con maraña,
 290 con mengua, nasa, red, anzuelo y caña».

 Alza los ojos Tagazona y piensa
 quién puede ser aquel que está con ella,
 y mirándolo al rostro está suspensa
 viendo su gravedad y vista bella;
 295 él mira su belleza, tan inmensa
 que la del cielo con tinieblas sella,
 y se consume en fuego y llama viva,
 y ella también de amallo no se **esquiva**¹⁹.

 De varios lazos todo guarnecido,
 300 trujo un rico turbante al traje moro
 con letras amarillas esculpido:
 «Así estoy por la diosa a quien adoro»;
 al lado izquierdo, a un tafetán asido,
 traía un alfange tachonado de oro,
 305 adornado el vestido por las orlas
 de rojas, verdes y amarillas borlas.

 No se defiende Tagazona al punto
 que ve tal bizarría en su presencia,
 ya dibuja en su alma su trasunto,
 310 y ya imagina y piensa en su excelencia,
 ya teme, ya desea y quiere junto,
 sin hallar en contrarios diferencia;
 mirándolo vio escrito en el turbante:
 «Tagazona» y «Hameb» luego adelante.

¹⁹ *em.* esquiva esquina *DHA*
 Ya enmendado en la edición de A. Rallo.

- 315 Por responderle abrió la bella boca
azotando las perlas con la lengua,
bastante a enternecer marmórea roca
y al pecho de piedad de mayor mengua:
«No sé —le respondió— quién os provoca
- 320 a saber lo que en mí jamás se mengua,
que o tras la caza por el monte arranque
o pesque peces en el claro estanque.
Aqueste es mi ejercicio, éste es mi gusto,
seguir la caza por montaña inculta,
- 325 al veloz ciervo y jabalí robusto,
conejo suelto y lebrezuela estulta,
y tomo de seguillos tanto gusto,
con sus muertes contentos me resulta:
a la casta Diana en esto imito,
- 330 con que su nombre y fama resucito.
No tengo cuenta con el ciego vuelo
del vano amor ni sé de sus heridas,
su fuego es para mi perpetuo hielo
y sus mañas, industrias y cabidas;
- 335 no tengo de matar almas recelo
ni procuro jamás verlas rendidas,
porque el que a mi beldad poca se rinde
mira con ojos de engañoso alinde».
- «No llames —respondió Hamete— engaño
- 340 al que hace el Amor que el pecho engaña,
atribuye la causa de este engaño
a tu beldad que al más exento daña;
en mí conozco atrevimiento extraño
en rendirme a belleza tan extraña,
- 345 miré con ojos de acertado alinde
y vi la luz que me gobierna y rinde.
Un rostro vi que quema el fundamento
del cielo y mundo y todo lo enamora».
- «Mostradme quién os causa ese tormento»,
- 350 entonces respondió la bella mora.
[Y]²⁰ respondió Hamete: «Soy contento
que en saber vos mi pena más se honora.
Veis aquí en esta alberca a quien me postro».
- Tagazona asomose, y viose el rostro.
- 355 Vio en cada parte de él un paraíso
y una color perfecta que lo esmalta,
y a no tener admirable aviso

²⁰ Propongo la adición de la conjunción copulativa *y* para resolver la hipometría que plantea el verso.

enmudeciera en ver beldad tan alta,
 de sí se enamorara cual Narciso,
 360 cual Erisitón hambriento a falta
 de divinos manjares se comiera
 su propia carne con cudicia fiera,
 y dijole: «Mi rostro es el que veo,
 y me parezco en algo tosca y fea».
 365 «No digáis tal que el sol pierde su aseo
 —dijo Hamete— y ante vos se afea.
 Vos sois a quien aspira mi deseo
 y a quien contino mi ánima desea,
 de mi pena y tormento sois la causa
 370 y quien efectos tales en mí causa.
 Por vos padezco en vida muerte viva,
 y en muerte viva vida poca y muerta».
 «Contrarios son que la fortuna esquivada
 —dijo la mora— alguna vez concierta,
 375 y ¿porque vuestras penas bien reciba
 en el turbante me traéis inserta?»
 Hamete respondió luego al instante:
 «Del corazón saliste al turbante.
 Traslado es el que veis de vuestra estampa
 380 porque el original el pecho encierra,
 con buril y pincel que al vivo estampa
 vuestra crueldad y mi continua guerra;
 éste es el lazo, flecha, red y trampa
 que me cautiva, prende, oprime, atierra,
 385 vestido, cuerpo y alma a vos os cifra,
 y todo soy de vuestro nombre cifra.
 De blasón glorioso soy escudo,
 de esas estrellas, frente, nieve y tibar,
 de aqueise blanco pecho aunque es tan crudo,
 390 de esa crueldad amarga más que acíbar,
 de esa boca do puso cuanto pudo
 el cielo siendo al gusto dulce almíbar,
 y tanto en mí [la]²¹ estampa se acomoda
 que en cualquier parte y todo estáis vos toda».
 395 Estas y otras razones se trababan
 con conceptos que amor les ofrecía,

²¹ *em.* en mí la estampa en mí estampa *DHA*

Se trata de una enmienda a un error de copia por omisión, pues es evidente la falta de un elemento entre el pronombre personal y el sustantivo, a lo que se suma la hipometría de este endecasílabo. La opción más adecuada parece el adjetivo posesivo de segunda persona *vuestra* pero no resulta métricamente factible por lo que optamos por la solución más neutra del artículo *la*.

los ojos al mirarse se encontraban
diciendo cada cual lo que sufría,
pensamientos dos mil quimerizaban,
400 y si se abrasa él, ella se ardía;
cualquier palabra es llama que desechan,
y es centella el amor del fuego que echan.
Amor les proponía en la memoria
que den remedio a su fatiga y pena,
405 prometiéndoles fin de gusto y gloria
que a dura sujeción después condena;
ella imagina y piensa en la victoria
que con él ganará de gustos llena,
y el Amor, que tan blanda ya la halla,
410 alza el pendón y vence en la batalla.
Cualquier voluntad de ellos se conforma
en querer mitigar su bravo incendio,
y si algún pensamiento disconforma
lo resiste de amor otro compendio;
415 están allí dos formas de una forma,
y a ambos les paga Venus su estipendio
atando dos cervices en un yugo,
que en todo guardan lo que a Venus plugo.
Ella desea que Hamet se atreva
420 a dar a sus intentos algún corte,
y él, que no menos llama cría y ceba,
revuelve y piensa medio que algo importe;
con estos pensamientos ya se eleva,
porque con ellos halla algún **conforte**²²,
425 y entre otras trazas muchas que revuelve
roballa en todo caso se resuelve.
No aguarda más y pónelo por obra,
y en la yegua cabalga prestamente
ya la mora en las ancas de ella cobra
430 que en semejante fuerza ya consiente;
da mil voces Alvera, con que sobra
la rabia y el furor del pecho ardiente,
Hamet la yegua pica con la espuela
con tanta furia que en el campo vuela.
435 Era la yegua baya fuerte y bella,
que con facilidad su furia rige,
con brío y contoneos mil se huella,
los pies y cola de color de acige;
era la tanta furia al revolvella
440 que a media vuelta por correr se aflige,

²² *em. confort* conhorto *DHA*

las quijadas abiertas y delgadas
y las narices anchas y hinchadas;
 ancho pecho, las **crines**²³ no muy gruesas,
cortas, anchas y llenas las ijadas,
445 la cabeza pequeña y muy espesas
las cejas, sobre cuencas bien saltadas,
fuertes los brazos con canillas tiesas,
y las piernas derechas bien formadas,
los vasos lisos, negros y acopados,
450 con pelosas coronas rodeados.

 Era manchada de unas negras ronchas
y con estrellas blancas se salpica,
colgando de fino oro algunas bronchas
del áureo freno y de la silla rica;
455 las guarniciones de indianas conchas
a cuyo son el huello y paso aplica,
los muslos largos, con las ancas anchas,
remendadas de negras y albas manchas.

 Alvera con mil voces hiende el viento
460 a las cuales las moras se juntaron,
y oyendo de ella el miserable cuento
elevadas y atónitas quedaron;
éntranse en Archidona en un momento
y al padre el triste caso le contaron,
465 que oyendo que Hamet así lo agravía
se enciende de coraje y viva rabia.

 Mandan salgan tras de él luego al instante,
al son de trompa que en el aire zumba;
suenan la hueca caja y atronante
470 y el clarín belicoso ya retumba.
Cualquier moro furioso y arrogante,
con hinchazón, soberbia y gran balumba,
por servir al alcaide y contentallo
promete dalle muerte o cautivallo.

475 Cual hay que enlaza el yelmo desechado
de orín, por ser antiguo y moho lleno,
con baberón abierto y destrozado
para servir en guerra poco bueno;
otro saca el caballo encubertado
480 y adereza la silla, rienda y freno,
subiendo encima coge adarga y lanza
y tras Hamet con furia se abalanza.

 La confusión, la grita, el alboroto
del vulgo por momentos se alza y crece,

²³ *em. crines*

clines DHA

- 485 cada cual pretendiendo dar su voto
al repentino caso que se ofrece;
el más vulgar, más desechado y roto
sustenta la opinión que le parece,
y a muchos que le dan atento oído
490 contando el caso afirma que lo vido.
Haciendo remolinos allí cuenta
cada cual el negocio que se trata,
sin tener a verdad, a razón cuenta,
de mil suertes el caso se relata;
495 los robadores dicen ser cuarenta
y el que lo oye el número dilata,
dícelo a otros y que fueron ciento
y así lo multiplican hasta un cuento.
¡Oh vulgo robador de ajenas famas,
500 desecho de la gente y vil escoria!,
¿No ves, pobre de ti, que te disfamas
mintiendo en conocida y clara historia?
¿A un solo moro, un cuento y ciento llamas,
o es porque tiene en sí tan alta gloria?;
505 pero la causa es que siempre añades,
gustando de contar las novedades.
Éste se arma de jaco y de coraza
de que ha mucho que el cuerpo no adereza,
aquél coge en la mano gruesa maza
510 y pone recio casco en la cabeza;
éste broquel y aquél rodela embraza,
y éste se arma de otra alguna pieza,
sacando de humeros²⁴ y rincones
destrozadas ballestas y lanzones.
515 El pavés encorado aunque está abierto
el uno embraza, el otro tablachina,
otro se pone un brazalete yerto,
y otro cota de malla jacerina,
y otro adereza el arco corvo y tuerto
520 ciñiendo al lado cimitarra fina,
del arma que por mala uno deshecha,
el otro se guarnece y aprovecha.
El padre triste en un bridón morcillo
que al son de la trompeta se alborota,
525 con el jaez de negro y amarillo
con grande furia por el campo trota;
comienzan los soldados a siguillo,
(parecía que el llano moros brota):

²⁴ Se trata de una *h* aspirada que impide la sinalefa.

530 el padre, viendo al moro y a su hija,
 pica el caballo que cual rayo aguija.
 Cual suele por el aire espesa banda
 de vigilantes grullas esparcirse,
 siguiendo a su maestra en toda banda,
 do comienza la pluma a sacudirse,
 535 y si columbra el ave chica y blanda,
 que quiere de su ímpetu eximirse,
 el pico bate y con las alas cuela,
 y tras de ella se arroja, aguija y vuela;
 o cual suelen las pródidas hormigas
 540 hervir con muchedumbre en una senda
 despojando del grano las espigas,
 llevando aquestas su sabrosa prenda
 con la boca restriban con fatigas
 porque no se deshaga y se desprenda,
 545 hierve y bulle la angosta senda y vía
 siguiendo siempre todas a una guía,
 tal el valiente ejército siguiendo
 iba a su capitán que se adelanta,
 que va con el caballo haciendo estruendo
 550 firmando en los estribos punta y planta;
 Hamet que ve seguirse, fiero, horrendo,
 tal cólera recibe y furia tanta
 que a la yegua veloz la rienda vuelve
 y de trabar batalla se resuelve.
 555 Bien como cuando un toro en coso anchísimo
 de las duras garrochas se repara,
 bramando encolerízase y fierísimo
 se arrincona [a]²⁵ una parte y se prepara;
 luego da tras la gente ferocísimo,
 560 haciendo a tanto vulgo y golpes cara,
 fiero el cuello sacude, cuerno y barba,
 y con hendidos pies el polvo escarba,
 tal el bravo Hamete ardiendo en rabia
 no puede consentir verse seguido,
 565 y en ver que tanto ejército lo agravia
 el corvo alfanje empúñase atrevido;
 a la yegua detiene y tanto rabia
 que ser de todos quiere acometido,
 mas la mora que ve su intención fiera
 570 con lágrimas habló de esta manera:
 «¿Dónde vas?, ¿Quién te incita?, ¿Qué es aquesto?,
 ¿Qué hado te prometes o qué suerte?,

²⁵ Restituyo el régimen preposicional del verbo omitido por error en la copia manuscrita.

¿Qué dios te mueve lóbrego y funesto
a entregarte en las manos de la muerte?
575 Huye, huye, señor, huye ya presto,
no quieras en peligro acerbo verte,
donde la muerte nos alcance a entrambos
bañando el suelo con la sangre de ambos?
Si quieres evitar su brava furia
580 la yegua pica y déjame en el llano,
y en mí vengue mi padre aquesta injuria
satisfaciendo su rigor insano.
Si venganza pretende quien se injuria
aquí está el cuello que al alfanje allano;
585 la vida salva tú, Hamete mío,
y deja a mí pagar mi desvarío.
¿Es ese capellar verde y leonado
grabado peto de lumbroso acero?
¿Y ese rico turbante tan orlado
590 de fino temple, yelmo fuerte y fiero?
¿Esa marlota y manga de brocado
es gola y brazaletes del guerrero?
¿Qué faldón duro o qué gorjal de malla
te cercan para entrar en la batalla?
595 Esa intención que a muerte te condena
guiada por el hado tú resiste,
deja a mí que sujete a la cadena
del padre airado aquesta cerviz triste;
procúrate otro fin y muerte buena
600 y de trabar batalla te desiste;
no me dejes a mí, triste infelice,
para que tus exequias solemnice».
Movieran sus palabras una roca,
un tigre, un pedernal, un mármol pario,
605 el furor a **Hamet[e]** se le apoca,
la rabia y el enojo temerario;
que ya desea que el viento que le toca
les lleve y los esconda del contrario,
o que fuera su yegua un hipogrifo,
610 un Pegaso veloz o alado grifo.
La espuela arrima de acendrada plata
y huye más veloz que el pensamiento,
y a donde asienta la herrada plata
hunde la tierra y polvo esparce al viento,
615 tanto puede el amor con los que trata
que los trastorna y vuelve de su intento;
corrió con tanto ímpetu la yegua
que pasó en un instante una gran legua.

Llegó Hamete al fin a donde el curso,
620 lleno de varios senos y revueltas,
dilata Guadalhorce en su discurso
con las ondas diáfanas y sueltas;
la tierra está tan fértil del concurso
del agua clara, que por todas vueltas
625 Themis gallarda la dibuja y pinta
con el florido esmalte de su cinta.
Riega la falda de una altiva peña
que a las nubes su altura comunica,
donde con varios árboles la breña
630 se oculta, encubre, se maraña e intrica;
de espesas ramas la florida greña
hacen la peña con sus sombras rica,
aunque agora el discurso de los tiempos
la ha despojado de estos pasatiempos.
635 Para subir a ella por un vado
se pasa Guadalhorce que la riega,
extendiendo su curso celebrado
por el espacio de la fértil vega;
el suelo antequerano es estimado
640 por los fértiles frutos que allí entrega,
Hamet por aquel vado se abandona
asiendo fuertemente a Tagazona.

FIN DEL CANTO PRIMERO

CANTO SEGUNDO

Argumento

La diosa Venus de compasión de los dos amantes viene a rogar a Guadalhorce que los defienda de la gente que viene en su seguimiento; y él, obediéndola, embraveciendo su corriente cuando iban los soldados a pasar, los anega. Hamete y su dama, por la tormenta, suben a la Peña entrando en una cueva, donde con desdichados agujeros se desposaron. Vienen cuarenta salteadores y enamorándose todos de la hermosa Tagazona traban una cruel y sangrienta batalla, donde Hamete, por defender a su dama, de crueles heridas queda en los brazos de su dama mortalmente herido, haciendo primero increíbles hazañas, y los salteadores que quedan cada uno pretendiendo a Tagazona mueren todos con bárbara crueldad.

Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?
Un hielo frío que nos quema en fuego
gobierna sujetando a los magnánimos,
vence los fuertes siendo niño y ciego,
5 saca valientes a los pusilánimos,
torna en fiera inquietud nuestro sosiego;
irreparable siendo su herida
no hiere el cuerpo mas el alma y vida.

Dulce muestra al principio su ganancia,
10 en ocio nace y siempre en él se siembra,
tiene mudable y áspera inconstancia,
en fuerza es tigre, en apariencia hembra;
junta con su humildad fiera arrogancia,
a donde halla que hay quien de él se miembra
15 dentro del pecho su morada busca,
árdelo y su furor el alma ofusca.

Injusto Amor, bien puedo justamente
querellarme de ti en cualquier hora,
pues tratas con furor y rabia ardiente
20 a aquellos cuya historia se empeora;
déjalos en mitad de la corriente
que el fuego de sus pechos no mejora,
y entre tanto que pasan alzo el vuelo
para traer a Venus de su cielo.

25 La bellísima diosa **Citerea**²⁶
que los amantes **ve**²⁷ pasar el río,
de delgado cendal el cuerpo arrea
con que inflama y enciende el hielo frío,
y en el ebúrneo carro, en que pasea
30 el tercer cielo con bizarro brío,
pone las plantas tiernas y süaves
corriendo el cuello de sus blancas aves.

Corta de esta manera el vago viento
preso el caballo con laurel y yedra,
35 inflamando de Amor el firmamento
y ardiendo el seco monte y dura piedra;
del animal soberbio y más exento
el furor bravo y la crueldad arriedra:
no hay onza, león, tordo o fiera tigre
40 que al rayo de sus ojos no peligre.

Así llegó a la gruta fresca amena

²⁶ *em.* Citerea Citerea DHA

²⁷ En la copia manuscrita el copista dejó un espacio blanco entre *amantes* y *pasar* porque el vocablo del manuscrito le resultaría incomprensible. Proponemos como posible alternativa la lectura «ve».

do el venerable Guadalhorce anida,
llamolo con la voz blanda y serena
y él alzó la cabeza florecida;
45 la barba sacudió de juncos llena,
de coral y de juncia revestida,
de lamas y de arena y espadañas,
de verdes ovas y de hojosas cañas.
Las ninfas, sueltas las madejas rubias
50 que cobijan con oro las espaldas,
todas cubiertas de abundantes pluvias,
de perlas y de aljófar y esmeraldas,
en ver llegar a Venus allí dubias
alzaron las cabezas con guirnaldas
55 para mirar la idalia diosa, donde
el sacro Guadalhorce así responde:
«¿Qué mandas por acá, reina excelente,
princesa de la gracia y hermosura?,
que en tocar esas plantas mi corriente
60 la dibujas y bordas la frescura;
manda lo que quisieres prestamente
que ser de ti mandado es gran ventura».
A sus comedimientos Venus diosa
movió los labios de purpúrea rosa:
65 «Oh Guadalhorce, grave padre —dijo—,
dos amantes que agora tu agua pasan
son de aquellos que yo busco y elijo
porque mi fuero y leyes no traspasan;
tan perseguidos viéndolos me aflijo
70 pues que les basta el fuego en que se abrasan,
guárdalos sacro dios entre tus hojas
si de Amor ese pecho no despojas.
Bien sé que el duro hado incontrastable
los amenaza ya con fiera muerte,
75 mas no perezca su valor loable
a manos de esta gente de vil suerte;
anéjala, pues, padre venerable,
con ese brazo altivo, heroico y fuerte,
por que tan grande gloria no se aplique
80 y aquestos dos amantes sacrifique».
Cubrió, diciendo aquesto, de orientales
perlas los ojos do Cupido mora,
rosando²⁸ aquellos soles celestiales

²⁸ *em.* rosando rasando *DHA*

El uso del verbo *rosar* prolonga su estela semántica en los dos versos finales de la octava en la alusión a las *gotas aljofaradas* y las *rosas*.

del rocío do Aglaia se atesora;
85 quedaron sus mejillas bellas tales
como al aparecer de nueva Aurora,
de aljofaradas blancas gotas llenas
están las tiernas rosas y azucenas.
Movió el húmido rostro y ancha frente
90 el sacro río de dolor movido,
sintiendo ya en sus huesos fuego ardiente
después que el rostro de la diosa vido:
«Deja, Anfrodisia, diosa omnipotente,
—le dijo— el llanto tierno y dolorido,
95 que esas lágrimas tiernas que acumulas
las metes en los huesos y medulas.
Vuélvete al cielo y déjame el cuidado
que yo levantaré mis aguas hondas,
que el asiento de arena cobijado
100 iguale al monte con furiosas ondas;
mas ruego, Cipria, de beldad dechado,
que a mis querellas siempre correspondas»;
Venus lo otorga y alza el carro en vuelo,
guiando las palomas hacia el cielo.
105 Las blancas ninfas que subir la vieron
dulces cantos al punto comenzaron,
los pájaros alegres la siguieron
hasta que en su morada la dejaron;
las ninfas a los dos amantes fueron,
110 y el agua dividieron y cortaron,
y así la mora con **Hamet[e]** osado
pasaron sin mojar la yegua el vado.
Luego Hamet la bella mora apea,
que toda se congoja y amedriente,
115 él con voces la anima y la recrea
subiendo por la peña alta y exenta;
libre la veloz yegua se pasea,
que con la blanca espuma el freno argenta,
y Guadalhorce en ninfa convirtiola
120 y entre sus claras ondas anidola.
En esto ya los moros allegaban
haciendo con las armas gran sonido,
los acerados hierros relumbraban
levantando al tocarse gran ruido;
125 sin detenerse al río se arrojaban
por buscar a Hamet si está escondido;
Guadalhorce que vio su crudo intento
entrose en su caverna y aposento.
Los brazos alza derramando la urna

130 llena de frías aguas transparentes,
 y de nubes cubrió la luz diurna
 abriendo sus copiosas remanentes;
 una sombra oscurísima y nocturna
 cubrió los claros cielos refulgentes;
 135 un viento sopla y otro viento zumba
 y con furioso estrépito retumba.
 El río con furor terrible crece,
 por momento sus aguas aumentando,
 el agua más se hincha y embravece
 140 con las ondas los montes rociando;
 el bramido feroz se ensoberbece
 en los peñascos cóncavos, quebrando
 la brava furia de hinchadas ondas,
 que al cielo esparcen las arenas hondas.
 145 Era tanta la furia y el combate
 de la horrible, crüel, fiera borrasca,
 que a la arraigada encina al suelo abate
 y entre las rocas ásperas la enfrasca;
 la peña más exenta también bate
 150 y la encalla en cavernas y la atasca,
 al olmo hace que en la tierra caiga,
 peñas, chozas, cabañas desarraiga.
 De los que iban a pasar se anega
 el uno aquí y el otro acullá muere,
 155 las matas la corriente brava niega
 al que traballas con las manos quiere;
 aquí el caballo con la muerte brega
 y nadando su dueño la difiere,
 el uno aquí, el otro acullá nada,
 160 pero aunque nada y nada todo es nada.
 El agua fiera los despojos vuelca
 de los infelicísimos soldados,
 llevando largo trecho de una vuelca
 los cuerpos ya sin almas y anegados,
 165 en las arenas ínfimas revuelca
 los caballos cubiertos y enjaezados,
 petos, yelmos, vestidos y faldones,
 cotas, alfanjes, lanzas y brahones.
 El padre de la mora vio subía
 170 a este tiempo Hamete por la peña,
 Tagazona siguiéndolo se vía
 detrás, que de su amor no se desdeña,
 y aquesto imaginó en su fantasía:
 «No da mi hija de forzada seña,
 175 porque si así Hamete la forzara

delante por la peña la llevara».

Con esto que pensó y el tiempo viendo
entiende que a los dioses hizo ultraje
en venir tan de veras persiguiendo
180 a los que el cielo da tal hospedaje;
triste vuelve a Archidona no creyendo
que libre ha de hallar aquel pasaje,
bate el caballo cual si fuera el reo,
ora de repelón, ya de rodeo.

185 Guadalhorce, que vio que se ejecuta
tan de veras la furia de su pecho,
cerró las remanientes de su gruta,
con la muerte de tantos satisfecho;
la ribera dejó seca y enjuta,
190 las aguas recogiendo en rico estrecho,
quitó las nubes y esparció las nieblas
tornando en claro día las tinieblas.

Hamet[e] con el tiempo y la tormenta
medroso, y más de ver su Tagazona,
195 con requiebros dulcísimos la alienta
y de flores le puso una corona,
diciéndole: «Oh bien mío, haz que sienta
esa gracia que a Venus abandona,
que con esa guirnalda y ese abono
200 por diosa de hermosura te coronó.

Pierde aquese temor y ese recelo
de la tormenta acerba, brava y fiera,
pues pisaremos presto el fértil suelo
de la insigne y fortísima Antequera,
205 y al mundo estando dentro no recelo
aunque enemigos brote su ribera,
que aunque en Granada sirvo al rey en guerra,
en Antequera vivo, que es mi tierra.

Y no soy tan oscuro de linaje
210 que así pretendas darme tal divorcio,
que mi padre es hidalgo Abencerraje,
famoso en el ejército Mavorcio,
y nadie puede darme en madre ultraje,
pues trae su origen del Zegrí consorcio;
215 mas ¿qué merecimientos hay do quepa
tu beldad rara en tan ilustre cepa?».

Entráronse con esto en una cueva
mientras las pluvias su furor mostraron,
y para dar de amor más alta prueba
220 dentro de ella los dos se desposaron.
No Himeneo el casamiento aprueba

ni felices agüeros lo aprobaron,
 porque mientras hablaban la corneja
 voló en la cueva portentosa y vieja.
 225 Este portento el búho lo atestigua
 con gritos tristes y un estruendo infausto,
 pronóstico terrible que averigua
 falta de sacrificio y holocausto;
 faltó el cantar, la hacha y tea antigua,
 230 el tálamo faltó y el **nupcial**²⁹ fausto,
 el cuclillo también la voz repulla
 y con ronquidos ásperos aúlla.
 De la lechuza oyose el grito ronco
 como que exequias fúnebres celebra,
 235 y con voces y aullido triste y bronco
 los aires hiende y las cabezas quiebra;
 de escamas negras de un abierto tronco
 se resbaló furiosa una culebra,
 y ocupando la tierra hecha rosca
 240 en la ancha cueva el cuerpo desenrosca.
 Las ninfas de los montes voces dieron
 con presagio infelice y mal portento,
 los faunos y los sátiros se oyeron
 con rüido confuso, triste y lento,
 245 los cielos con relámpagos se abrieron
 testigos del infausto casamiento,
 y más ligera que veloz saeta
 voló del lado izquierdo una cometa.
 Pero a los dos amantes las señales
 250 les parecen agüero de ventura,
 tan olvidados de futuros males
 cuan cercanos están de desventura;
 ya los ejes lumbrosos celestiales
 iban rodando por la clara anchura
 255 del cuarto cielo, el claro sol quitando
 y las nubes de ocaso perfilando.
 Levantose una noche que entapiza
 el sexto cielo de enlutada alfombra,
 con tanta oscuridad que atemoriza
 260 al corazón más válido y asombra;
 no el rayo de la luna el suelo auriza
 porque su luz la gran tiniebla escombra,
 luz ninguna en el cielo reverbera
 porque cubierta está cualquier lumbrera.
 265 Escóndese Orión y toda estrella,

²⁹ *em.* nupcial nuncial *DHA*

- las Ursas y Tajeta cristalina,
las Pléyades la nube cubre y sella,
la fulgente Hersilia y la Bozina.
Julia también, aunque hermosa y bella,
270 por el cóncavo espacio se declina;
no parece en el cielo un astro solo,
cubierto está el un polo y otro polo.
La oscuridad y frío convidaban
a aquellos infelices amadores
275 a pasar en la cueva, donde estaban,
de la lóbrega noche los furores;
cuarenta hombres a este punto entraban
y todos sediciosos salteadores,
dentro en la cueva por pasar la furia
280 con que la horrible noche los injuria.
Eran todos crüeles robadores,
de vida torpe y bárbaro ejercicio,
hechos a hambres, fríos y calores,
robos y latrocinios de su oficio;
285 furiosos homicidas, malhechores,
de hórrida crueldad y fiero vicio
por toda la comarca salteaban
y aquí en aquesta cueva se juntaban.
Entrando dentro del zurrón lanoso
290 uno de ellos sacó la seca yesca,
y con el pedernal duro y fogoso
la junta por que el fuego en ella empesca,
y con el eslabón recio y lustroso
lo frisa y hierre por que la llama cresca³⁰,
295 y en la yesca recibe el débil fuego
que soplando en astillas ardió luego.
Quitan luego a las liebres los pellejos
y en varas largas los espetan y asan,
y asan también los ágiles conejos
300 que ellos de día con sus flechas pasan,
también salones y tasajos viejos
con las ascuas enjugan y traspasan,
y con la luz que el fuego de sí echaba
vieron la otra luz que la eclipsaba.
305 La cena a punto ya a los dos convidan,
que con gran cortesía lo agradecen,
porque en nada no se descomidan
a la mesa se asientan y se ofrecen;

³⁰ Se conserva el seseo tanto en *empesca* (frente a *empezca*) como en *cresca* (frente a *crezca*) por la imposición de rima de *yesca*.

ellos la sed con dulce vino envidian,
 310 brindando de calor más se enriquecen,
 la cena poca y la bebida mucha
 ya el desatino en sus cabezas lucha.
 Los dos amantes bien lo agradecieron;
 con ellos varias pláticas trabaron
 315 y algún espacio se entretuvieron
 en el cual su fortuna les contaron,
 hasta que ya del sueño se vencieron
 y los cansados miembros le entregaron,
 infundiendo Morfeo por sus venas
 320 un dulce alivio a las pasadas penas.
 No duermen los ladrones contemplando
 la perfección que en Tagazona mora,
 su luz les va los ánimos cegando
 con que la oscuridad y niebla dora;
 325 ya de alcanzalla están imaginando
 y se les hace un siglo cada hora,
 que en ellos Baco, derramando furia,
 los incita a pependencias y lujuria.
 El humo del estómago perturba
 330 sus juicios con húmidos vapores,
 traba las lenguas y las hablas turba
 dando a sus miembros ásperos temblores;
 ya aquesta desechada y baja turba
 arde con Baco y Venus en furores,
 335 el más principal de ellos con voz baja
 sus varios pensamientos así ataja:
 «¡Oh dioses inmortales!, ¿qué misterio
 es aqueste que veo en mi presencia?
 ¿Qué nuevo sol y luz del pueblo Iberio
 340 vuelve en celos rabiosos mi paciencia?
 ¿Quién mi libertad muda en cautiverio?
 ¿Qué nuevo mal es éste y pestilencia?
 ¡Oh compañeros, que en amor me enciendo
 por quien sin ver mi mal está durmiendo!»
 345 Otro de ellos, los ojos hechos brasa,
 más encendido el rostro que no el fuego,
 la voz alzando dice: «Si se abrasa
 busque para su daño algún sosiego,
 que esta mora que el cuerpo al suelo arrasa
 350 yo la quiero y pretendo desde luego,
 recuerda, pues, ¡oh diosa de alta suerte!,

pues no es justo que duermas y des muerte»³¹.
[...]

355 «Juro por este rostro soberano
que está pálido, cárdeno y sangriento,
(si no me acaba mi dolor insano
que sí hará según lo estimo y siento)
que me ha de dar la muerte aquesta mano
si no fuere bastante el sentimiento,
y que apenas vuestra alma ha de ir volando
360 cuando os vaya la mía acompañando».

La voz el firme amante más esfuerza
diciéndole: «Vivid, ¡oh vida mía!,
y muera yo, que el hado así lo fuerza,
y vivid vos mi gloria y alegría,
365 muera yo, y nunca el paso de esto tuerza
a trueque que veáis vos la luz del día,
porque si muerte os dais según infiero
dos veces con dos tristes muertes muero».

El frío aliento de la boca coge
370 la bella mora a su querido esposo,
y él el caliente anhelo le recoge
entre el un labio y otro sanguinoso;
de ardientes perlas hace que se moje
el pecho por do entró el hierro furioso,
375 cuyo gran golpe el cuerpo tanto sangra
que todo se enflaquece y se desangra.

En esto ya la fuerza iba faltando
quedándole los ojos deslumbrados,
un mortal frío el cuero va ocupando,
380 los brazos dan en tierra de cansados,
sale el alma los aires penetrando,
los miembros de vigor quedan privados,
diciendo: «Oh Taga», nunca dijo «zona»,
porque quedó defunta su persona.

385 No tuvo fuerza para alzar el llanto
del grande sentimiento Tagazona,
antes, amortecida del quebranto,
encima el cuerpo muerto se abandona;
así estuvo en prolijo espacio, tanto
390 que muerte pareció no la perdona,
y recordando de esta gran tristura
volvió los ojos a su desventura.

³¹ Como indica A. Rallo (*DHA*, t. II, págs. 387) faltan los folios 47 a 66, por lo que se ha perdido lamentablemente una parte sustancial del poema en que se describía la lucha de Hamet contra los ladrones.

De negra sangre el campo ve cubierto
con espuma y vapor de noche eterna,
395 mira allí un cuerpo y acullá otro muerto,
una cabeza, un brazo, muslo y pierna,
testigos todos de su daño cierto,
contrarios fieros de su edad tan tierna,
y en verse con tan grandes desconciertos
400 en número se cuenta de los muertos³².
[...]

«Envidia sé que fue del santo cielo
el no dejar gozarme en tal miseria
lo que era indigno de gozar el suelo
pues no pueden estar gloria y laceria,
405 pero si me privó de este consuelo
no me quitó que no le dé materia
a la fama, y publique con la trompa
de este mi firme amor la ilustre pompa.

Flecha inmortal y con mortal costumbre
410 del arco despidió la horrible muerte,
para arrasar al suelo la alta cumbre
do estaba fija mi dichosa suerte;
turbó el sereno tiempo y mansedumbre
y al humilde igualó el pujante y fuerte,
415 para que iguale yo a la tierra dura
el cuerpo que aún no tiene sepultura».

Los ojos ya sangrientos revolvía,
furiosa y loca con tan crudo intento,
el rostro de mil manchas se cubría
420 parándose amarillo y macilento;
toda tiembla con áspera agonía,
señal de algún horrendo acaecimiento,
y tomando el alfanje de su amante
dice a questo con pálido semblante:

«Vos, infernales, ímpares deidades,
425 que habitáis la región negra y oscura
y vos, furias, horribles potestades,
testigos tristes de mi desventura,
perdonadme mis últimas maldades,
430 pues las purgo con darme muerte dura,
y a Hamete mi alma poned junta
pues a su cuerpo el mío se junta.

Y tú, alma ilustre, de este cuerpo ilustre
recibe este inmolado sacrificio,
435 que por dar de su amor más claro lustre

³² Nuevamente faltan dos folios, el 69 y 70.

ejercita con lágrimas su oficio;
no tu deidad con esto se deslustre
viendo que hago fúnebre ejercicio,
tornando mis ojos dos acequias
440 que con agua rocían tus exequias.
No con las manos deshojar las flores
encima tu sepulcro quiero o pienso,
ni perfumar tus huesos con olores
de amarga mirra y oloroso encienso,
445 mas dando último fin a mis dolores
darle a la muerte el ya debido censo,
y seguirte dejando el mortal velo
en mar, en tierra, viento, infierno o cielo.
Tu alfanje, en otro tiempo dulce prenda
450 cuando felices hados poseía,
probará con darme muerte horrenda
mi gran lealtad y la firmeza mía;
muerte deseo fiera y estupenda,
mi limitado plazo es este día,
455 muerte será mi triunfo, palma y lauro,
pues que con ella tanto mal restauro».
Dijo, y al fiero alfanje el cuerpo arroja,
pasando el corazón enamorado;
funesta amarillez luego despoja
460 el rostro bello del color rosado;
temblóle el cuerpo con mortal congoja
dando al suelo el cabello ensangrentado,
salió de su sangre una abundante vena
que esmaltaba de púrpura el arena.
465 Con un triste silencio el blanco velo,
que de sangre se estaba salpicando,
rompió el alma incorpórea, el presto vuelo
al Elíseo inmortal encaminando;
llega primero al reino sin consuelo,
470 la tiniebla oscurísima pisando,
do las puertas horrisonas se abren
antes que el hierro con la aldaba labren.
Ve asirios, babilonios y dalmacios,
persas, getas y medos y franceses,
475 eslavones, normandos, indos, tracios,
ítalos, alemanes y escoceses,
iberios, palestinos y croacios,
rodios, cretenses, frigios con ingleses,
griegos, caldeos, citas, macedonios,
480 húngaros, moscovitas y panonios.
Ve al trifauce y horrible Cancerbero,

y la triforme y ahumada diosa,
 y a Plutón, soberbísimo y severo,
 al Miedo y la Veloz triste y ansiosa,
 485 a Mino y Rodamante, altivo y fiero,
 y a las Parcas de vista rigurosa,
 y a las Furias de víboras crinadas,
 de hórridos ministros rodeadas.
 Ve la Hidra, Quimera y las Harpías,
 490 los Centauros, las Scilas y Biareo,
 la Pobreza, la Hambre y Agonías,
 a Sísifo y a Tántalo y Tifeo;
 y ve las condenadas compañías
 de las hijas de Danao, y a Fineo,
 495 a Ixión y a Gorgón y al grande Ticio,
 al Miedo, Guerra, Ansias, Sueño y Vicio.
 Ve a Flegetón, Leteo y a Cocito,
 revueltos con hediondo y sucio cieno,
 de negros sapos número infinito
 500 anda en el suelo de tristeza lleno;
 ve el inculto Carón, torvo y maldito
 rigiendo un barco de limpieza ajeno,
 llena la orilla de mohosas tobas,
 de verde musgo y despreciadas ovas.
 505 El alma sube a la cerúlea barca
 y el hórrido Carón la va guiando,
 aquí se abre y acullá se encharca,
 tinieblas con los remos levantando;
 a la otra parte al fin la desembarca
 510 y por ásperos montes caminando
 llega al Elíseo, do el purpúreo cielo
 con pródiga clemencia da consuelo.
 Ve los hermosos y floridos prados
 de nueva luz y gloria revestidos,
 515 de mil verdes florestas rodeados
 y con risueñas flores guarnecidos;
 vergeles, alamedas y collados
 de gusto y de deleite enriquecidos,
 donde la compañía santa y buena
 520 anda pisando la dorada arena.
 Están los suntuosísimos palacios
 hechos de oro y plata un rico copo,
 sembrando alrededor por los espacios
 imitando a las llamas del piropo;
 525 rubíes, esmeraldas y topacios,
 jacintos, amatistas y crisopo,
 perlas, cristal, diamantes, girasoles

reverberando como claros soles.

530 Siempre del sol el rayo claro alumbra,
siempre hay rosada y rutilante aurora
con moderada luz que no deslumbra
sino el cielo clarísimo colora;
su movimiento rápido acostumbra
ya la luna mostrar que el suelo honora,
535 ya las estrellas fúlgidas y bellas
juntos alumbran sol, luna y estrellas.

Salen a recibir el alma bella
los que se dieron por Amor la muerte,
540 trocado ya su llanto y su querella
en más dichosa y fortunada suerte;
las flores con la blanca planta huella
Píramo insigne esclarecido y fuerte,
con un vestido rojo va lozano
llevando a Tisbe de la blanca mano;

545 Cáríte viene bella cuanto honesta,
de aderezo morado se adornaba,
de postura robusta, alta y dispuesta;
Lepólemo con ella se mostraba
con yelmo horrible de acerada cresta
550 do centellas y llama vomitaba;
en banda verde traía este letrero:
«Viví con esperanza, en ella muero».

Alción viene de amarillo y verde,
555 Ceix de aquesta color se adorna y viste
para dar a entender que nunca pierde
la esperanza en el mar que así lo enviste;
trae en el pecho un mar por que se acuerde
del tiempo y de su furia acerba y triste,
con letras de oro alrededor bordado:
560 «Fue nuestra vida como el mar airado».

Viene Pocris de azul toda vestida,
abierto con un dardo el blanco pecho;
esta letra con plata trae esculpida:
565 «Con la muerte pague el mal que sospecho».
Filis viene de negro guarnecida,
mostrando enojo, rabia, ira y despecho;
trae un letrero azul en campo negro:
«Son las tinieblas luz con que me alegro».

Viene Safo vestida de encarnado,
570 la ropa de mil llamas de oro orlada,
y un mar y encima un monte levantado
donde se ve ella propia despeñada;
la letra dice: «Soy de Amor dechado

y en mar de llanto, en fuego estó abrasada».

575 Canace viene y viene Macareo,
 Pasífae³³ con Erífyle y Ceneo.

Viene Leandro, célebre y famoso,
 acompañado de su hermosa Hero,
 naranjado aderezo traen vistoso,

580 color decente a su infortunio fiero;
 llevan bordado un mar tempestüoso
 y un farol muerto y puesto este letrero:
 «Vi la luz muerto en viva semejanza,
 mas el mar anegó nuestra esperanza».

585 Mostrando de su pecho la congoja,
 con leonada librea viene Fedra;
 dice su letra: «Aunque el amor me enoja,
 lo sigo como al centro va la piedra»;
 tras de Protasilao luego se arroja

590 Laodomia, que en fuego no desmedra;
 dice su letra en campo pardo escrita:
 «Aquesta paga mis trabajos quita».

Sigue luego Hamet, de una corona
 de laurel verde alrededor ceñida

595 la frente que su gloria más pregona,
 y una roja librea trae vestida;
 reciben a la bella Tagazona
 que está de gloria y gozo enriquecida;
 échanle el trozo de oro a las espaldas

600 poniéndole de flores dos guirnaldas.

La reina Dido, puesta una librea
 de tela blanca de gentil belleza,
 los sigue y este rótulo la arrea:
 «Mayor es en mujeres la firmeza».

605 Música dulce allí no se desea
 en instrumentos de inmortal riqueza,
 arpas, discantes, flautas, clavicordios
 y otros cantan al son de monacordios.

Con diestra mano el celebrado Orfeo

610 hirió las cuerdas de una arpa süave,
 que atraía el espíritu y deseo
 al concordar lo agudo con lo grave;
 echa redobles con gallardo aseo
 con que él propio se eleva aunque lo sabe,

615 a cuyo son calmando viento y cielo
 sacó con voz divina aqueste anhelo:
 «Goza los premios de tu amor ilustre,

³³ La métrica del verso exige sinéresis en este término.

divina dama, de beldad ejemplo,
pues por darte más gloria y mayor lustre
620 ya la inmortalidad te hace templo;
no habrá curso de tiempo que deslustre
ese triunfo inmortal que en ti contemplo,
pues seréis tú y tu amante celebrados
a pesar de olvido y de los hados».

625 Dijo, y todos después juntos guiaron
a los dos felicísimos amantes
a sus albergues donde los dejaron,
que eran hechos de piedras rutilantes,
los cuales nunca pluvias maltrataron
630 ni rayos para aquesto son bastantes,
porque aquí son perpetuos los trofeos
en los gloriosos campos Eliseos.

[CANTO TERCERO]³⁴

Las bellas ninfas de dolor movidas
en la alta peña ya se habían juntado
de ropas funerales guarnecidas,
do un **túmulo**³⁵ soberbio habían trazado;
5 en columnas de pórfiro bruñidas
ponen un arco altivo y levantado,
y el cuerpo de la mora y de su amante
en caja de ciprés ponen delante.

10 Las náyades dejaron sus riberas
por venir a hallarse al sacrificio,
y las napeas, guardas verdaderas
de los bosques, dejaron su ejercicio
sin perseguir en montes a las fieras,
dejaron las oréadas su oficio;
15 vinieron las nereidas y las driadas,
las hénides hermosas y hamadriadas.

Con muestras de muy grande sentimiento
la ilustre procesión con paso tardo

³⁴ Falta el inicio de este canto que se encontraría entre los folios 47 y 66 que, como indicábamos en una nota anterior, se han perdido.

³⁵ *em.* túmulo tumulto *DHA*

A. Rallo señaló esta enmienda en su edición.

20 siguen, suelto el cabello al vago viento,
 las ninfas de ademán y brío gallardo;
 hienden el viento con lloroso acento
 bastante a enternecer un tigre y pardo,
 y poniendo materia al crudo fuego
 ponen encima de él los cuerpos luego.
 25 Arde la encina fuerte y de provecho,
 la pacífica oliva y duro tejo,
 el chopo negro y el abeto estrecho
 y el fúnebre ciprés de tronco viejo;
 exhálase centellas largo trecho
 30 quemando a los que son de Amor espejo,
 y tanto el fuego su furor atiza
 que redujo los cuerpos en ceniza.
 De alabastrina mármor llena de oro
 estaba ya una urna aderezada,
 35 cubierta por más pompa y más decoro
 con una tumba rica jaspeada;
 cogiendo las cenizas por tesoro,
 en la urna al propósito trazada
 de los dos cuerpos la ceniza aplican
 40 y con flores el túmulo amplifican.
 Luego con agua transparente y pura
 una de ellas las otras purifica,
 rociando con ella la estrechura,
 a quien la tumba [**leve**]³⁶ pulcrifica;
 45 derrama leche de inmortal blancura
 y voz llorosa al sacrificio aplica,
 rogando así a sus almas inmortales
 que admita estos servicios funerales:
 «Pirámides, estatuas y trofeos,
 50 arcos insignes, basas inmortales
 labradas con primísima moldura,
 piedras, color, riquísimos arreos
 de pórfito, alabastros y metales,
 imágenes, medallas y escultura
 55 de sin igual pintura,
 felicísimas almas,
 quisiera levantar en vuestra gloria,
 que con perpetua historia
 publicará en el mundo vuestras palmas;
 60 mas recibid este sepulcro pobre
 que con vuestros despojos triunfos cobre.

³⁶ Falta un término entre *tumba* y *pulcrifica*, que el copista del manuscrito no trasladó porque le sería inteligible. A. Rallo proponía ante tal ausencia el término *leve*.

Esta peña consagro en vuestro nombre
donde siempre seáis solemnizados
con prosa y canto y con sonoros versos,
65 y por daros más título y renombre
dirase de los dos enamorados,
aunque os fueron los hados tan adversos,
y los estilos tersos,
inspirados de Apolo,
70 se ocuparán en daros triunfo claro,
que vuestro nombre raro
conocido harán de polo a polo,
y esta peña será vuestro Mauseolo,
constante al tiempo y fuerzas del dios Eolo.

75 Nunca habrá falta en tan dichosa tierra
de cuanto al campo da y Ceres reparte,
y aquí Amaltea esparcirá su copia,
y el cielo al fértil suelo que os entierra
de sus dones dará tan larga parte
80 que sea el mundo en su respeto inopia;
de Vandalia a Etiopia
no habrá tanta abundancia:
respirará Favonio dulcemente,
Flora estará presente,
85 dando al pujante cielo tal ganancia
que dará al mundo una ciudad ilustre
que engendre vuestra gloria y vuestro lustre».

Dicho aquesto los juegos comenzaron
propios al sacrificio que hacían,
90 el túmulo adornado con mil flores:
unas, ramas y aves consagraron,
las otras, dulces versos componían
en gloria de los muertos amadores,
y para los mejores
95 rico premio pusieron
con discreta y honrosa competencia,
mas con tanta prudencia
todas sus epigramas compusieron,
con tanta sutileza y tal proemio
100 que de aquestas ninguna llevó el premio.

Las náyades, que son ninfas de los ríos, pusieron este epitafio:

Pintó el pincel de Natura
dos de conforme grandeza,
de sin igual hermosura,
los más altos en firmeza

5 y más bajos en ventura.
 Y salió tal la labor
 que de ella cortó el Amor
 una ropa a su medida,
 y en él Marte otra escogida
 10 en fortaleza y valor.
 Para formar su excelencia
 en un concorde supuesto
 con extraña diligencia,
 naturaleza echó el resto
 15 y el arte toda su ciencia.
 Y así salió tan ufano
 este par tan sobrehumano,
 que en él muy bien se mostró
 cuánto pulió y extremó
 20 naturaleza la mano.
 Y tanto el vaso colmó
 de beldad, por su interese,
 que ningún lugar quedó
 donde ventura cupiese,
 25 y así a los dos les faltó.
 Amor remedió el amar
 en la furia del penar,
 mas fue con tan triste estilo
 que cortó la Parca el hilo
 30 al principio del gozar.
 Parca, que por un nivel,
 de ti el mundo se querella,
 ¿quién te hizo ser crüel?
 ¿Venus de la envidia de ella
 35 o Marte de envidia de él?
 Que ante beldad tan preciosa
 Venus parecer no osa
 y par del mozo excelente
 nunca Marte fue valiente,
 40 ni ante ella Venus hermosa.
 En quien la vido no hay saña,
 mil penas quitó y enojos,
 más mató y con mejor saña
 Tagazona con sus ojos
 45 que Átropos con su guadaña.
 Su vista todo lo atierra,
 con ella tiro no cierra
 aquel lascivo rapaz,
 mas a rostro tan de paz
 50 hizo la fortuna guerra.

Triste y miserable suerte
que en una edad tan florida,
tan elegante y tan fuerte,
por remedialles la vida
55 les aceleras la muerte.
Pues Amor se eleva y sale,
y en él no hay quien os iguale
por vuestro valor jocundo,
los amadores del mundo
60 os den el último vale.

Las napeas, que son ninfas que guardan y habitan los bosques, pusieron esta elegía:

Quien gran firmeza y suma hermosura
quisiere contemplar y ver al vivo,
debajo está de aquesta piedra dura.
5 Aquí el Amor, con fuerza de excesivo,
se sirve de tener dos cuerpos muertos
en cuyas almas siempre estuvo vivo.
Aquí verán de Amor efectos ciertos,
y cómo el más antiguo brazos cierra
y a veces el contrario los da abiertos.
10 Ya están en las entrañas de la tierra
los que en las suyas cielo edificaron,
donde viviere en paz quien les dio guerra.
En dulce vida a muerte se obligaron,
y aquello en que pensaron hallar gloria
15 su pena y muerte sin buscar hallaron.
La fama de estos quede tan notoria
cual de ellos el amor engrandecido,
pues él por ellos gana tal victoria
como ellos por ganalla la han perdido.

Las oréadas, que son las ninfas que habitan y guardan los montes, pusieron estos versos:

En edad tierna y entre ilustres paños,
con raro adorno de beldad inmensa,
tuvo Amor en su amparo y su defensa
dos amantes sujetos a sus daños.
5 Iguales en amar, libres de engaños,
de fe tan firme justa recompensa
estaban, cuando con injusta ofensa
cortó la Parca el hilo de sus años.
Amor, viendo que tanta hermosura
10 acerba muerte le quitó delante,

el arco olvida y lágrimas derrama.
Dioles en esta peña sepultura
porque de aquí sus nombres les levante
con clara trompa la ligera fama.

Las nereidas, que son las ninfas del mar, pusieron este epigrama:

Notables son, ¡oh Amor!, tus altos hechos,
tú solo debes ser quien los **entiendes**³⁷
y el que penetra más y comprehendes
cuánto se engendra acá en amantes pechos.
5 Como que a los que viven satisfechos,
sujetos a tus leyes, tanto ofendes
que pasan por mil daños que tú emprendes,
y nunca a gozar llegan sus provechos.
10 Entiendo que algún tanto te ofendías
de que Píramo y Tisbe o Leandro y Hero
cantase alegre el mundo en su alabanza.
Y por mostrar mejor cuánto podías
aquestos dos quisiste en lo postrero
de tu cumbre poner do nadie alcanza.

Las hénides, que son las ninfas que guardan los prados, pusieron este elogio:

Contiene esta breve fosa
dos cuerpos, que con un alma
ganaron tan alta palma
en la batalla amorosa
5 que su contraria fortuna
dividió, con mala suerte,
sus dos cuerpos con la muerte
y hizo las almas una.
10 Amor sepultar quisiera
sus cuerpos y almas de hecho,
pero el fuego de su pecho
las subió a buscar su esfera.
Él, de sus hados traído,
15 sacrificó en esta parte
el robusto cuerpo a Marte
y el alma a sólo Cupido.
Fue tal de amor la centella
que, después que en esta guerra
entregó el cuerpo a la tierra,
20 dio el alma a su dama bella.

³⁷ em. entiendes entindas *DHA*

Mas no permitió el amor
que Tagazona tenía
no seguir su compañía
viendo el rabioso dolor.
25 Y así al último decir:
«Tomad mi bien lo que os toca»,
la dama puso la boca
para el alma recibir.
30 Y el alma, mezclada y junta,
desamparó a un mismo punto
al fuerte joven difunto
y a Tagazona difunta.

Las driades, que son las ninfas que guardan y habitan los bosques, pusieron estos versos:

Del gallardo Hamete y Tagazona
ya el principio y fin de sus cuidados,
del éxtasis que tuvo en la alta zona
sus conformes deseos encumbrados,
5 den triunfo de la palma y la corona
que mantuvo sus pechos inflamados
testigo fidedigno es esta peña
cuyo nombre dará a los siglos seña.
10 Aquí yacen sus ansias y tormentos,
sus congojas, ahíncos y temores,
sus gustos, glorias y desabrimientos,
sus dulzuras, caricias y favores,
sus llantos, risas, penas y contentos
y el celoso temor de sus amores,
15 sus desdichadas y dichosas suertes,
sus personas y vidas y sus muertes.
20 En dura peña yace su terneza,
en risco helado su encendida llama,
su blando trato en rígida aspereza,
en firme roca su firmeza y fama,
en pena horrible, en **cáucasa**³⁸ corteza
el joven fuerte y su bella dama,
en monstrüosa peña pedregosa
la sincera amistad, llana, amorosa.

Las hamadriades, que son las ninfas de los árboles, pusieron este epítafio:

³⁸ *em. cáucasa caucasea DHA*

Corrección motivada, nuevamente, por cuestiones de cómputo silábico pues el verso es hipermétrico.

«Dos amantes más firmes que Cupido
vido jamás heridos de su flecha,
estrecha aquí su rigurosa estrella,
también sella la rara hermosura
5 que vio natura, en único dechado;
aquí amor ha juntado sus trofeos,
y en dichosos campos Eliseos pone³⁹
las almas que en mayor deidad traspone.

Cubrid cielos con luto el claro velo,
10 suelo despide tú la faz alegre;
no alegre el campo con purpúreas rosas,
con hermosas, doradas bellas flores,
mas con dolores muestre la memoria
y pérdida notoria de una alteza,
15 que al cielo de inmortal grandeza viste
y al mundo con su ausencia torna triste».

Ya del carro del sol la rubia rueda
en el cielo dejaba un rojo rastro
esmaltando de púrpura al ocaso,
20 y por la oblicua zona apriesa rueda
el eje de oro y plata y alabastro,
los caballos tirando el veloz paso,
y el rostro negro y laso
de la sidérea diosa
25 del mar sacaba la húmida cabeza,
y a escurecer empieza
la materia del cielo **lumino[sa]**⁴⁰,
sacando la bellísima Diana
que con prestada luz se muestra ufana.

30 Cuando aquel coro santo de las ninfas,
habiendo las exequias acabado,
todas a sus albergues se volvieron,
las unas se zambullen en sus linfas,
otras en bosques y en su verde prado,
35 en árboles las otras se escondieron,
otras almas se fueron
y valete cantaron:
«Almas que estáis en inmortal reposo».
Y con oro lustroso
40 en un mármor clarísimo dejaron

³⁹ *em.* dichosos los dichosos *DHA*

Ante la hipermetría del verso propongo la supresión del artículo «los» y la sinéresis en «Eliseos».

⁴⁰ *em.* lumino[sa] lumino *DHA*

grabados estos versos y epigrama
en gloria del amante y de su dama:

45 «Aquesta venerable peña encierra
despojos de dos almas más gloriosas
que han sentido las flechas amorosas,
en paz de Venus y de Marte en guerra.

¡Oh tú, que pisas tan felice tierra,
con blancos lirios y purpúreas rosas!,
adorna sus cenizas venturosas
50 (si en darse don tan pobre no se yerra).

Ánimo, valentía y fortaleza,
honor de armas de Belona fiera,
tristes trofeos de la horrenda Parca,
cielo de un rostro de gentil belleza
55 y de Amor la constancia más entera,
este dichoso túmulo lo abarca».

La firmeza, Clarinia, aquí contempla
sublimada en soberbia y alta cumbre,
pues el tiempo que todo lo destempla
60 no eclipsa de este sol la viva lumbre;
con tal ejemplo tu altiveza temple
y aquesta historia y luz de tu pecho alumbre,
pues cuanto la beldad cría y engendra
en ese rostro angélico se acendra.

65 De su acordado son y dulce lira
el frasis amoroso y dulce estilo,
que con lo menos admirable admira,
suena del rico Tajo al ronco Nilo,
y en cuanto el claro sol rodea y gira
70 (si amo, por corta, de la vida el hilo)
será de éstos el nombre esclarecido
si a mis versos el mundo diere oído.

Dejará de la boca ya la Fama
de la sonora trompa el áureo engaste,
75 y a cuantas cosas con el canto afama
impedimento lo será y contraste,
y este amor que el mundo se derrama,
sin que a contradecilla olvido baste,
publicará con tono sabio y culto,
80 desde las Ursas al Canopo oculto.

Y vos, columna de Austria, en quien contemplo
valor tan alto que sujeta el mundo,
siendo una muestra y singular ejemplo
de lo que es bien más raro y sin segundo,
85 con método y estilo no facundo,
de pobre ingenio mísero y trofeo,

cortas primicias de mi gran deseo.

FINIS

Omne tullit (sic) punctum qui miscuit utile dulci

II

*A la Ilustrísima Virgen mártir Santa Eufemia. Himnos**

Pensar subir a tan excelsa cumbre
el tardo vuelo de mi tosca pluma
conozco que es deseo temerario;
mas alumbrado de tu viva lumbre
5 haré del ancho piélago una suma
aunque un extremo a otro es tan contrario.
Si del sagrado aerario
que tu pecho atesora
con tan copiosa vena
10 se ayudare mi estilo en esta hora,
ya tus loores cielo los ordena,
mas copia tan inmensa
no tiene recompensa.
Sólo Eufemia diré en vuestra alabanza
15 de tan gran mar el río que se alcanza.
Pusieron vuestro cuerpo en una rueda
por que con tanto movimiento rueda
que deje atrás el círculo del cielo;
rueda la rueda, el santo cuerpo rueda,
20 mas rodar vuestra suerte ya no puede
que está clavado en Dios vuestro alto vuelo.
Levantose del suelo
buscando un aposento
do estuviese seguro;
25 halló de oro el estrellado asiento
de aquel cándido trono ilustre y puro,
y extendistes las alas
en las impíreas salas,
donde hallando **descansado**¹ nido
30 triunfáis del tiempo, muerte, pena, olvido.
El ave azul, dorada, roja y bella,
que de única en el mundo tiene fama,
por nombre Fénix, fúlgida y hermosa,
siente el rigor de su natura estrella
35 que a muerte la provoca, incita y llama
por que nazca otra Fénix más vistosa;
y así junta olorosa
casia y roja canela

* El único testimonio que ha transmitido estos himnos es el manuscrito de los *DHA*, apéndice poético, s. f. Editado por A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 349-353.

¹ *em.* descansado descansado *DHA*
Corrección indicada en la de edición de A. Rallo.

40 con que enciende un gran fuego,
y batiendo las alas en él vuela,
y el cinamomo encima aplica luego
y en él deja quemarse
y en ceniza tornarse,
y así de la ceniza y llama viva
45 resucita otra Fénix más altiva.

Eufemia, al ave Fénix os comparo,
pues cual pebete, encienso, algalia o nardo,
que en medio el fuego aspiran mil olores,
dejáis el mortal velo, otro más raro
50 cobrando, más fulgente y más gallardo.
Dando mayor olor que dan las flores,
sube a los moradores
del santo cielo inmenso
vuestro olor más que de ámbar,
55 más que pebete², algalia, nardo, encienso,
bálsamo, almizquel, murta y liquidambar,
y cual Fénix hermosa
os levantáis gloriosa;
que el fuego os purifique como al oro
60 porque pura volvéis al alto coro.

Mas no me espanto que mostréis sosiego
en la llama que el cuerpo bello **[aterra]**³
pues nunca un semejante a otro combate,
nunca pelea el fuego con el fuego,
65 ni pelea la tierra con la tierra,
ni el agua al agua, ni el aire al aire bate;
antes, en tal combate,
el fuego que os enlaza
os limpia y purifica;
70 como el vaso de barro en la hornaza,
que allí se fortalece y fortifica,
así en el fuego ardiente
os mostráis refulgente,
y queda el techo rubio y encrespado
75 de puntas y celajes de oro orlado.

Parecéis en aquesto salamandria
la cual del fuego el gran furor resiste,
antes, cual suele el cisne o la calandria

² *em.* pebete de pebete *DHA*

Propongo la supresión de la preposición *de* para evitar la hipermetría.

³ *em.* [aterra] *om.* *DHA*

El verso es hipermétrico y por el esquema de rima se deduce que el copista omitió el último término del verso. Mantenemos la propuesta de A. Rallo de *aterra* acorde a la rima en *-erra*.

- vencer del pecho la congoja triste
80 despidiendo la voz con dulce canto,
vencéis vuestro quebranto,
en medio de las piedras,
confesando el esposo,
y os parecen jazmines, rosas, yedras,
85 y de **lirios**⁴ un campo deleitoso,
y su brava aspereza
una inmortal riqueza;
mas si encerráis a Cristo en vuestro seno
no habrá dolor que no os sea gusto ameno.
90 Vencéis del sol la luz clara y perspicua
con la gran luz que vuestra gloria exhala
que os hace que seáis farol y norte,
y en el redondo globo y zona oblicua
servís de entapizada y rica sala,
95 donde se espacia la superba corte
con celestial cohorte
viendo el purpúreo lacre
que es vuestra sangre ilustre
que se transforma cual ligero sacre,
100 resplandeciendo con divino lustre,
y así mostráis el pecho
destrozado y deshecho,
sellado con testigo **fidedino**⁵
del sello santo del amor divino.
105 Y como en el **crystal**⁶ se manifiesta
por ser luciente, transparente y claro
lo que detrás le ponen claramente,
así el amor que tal os tiene puesta
se muestra por el golpe tan preclaro
110 que sin impedimento está patente,
do la llaga luciente
comunica el tesoro
de esmeraldas y púrpura y de perlas,
rubíes, aljófar, margaritas, oro,
115 que queréis por el cielo dependerlas,
con **rosi[cler]**⁷ bordando,
y con los pies hollando,

⁴ *em.* lirios libros *DHA*

Esta enmienda ha sido incorporada por A. Rallo a su edición.

⁵ *em.* fidedino fidedigno *DHA*

Tal corrección viene impuesta por el esquema de la rima.

⁶ *em.* cristal christol *DHA*

⁷ *em.* rosi[cler] Rosi[-] *DHA*

la cumbre eterna del inmoble **[impirio]**⁸
do os mostráis como rosa o blanco lirio.
120 Canción, que queréis de la gran Eufemia
decir las merecidas alabanzas,
viendo la gran alteza del sujeto
ya verás como **as[piras]**⁹ poco **afeto**¹⁰
125 pues por lo menos es lo más que alcanzas,
que tal materia a enmudecerte apremia
porque para escribir tan grande suma
es menester más elegante pluma
y lenguaje más alto y más facundo,
aprendido en el cielo y no en el mundo.

⁸ *em.* [impirio] *om.* DHA

Nuevamente se trata de una omisión del copista del último término del verso.

⁹ *em.* as[piras] as[-] DHA

El copista suprime dos sílabas de la palabra por falta de entendimiento del original desde el que trasladaba el texto.

¹⁰ *em.* afeto afecto DHA

Corrección exigida por la rima.

III

Al ilustrísimo mártir español, san Laurencio

El que padece martirio
fundándose en la fe sola,
dale Dios la laureola
en el alto y sacro **impirio**¹.
5 Vos, Laurencio soberano,
tomáis nombre de laurel,
porque os adorna con él
Dios la sacra frente y mano.
 Porque fuisteis el crisol
10 do se acendra vuestro nombre
y así ganasteis renombre
de ilustrísimo español.
 Y tanto a amaros se inclina
Dios, que por mayor tesoro
15 os dio cualidad del oro
que en el fuego se refina.
 Esta cualidad tuvistes
y bien ser oro mostrastes
pues en fuego os refinastes
20 hasta que al cielo subistes².
 Bien os cuadra ese lugar
del fuego que habéis tomado,
pues fuisteis en él guisado
para ser de Dios manjar.
25 Dios y vos os convidastes
y a Dios se os dio en pan a vos,
vos en carne asado a Dios
en el fuego os presentastes.
 Tuvo muchas maravillas
30 el convite de que trato,
pues por no daros en plato
os dais en unas parrillas.
 Y fue modelo bizarro
ese que vos escogistes,
35 pues como Elías hicistes
de parrillas triunfal carro.

¹ *em.* impirio imperio *DHA*

Enmienda ya señalada por A. Rallo y confirmada en los dos testimonios restantes que conservamos de estas redondillas el ms. 861 BNE y el ms. Egerton 5533 BL, los cuales ofrecen lecturas mejoradas del texto de *DHA* y que serán incorporadas a las lecturas de *DHA* para evitar los errores de este último testimonio.

² Frente al tratamiento de *vos* en segunda persona del plural en las redondillas precedentes, ahora alterna con la segunda persona del singular.

Y en él dejando este suelo
 con la fogosa librea
 que os ilustra y hermosea
 40 entráis triunfando en el cielo.
 La hazaña que os da fama
 y por quien tanto valéis
 es por ver que a Dios vencéis
 con las parrillas y llama.
 45 Parras son que no parrillas,
 pues tienen racimo tal
 que como árbol celestial
 se planta en eternas sillas.
 Dan olor tan extremado
 50 esas parras que traéis
 que a la sombra de **ella[s]**³ véis
 a Dios eterno apostado.
 Y por favor más crecido
 viendoos tan bravo y valiente
 55 Dios, que os ama extrañamente,
 se da por vuestro vencido.
 De aquesto colijo y saco
 vuestra venturosa suerte,
 que por haceros tan fuerte
 60 se hizo Dios a sí **[tan]**⁴ flaco.
 Porque tan fiero os mostráis
 que la muerte en veros **[treme]**⁵,
 y Cristo a la muerte teme
 y vos la **desafiáis**⁶.
 65 Y en veros con tal poder
 con estar en tal estado,
 el cuerpo, medio costado,
 aún no os osa acometer.
 Pero busca otro remedio
 70 por batir tan fuerte roca,

³ *em.* ella[s] *ella DHA*

El pronombre con valor anafórico se refiere al plural «las parras» del verso anterior (v. 50).

⁴ Dado que el verso es hipométrico se impone la necesidad de introducir una sílaba métrica más para alcanzar la medida del endecasílabo. Proponemos la partícula cuantitativa «tan».

⁵ *em.* [treme] *om. DHA*

Falta un término por omisión del copista, por lo que restauro la lectura del ms. 861 BNE y el ms. Egerton 5533 BL: «treme».

⁶ *em.* desafiáis *des afrais DHA*

Opto, como en otros casos, por la lectura conjunta que ofrecen los ms. 861 y ms. Egerton 5533 BL que subsana errores evidentes de *DHA*. A. Rallo, ante la carencia de sentido de la versión manuscrita, proponía también la enmienda que ahora consignamos (*DHA*, t. II, pág. 347, nota 3).

que pidáis por vuestra boca
que os asen el otro medio.

Y no os da la llama espanto
aunque os va el cuerpo abrasando,
75 porque dentro os va inflamando
mayor llama el **pecho**⁷ santo.

Y fue el venturoso encuentro
del fuego y vos, de manera
que es humo el fuego que de fuera
80 del fuego que está allá dentro.

Y os son los fuegos amenos
y dulce la llama fiera,
porque excede en gran manera
lo que es más a lo que es menos.

85 El ave Fénix es fama
que se consume en el fuego,
y otra vuelve a nacer luego,
cobrando vida en la llama.

Al Fénix os parecistes
90 pues del fuego os levantastes
y vida eterna cobrastes
y nueva pluma os vestistes.

Y **[esa]**⁸ pluma que os adorna
es tan celeste y gallarda
95 que, aunque más en llamas arda,
a ser más hermosa torna.

Salamandria parecéis
pues en el fuego vivís,
y si al fin en él morís
100 es porque vida cobréis.

No me espanto del sosiego
que en medio el fuego mostráis,
porque bien os conformáis
un fuego con otro fuego.

105 Fuisteis como el alcanfor,
que si arde en una fragua
aunque después le echen agua
nada pierde con su ardor.

Tan abrasado os mostrasteis,

⁷ Disentimos con la transcripción de A. Rallo que proponía en su edición la lectura de *spirto* que da lugar, además, a un verso hipométrico. El original no ofrece dudas respecto a este término *pecho* que, por otra parte, se reitera en el *ms. 861 BNE* y *ms. Egerton 5533 BL*.

⁸ *em.* Y [esa] pluma Y pluma *DHA*

Nuevamente, la lectura del *ms. 861 BNE* el *ms. Egerton 5533 BL* (*Y esa pluma*) corrige la versión de *DHA* en la que el verso es hipométrico.

110 y tanto el fuego quisisteis
y así en él os convertisteis,
que ni un punto os resfriasteis.
Y en medio la llama brava
ser vos mostrasteis bien
115 la zarza que vio Moisés,
que ardía y no se quemaba.
Pongo fin donde no hay fin,
que para sumar tal suma
es menester una pluma
120 del ala de un serafín.

Este texto se ha transmitido en tres testimonios manuscritos: los *DHA*, apéndice poético, s. f.; el ms. 861 BNE, fol. 323 y el ms. Egerton 5533 BL, fols. 61-62. Editado por A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 345-348.

Si bien el cotejo de las variantes entre los tres testimonios no ofrece divergencias notables sí plantea dos ramas en la transmisión textual de estas redondillas a san Laurencio: la versión contenida en los *DHA* por una parte, y la que ofrecen los ms. 861 BNE y el ms. Egerton 5533 BL por otra.

Las lecturas conjuntas del ms. 861 BNE y del ms. Egerton 5533 BL suelen corregir errores (vv. 4, 51, 62, 67) o mejorar las lecturas de *DHA* incorporando precisiones semánticas (vv. 2, 21, 52, 67, 118) o matizaciones sintácticas (v. 1, 26, 108) que, si bien son de escasa entidad, mejoran siempre la lectura de *DHA* como se ha ido indicando en las notas anteriores que acompañan la edición del texto.

Las escasas divergencias de lectura entre el ms. 861 BNE y el ms. Egerton 5533 BL (vv. 17, 56, 77, 112) se deben exclusivamente a los avatares del proceso de copia y apenas resultan significativas, por lo que se impone la vinculación entre ambos testimonios que derivarían de un arquetipo hoy no conservado frente al testimonio de los *DHA* que representaría una primera versión del poema escrito en la juventud del poeta.

Carecemos, pues, de argumentos sólidos para aventurar si las mejoras pueden deberse a una posible ascendencia común de ambos manuscritos a un arquetipo que revisara la versión contenida en la obra juvenil de los *DHA* pero en todo caso ésta se apunta como hipótesis barajable frente a una primera redacción recogida en los *DHA*.

Aparato de variantes:

Al Ilustrísimo mártir español san Laurencio *DHA*

Otra a san Laurencio *ms. 861 BNE*

En alabanza de san Laurencio *ms. Egerton 5533 BL*

1	El <i>DHA</i>	Al <i>ms.861 BNE</i>	Al <i>ms. Egerton 5533 BL</i>
2	fundándose en la fe sola <i>DHA</i>		por la fe cristiana sola
	<i>ms.861 BNE</i>	por la fe cristiana sola	<i>ms. Egerton 5533 BL</i>
4	imperio ⁹ <i>DHA</i>	impirio <i>ms.861 BNE</i>	impirio <i>ms. Egerton 5533 BL</i>
9	fuisteis <i>DHA</i>	fuistes <i>ms.861 BNE</i>	fuistes <i>ms. Egerton 5533 BL</i>
10	acendra <i>DHA</i>	acendró <i>ms.861 BNE</i>	acendró <i>ms. Egerton 5533 BL</i>
11	ganasteis <i>DHA</i>	ganastes <i>ms.861 BNE</i>	ganastes <i>ms. Egerton 5533 BL</i>
15	cualidad <i>DHA</i>	calidad <i>ms.861 BNE</i>	calidad <i>ms. Egerton 5533 BL</i>

⁹ *em. impireo*

17	cualidad <i>DHA</i> 5533 BL	calidad <i>ms.861 BNE</i>	cualidad <i>ms. Egerton</i>
21	cuadra <i>DHA</i> BL	vino <i>ms.861 BNE</i>	vino <i>ms. Egerton 5533</i>
23	fuisteis <i>DHA</i> BL	fuistes <i>ms.861 BNE</i>	fuiste <i>ms. Egerton 5533</i>
25	Dios y vos <i>DHA</i> vos <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	Vos y Dios <i>ms.861 BNE</i>	Dios y
26	y a Dios <i>DHA</i> <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	y Dios <i>ms.861 BNE</i>	y Dios
50	esas <i>DHA</i> BL	esas <i>ms.861 BNE</i>	estas <i>ms. Egerton 5533</i>
51	la sombra <i>DHA</i> las sombras <i>ms. Egerton 5533 BL</i> // ella <i>DHA</i> <i>ms.861 BNE</i> ellas <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	la sombra <i>ms.861 BNE</i>	ellas
52	apostado <i>DHA</i> <i>Egerton 5533 BL</i>	acostado <i>ms.861 BNE</i>	acostado <i>ms.</i>
56	se da <i>DHA</i> 5533 BL	se da <i>ms.861 BNE</i>	se os da <i>ms. Egerton</i>
62	que la muerte en veros <i>DHA</i> <i>BNE</i> que la muerte en veros treme ¹⁰ <i>ms.861</i> <i>BNE</i> que la muerte en veros treme <i>ms. Egerton 5533 BL</i>		
63	a la <i>DHA</i> 5533 BL	a la <i>ms.861 BNE</i>	la <i>ms. Egerton</i>
67	costado <i>DHA</i> 5533 BL	abrasado <i>ms.861 BNE</i>	abrasado <i>ms. Egerton</i>
76	spirto <i>DHA</i> <i>Egerton 5533 BL</i>	pecho <i>ms.861 BNE</i>	pecho <i>ms.</i>
77	fue <i>DHA</i> 5533 BL	fui <i>ms.861 BNE</i>	fue <i>ms. Egerton</i>
81-84	<i>om. ms. 861 BNE y ms. Egerton 5533 BL</i>		
91	vida eterna <i>DHA</i> vida <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	nueva vida <i>ms.861 BNE</i>	nueva
93	Y pluma <i>DHA</i> pluma <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	Y esa pluma <i>ms.861 BNE</i>	Y esa
105	Fuisteis <i>DHA</i> BL	fuistes <i>ms.861 BNE</i>	fuistes <i>ms. Egerton 5533</i>
108	con <i>DHA</i> 5533 BL	de <i>ms.861 BNE</i>	de <i>ms. Egerton</i>
109	mostrasteis <i>DHA</i> mostrastes <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	mostrastes <i>ms.861 BNE</i>	
110	quisisteis <i>DHA</i> quisistes <i>ms. Egerton 5533 BL</i>	quisistes <i>ms.861 BNE</i>	

¹⁰ Véase la nota al verso. Ciertamente *tremar* resulta un término poco usado, por lo que su empleo parece hallarse sujeto a las necesidades de la rima. Anota *Aut.* al término «tremar» 'lo mismo que *temblar* que es como frecuentemente se dice'.

- 111 convertisteis *DHA* convertistes *ms.861 BNE* convertistes *ms. Egerton 5533 BL*
- 112 que ni un punto os *DHA* que un punto no os *ms.861 BNE*
que ni un punto os *ms. Egerton 5533 BL* // resfriasteis *DHA*
refriastes *ms.861 BNE* refriastes *ms. Egerton 5533 BL*
- 114 mostrasteis *DHA* mostrastes *ms.861 BNE*
mostrastes *ms. Egerton 5533 BL* // bien *DHA* también *ms.861 BNE* también *ms. Egerton 5533 BL*
- 118 sumar *DHA* cifrar *ms.861 BNE* cifrar *ms. Egerton 5533 BL*

IV

*Del Doctor Agustín de Tejada¹ y Páez. Soneto**

Mientras el cristal líquido a la fuente
gustáis *con* labios de purpúrea rosa,
y una y otra canción, dulce, amorosa,
resuena al murmurar de su corriente,
de uno y otro clavel bello y luciente,
de una y otra flor pura olorosa,
¡oh compañía sagrada y generosa!,
ornalde a Osorio la sagrada frente.

Y del laurel las hojas adoradas
ciñan las sienes del Virgilio nuevo
que en tierna edad os honra con su *canto*,
dándoles vida a hazañas celebradas,
y a España fama y nuevo aliento a Febo,
a Marte más valor y al mundo espanto.

* Únicamente contamos con un testimonio de este soneto que figura como preliminar en D. de Santistevan Osorio, *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...*, h. 7v. Aunque esta *Primera y segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas...* se publicó en 1599, la aprobación y privilegio data de 1596, año que fija el término *ante quem* de este soneto, uno de los primeros textos preliminares escritos por el poeta antequerano.

¹ *em.* Tejada Tejada *Santistevan*

V

*Del Doctor Agustín de Tejada y Páez. Soneto**

Las máquinas soberbias y reales
se rinden al tropel de tus victorias,
cubres de nieblas mil ilustres glorias,
¡oh tiempo, destructor de los mortales!,
5 los colosos, los mármoles triunfales,
los altivos trofeos, las memorias,
las claras antiguallas, las historias,
aunque sean de bronce sus anales;
 sólo no rindes de una musa altiva
10 la gloria, porque Osorio puede y osa
 escapar de tus manos los varones,
 que con invictos pechos y fe viva
 atronaron, con fama generosa,
 las tendidas antárticas regiones.

* Figura como soneto preliminar a D. de Santistevan Osorio, *Cuarta y quinta parte de la Araucana*, h. 6r, único testimonio a través del que se ha transmitido esta pieza del antequerano.

Véase la nota al soneto siguiente.

VI

*Del Doctor Agustín de Tejada y Páez, natural de la ciudad de Granada. Soneto**

Con alta trompa, sonora y clara,
las armas y varones señalados
al templo de la fama dedicados
y odoríferos humos de su ara,
5 tu soberano ingenio y pluma rara,
con numerosos versos y sagrados
hoy, Osorio, los deja consagrados,
con gloria ilustre, célebre y preclara.
Rinden los brazos de la invicta España
10 rebeldes pechos, más que bronce duros,
y tú les das el premio de tal gloria,
pues si fue contra bronce tal hazaña
también en bronce quedarán seguros,
grabados en el mármol de tu historia.

* Figura como segundo de los dos sonetos preliminares que Tejada escribió para la *Cuarta y quinta parte de la Araucana* de D. de Santistevan Osorio, h. 7v. No se conserva otro testimonio de este soneto.

La confusión sobre la ciudad natal de Tejada en este así como el año de publicación de la obra, 1597, encuadran este soneto y el anterior en la etapa granadina del poeta y sitúa la fecha de 1597 como término *ante quem* de composición de ambas composiciones.

VII

El mismo. A la muerte de Soto

Desata, ¡oh noble espíritu!, desata
de la corpórea roca el lazo estrecho,
pues por daño del mundo y tu provecho
si el cielo te nos dio ya te arrebató.

5 Átropos el estambre desbarata
y el golpe del cuchillo, en impio hecho,
secó a Pindo el frescor de cumbre y pecho
y a Hipocrene enturbió la clara plata.

10 Y viendo estéril el florido Soto
que honraba la corriente a su ribera,
Febo, *que* antes cantaba, ya suspira.

La lira destemplada, el arco roto
cuelga de un lauro y dice: «¡Oh suerte fiera,
pues no hay Soto *que* cante no hay ya lira!».

Se conservan dos testimonios, ambos manuscritos, de este soneto a la muerte de Barahona de Soto: *CA*, t. I, fol. 56v y el ms. 33-180 de la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, fol. 138v, el cual se halla hoy perdido. De éste último ha quedado únicamente la copia que desde este manuscrito trasladó F. Rodríguez Marín a su estudio sobre Barahona de Soto¹. En este códice figura el soneto tejadiano a continuación de uno de Barahona de Soto y encabezado por el epígrafe *Otro*, aunque, como ya indicó F. Rodríguez Marín «al margen, de letra del mismo tiempo, dice *A la muerte del autor Soto. De Tejada, soneto*»². Editado por J. Lara Garrido, *CA*, núm. 112, pág. 94.

En cuanto a la fechación del soneto cabe argüir la hipótesis de que Tejada los escribiera en fecha próxima a la muerte del poeta lucentino, el 5 de diciembre de 1597, ya que dada la admiración que el antequerano profesaba al vate lucentino se vería impelido al homenaje poético. El cotejo de variantes entre los dos testimonios revela dos rasgos en la versión primitiva del poema que inducen a pensar que el soneto podría haberse escrito en fecha muy cercana a la muerte de Barahona. Ambos rasgos han sido subrayados por Lara Garrido: el «carácter íntimo», por una parte, y, en segundo lugar, cierta precipitación en la escritura que muestran el apremio con que el poeta antequerano compuso su personal homenaje epicédico a la muerte de su admirado maestro y amigo³.

Del examen de las variantes se desprende, inevitablemente, que la versión ofrecida por el ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla responde a una redacción primitiva y anterior a la copia desde la que I. de Toledo y Godoy trasladó el soneto a su cartapacio. Los cambios en la versión de *CA* son sustanciales y afectan a cuatro tipos de unidades: sustantivos —«red» por «roca» (v. 2) y «suerte» por «muerte» (v. 13)—, verbos —«haya» por «hay» (v. 14)—, preposiciones —«el» por «en» (v. 6)— y sintagmas nominales completos —«las flores de su lecho» por «el frescor de cumbre y pecho» (v. 7)—. Las permutaciones implican un mayor grado de concisión semántica en todos los casos señalados que indican la intensa reelaboración y corrección a que sometió Tejada la versión inicial del soneto. Como mostró J. Lara Garrido,

el carácter íntimo de esta doliente queja exige presuponer, ante su copia, que debió haberse transcrito originariamente en el cartapacio de las obras líricas de Barahona, documentado por los autos de testamentaría del poeta. También ahí se hubo de realizar un traslado del soneto de

¹ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 430. Desde esta copia llevamos a cabo el cotejo.

² F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, págs. 251 y 430.

³ Véase J. Lara Garrido, «Sonetos epicédicos en homenaje del “divino” Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, Málaga, Anejo XXVII de *Analecta Malacitana*, 1999, pág. 137.

Tejada Páez en una redacción primitiva y sin lima suficiente, que transparenta un casi seguro apremio en la composición⁴.

En el caso de las variantes de los versos 2 y 13 Lara Garrido argumentó sólidamente la mayor concreción de las lecciones de *CA* frente a las imprecisiones que revelan los vv. 2 y 13 en el ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla con la denominación del cuerpo del difunto como «red» y la que se refiere a las *flores* del *lecho* de Pindo:

Esta versión [la del ms. 33-180 de la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla] presenta como verso segundo “de la corpórea red el lazo estrecho”, sólo justificable desde la asociación metafórica del lazo entre espíritu y cuerpo, desatado por la muerte, pero inadecuada para la representación misma del cuerpo. En el texto corregido Tejada optó por la nitidez referencial e imaginística de una contraposta, semejante a aquella a la que Góngora recurrirá para cerrar un famoso soneto de 1623: entre “la ponderosa / porción” corporal y “la leve” del alma. Más grave es la impropiedad cometida inicialmente con el verso siete: “Secó a Pindo las flores de su lecho”. Arrastrado por la asociación con Hipocrene, Tejada representó al mítico monte con los rasgos de una fuente parnasiana. La contundencia de la corrección se muestra con la inequívoca insistencia del sintagma “de cumbre y pecho”⁵.

Aparato de variantes:

- | | | |
|----|--|---|
| 2 | roca <i>CA</i> | red <i>Ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla</i> |
| 6 | en impio <i>CA</i> | el impio <i>Ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla</i> |
| 7 | el frescor de cumbre y pecho <i>CA</i> | las flores de su lecho
<i>Ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla</i> |
| 10 | la corriente a su ribera <i>CA</i> | en sus corrientes la ribera <i>Ms. 33-180
Bib. Pal. Arz. de Sevilla</i> |
| 13 | suerte <i>CA</i> | muerte <i>Ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla</i> |
| 14 | hay ya lira <i>CA</i> | haya lira <i>Ms. 33-180 Bib. Pal. Arz. de Sevilla</i> |

⁴ J. Lara Garrido, «Sonetos epicélicos en homenaje del “divino” Herrera...», pág. 137, nota 56.

⁵ J. Lara Garrido, «Sonetos epicélicos en homenaje del “divino” Herrera...», pág. 137, nota 56.

VIII

El mismo. A la muerte de Hernando de Herrera *

«Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara
de un cisne de tu orilla, el gran Herrera,
tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera
el número y el son mil veces para;
5 digo aquél *que* su Luz divina y clara
hizo *que* resonase tu ribera,
por quien gozaste eterna primavera
y su nombre inmortal [e]statua¹ y ara.
Éste, pues, de Vandalia honor y gloria,
10 es muerto —al² sacro Betis dijo Febo—
porque presida en mi divino coro».
Y Betis respondió: «Ya sé la historia,
y así de hoy más las ondas *que* al mar llevo
lágrimas son *que* por su falta lloro».

* *CA*, t. I, fol. 56r. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 39, pág. 33 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 111, pág. 94.

La muerte de Fernando de Herrera en 1597 establece en este año es término *post quem* del soneto. Dada la índole de estos textos epicélicos podemos situar su composición en fecha cercana a la muerte del poeta sevillano.

¹ *em.* [e]statua statua *CA*

² *em.* al el *CA*

Esta corrección fue certeramente propuesta por J. Lara Garrido en su edición frente a la lectura, algo aventurada, de D. Alonso, que opta por corregir «oh», convirtiendo el inciso en cláusula exclamativa. Matizaba respecto a esta enmienda J. Lara Garrido al reproducir el soneto en el artículo «Sonetos epicélicos en homenaje del “Divino” Herrera. El rastro tenue de una fama póstuma» (pág. 136, nota 54) lo siguiente: «Corrijo en el v. 10 la lección del manuscrito *el sacro Betis*, apartándome de la libre propuesta de D. Alonso y R. Ferreres (*job sacro Betis!*), inducida por un paralelismo improbable con el discurso directo del v. 1 (*job padre Betis!*)».

IX

Liras. A la muerte del rey don Felipe II*

El águila que a ser anciana llega
en una fuente clara
las plumas baña y la vejez repara,
y allí cobra la vista fiera ciega,
5 y puesta al sol le torna
a nacer nueva pluma que la adorna.
Surcó la nave el piélago hinchado,
horrisono y violento,
combatiola la mar, hirióla el viento,
10 contra sus flacas fuerzas indignado;
pero a su desconcierto
resistiendo, pujante tomó puerto.
Rompió una bella garza el aire vago,
siguiola un girifalte
15 porque sus garras con su sangre esmalte,
en ella procurando hacer estrago;
mas ella con recelo
escapó y hizo punta por el cielo.
Luchó Anteo con Hércules famoso
20 pero cuando sentía
que Alcides en la fuerza le vencía,
daba el cuerpo a la tierra y vigoroso
de la caída en tierra
volvía más valiente a nueva guerra.
25 Claro alumbraba el sol y rutilante,
y ocasión importuna
se opone entre la tierra y él la luna,
y así se vio eclipsado en un instante,
y el eclipse fenece
30 y luego nuevamente resplandece.
La **fénix**¹, de color rojo y dorado,
cuando su muerte siente
entrega el cuerpo bello al fuego ardiente
y después que en ceniza se ha tornado,
35 de su ceniza viva
nace otra fénix nueva más altiva.

* Se ha transmitido únicamente a través de un testimonio: *PS*, fols. 136v-138v. Editadas por I. Osuna, *PS*, t. I, núm. 26, págs. 197-199.

La muerte del monarca en 1598 fija el término *post quem* de estas liras, al igual que de la canción y del soneto dedicados al mismo motivo que se recogen, igualmente, en *PS* y que reproducimos a continuación (textos X y XI respectivamente).

¹ *em.* fénix féniz *PS*.

Cual águila imperial, Felipe, fuiste
 honor del suelo² hispano,
 cuando dejando el débil cuerpo anciano
 40 en turbias aguas de la muerte triste,
 cual del águila nueva
 tu juventud sagrada se renueva.
 En este mar confuso y alterado
 fuiste nao combatida
 45 de varios trances mil que trae la vida
 de un rey en tan inmenso y grande estado;
 pero después de muerto
 en el reino de paz tomaste puerto.
 La garza, oh grande austríaco, imitaste,
 50 que, aunque quiso la muerte
 ensangrentar en ti su flecha fuerte
 dando más alto vuelo te escapaste,
 que eternizan tu celo
 las inmortales láminas del cielo.
 55 Luchaste, oh grande Anteo, con la muerte,
 que es enemigo airado,
 y viendo tu valor sobrepujado
 diste el cuerpo a la tierra, y de esta suerte
 de la terrestre cama
 60 se levantó inmortal tu clara fama.
 Alumbrabas cual sol en la grandeza
 de este mundo, importuna
 opúsose la muerte cual la luna
 y eclipsó el resplandor de tanta alteza;
 65 pero ya nuevamente
 más claro estás y más resplandeciente.
 Único fénix y esplendor del mundo
 si la muerte y su fuego
 te **consu[m]ió**³ a España su sosiego,
 70 un Tercero Felipe, del Segundo
 dejaste y si tercero
 fénix será en valor solo y primero.
 Y a tu tumba honrarán, Felipe agosto,
 con pompa y triunfo grave
 75 águila, garza, Anteo, fénix, nave
 y un sol, pues fuiste sol piadoso y justo

² En consonancia con el símil del *águila* quizá podría entenderse «cielo» en lugar de «suelo».

³ *em. consu[m]ió consurgió PS*

I. Osuna mantiene *consurgir* y lo explica como término del latín cristiano lo que le lleva a eliminar la conjunción *y*. No obstante, parece más bien tratarse de un simple error de copia, fácilmente enmendable.

que adorna con decoro
el sacro asiento de los ejes de oro.

X

Canción. A la muerte del rey Felipe II. Tejada

Erízase el pavón vanaglorioso
y con el pico adorna
las plumas de su rueda bien compuesta;
ya las encoge, ya a extendellas torna,
5 ya alarga el cuello hermoso,
ya empina la amarilla y verde cresta
y ufano la soberbia cola enhiesta,
y en mirando los pies no estima ni ama
adorno, galas, plumas, hermosura.
10 Con **suma**¹ calentura,
en el tomillo o grama
se postra el fiero león², que gime y brama;
no hay fiera menos fuerte
que no baje del monte áspero y yermo
15 pensando dalle muerte,
y apenas el temido monstr^o enfermo
la cabeza levanta
cuando a las fieras y aun al monte espanta.
Pasa el hibierno³ helado y riguroso,
20 la noche escarcha el hielo
porque el verano alegre tras de él vuelva,
huigan⁴ las nieblas y en el claro cielo
parezca el sol hermoso
y los vapores húmidos resuelva;
25 de flores se corona el campo y selva,
la serpiente que estuvo por el frío
debajo de la peña áspera y tosca,
torcida y hecha rosca,
sale con nuevo brío
30 cercando el prado, el monte, el valle, el río,
y en una dura piedra
deja la piel antigua y escamosa,
unida como yedra,
y con otra labrada y más hermosa
35 arrastra el blanco pecho,
alegre del despojo que en sí ha hecho.

¹ *em.* suma una PS

La generalización del artículo indeterminado es ambigua en este contexto por lo que propongo esta corrección como alternativa más idónea.

² Es necesaria la sinéresis para evitar la hipermetría del verso.

³ Como documentan *Aut.* y *Cov* esta forma convivía en plena equivalencia con *invierno*.

⁴ Probablemente se trata de una variante fonética de transición hacia la fórmula conservada hoy de *huyan*.

El fénix a quien vio la Arabia sola
y a quien naturaleza
larga vida y belleza igual ha dado,
40 de un águila sublime la grandeza,
verdinegra la cola,
cuello hermoso de azul y oro grabado
y de púrpura el pecho matizado,
45 alas rosadas de beldad suprema,
dos crestas que le sirven de zarcillos,
plumajes amarillos
a modo de diadema,
alas, pecho, cabeza y cuello quema,
con ánimo gallardo,
50 en un nido aromático de **ce[n]dra**⁵,
con ella mirra y nardo;
mas otro fénix su ceniza engendra
en quien nunca se pierde
amarillo, oro, azul, rosado y verde.
55 Gran Felipe, pavón sembrado de ojos,
tu rueda esclarecida
por los enfermos pies se ha consumido;
furioso león de España fuiste en vida,
triunfando con despojos
60 del turco, francés, moro y indio rendido
que todos, aun enfermo, te han temido.
Pasó el hibierno⁶, vino tu verano,
y entre piedras dejaste, cual serpiente
(que aún fuiste más prudente),
65 el lacio cuerpo humano
vistiéndote el azul del cielo ufano.
Un fénix raro fuiste,
pues no tuvo tal rey el ancho mundo
y apenas te partiste
70 cuando nació de ti un fénix segundo,
más raro, hermoso y bravo
que sierpe, fénix, león, verano, pavo.

⁵ *em.* ce[n]dra cedra *PS*

Se refiere Tejada a la *cedra*, ‘vocablo francés; vale tanto como ceniza, pero está contraído a que signifique cierta ceniza de que los plateros hacen una lejía fuerte para limpiar la plata, de do tomó el nombre de plata cendrada, acendrada, la limpia y purificada. La ceniza de los sarmientos en tan fuerte y aguda que abrasa, a causa de cierto vigor que les quedó del vino’ (*Cov.*).

⁶ Véase nota 2.

Esta canción de Tejada a la muerte de Felipe II se recoge en dos manuscritos áureos: en *PS*, fols. 189v-191v y en el ms. 22031 BNE, fols. 255r-257r. Editado por I. Osuna, *PS*, t. I, págs. 254-255⁷. Nótese que otros dos textos de Tejada dedicados al monarca Felipe II se recogen también en el manuscrito académico de la *Poética silva*: las liras «El águila que a ser anciana llega» y el soneto «Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano».

Las variantes entre las dos versiones conservadas de este texto son escasas y carecen de relevancia, pues la mayor parte de las discrepancias son atribuibles a errores de copia o a vacilaciones en determinados usos idiomáticos: vv. 4, 8, 14, 21, 37, 41, 62, 72.

Aunque I. Osuna aduce que la lectura del v. 51 ofrecida por el ms. 22031 BNE mejora la lección de *PS* al sustituir el sintagma «con ella» por «canela»⁸, prolongando la referencia a las plantas aromáticas con las que el ave fénix construía su nido, apenas podemos aducir otros ejemplos definitivos en esta línea explicativa.

Aparato de variantes:

4	extendellas <i>PS</i>	extenderlas <i>ms. 22031 BNE</i>
8	mirando <i>PS</i>	mirando a <i>ms. 22031 BNE</i>
14	baje <i>PS</i>	abaje <i>ms. 22031 BNE</i>
16	monstro <i>PS</i>	y mustio ⁹ <i>ms. 22031 BNE</i>
20	la noche escarcha el hielo <i>PS</i>	la nieve, escarcha y hielo <i>ms. 22031 BNE</i>
21	tras de él <i>PS</i>	tras él <i>ms. 22031 BNE</i>
30	el prado, el monte <i>PS</i>	el monte, el prado <i>ms. 22031 BNE</i>
32	deja la piel antigua y escamosa <i>PS</i>	unida como yedra <i>ms. 22031 BNE</i>
33	unida como yedra <i>PS</i>	deja la piel antigua y escamosa <i>ms. 22031 BNE</i>
37	la Arabia <i>PS</i>	el Arabia <i>ms. 22031 BNE</i>
41	verdinegra <i>PS</i>	verde y negra <i>ms. 22031 BNE</i>
50	cedra <i>PS</i>	cendra <i>ms. 22031 BNE</i>
51	con ella <i>PS</i>	canela <i>ms. 22031 BNE</i>
60	francés, moro y indio <i>PS</i>	moro, inglés, francés <i>ms. 22031 BNE</i>

⁷ Véase al respecto el cotejo ofrecido por I. Osuna, «A propósito de los textos de la *Poética Silva*: nuevos testimonios», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, X (2007), págs. 133-162, especialmente págs. 157-158.

⁸ Las alusiones a esta planta en la poesía tejadiana se efectúan preferentemente con el término «casia»: en la canción *A los Reyes Católicos*, v. 15 y en la canción a Santa Eufemia, v. 38.

⁹ Primero se copió *mostruo* y, posteriormente, esta lección fue tachada y se escribió arriba y *mustio*.

62	hibierno, vino <i>PS</i>	invierno y vino <i>ms. 22031 BNE</i>
72	sierpe, fénix <i>PS</i>	fénix, sierpe <i>ms. 22031 BNE</i>
	// pavo <i>PS</i>	y pavo <i>ms. 22031 BNE</i>

XI

Soneto * . *El mismo autor al mismo intento*¹

Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano
del oro, que es del mundo hidropesía,
diote la perla que la concha cría
y el chino su brocado más galano,
5 sus despojos el fuerte suelo hispano,
el caballo feroz Andalucía,
drogas Arabia y rica pedrería
Oriente y sus aromas el persiano;
 diote en tributo su coral Egeo,
10 bálsamo Siria, plata el sardo astuto,
Libia marfil, Corinto metal fuerte;
 fue tu despojo el mundo y tu trofeo:
él todo junto te pagó tributo,
y tú lo pagas hoy sólo a la muerte.

* Se ha transmitido por un solo testimonio: *PS*, fols. 138v-139r. Editado por I. Osuna, *PS*, t. I, núm. 27 pág. 199.

¹ Colocada después de las liras *A la muerte del rey don Felipe II*, «El águila que a ser anciana llega». Por tanto, dedicado al igual que éstas a la muerte del monarca.

XII

Al rey don Felipe Nuestro Señor, el Doctor Agustín de Tejada

Tú, que en lo hondo del heroico pecho
mides, con el cuidado congojoso,
cuanto mide con luz el sol dorado,
ya del indio de perlas abundoso
5 y con ricos metales satisfecho,
ya del fiero alemán y hesperio osado,
levanta el rostro, de esplendor ornado,
y enhiesta la cerviz nunca domada,
desde el Austro a las Ursas respetada,
10 que colma con espíritus mis sienes
de sus sagrados bienes
el favorable Febo,
y me promete palma y lauro nuevo
si me escuchas lo que él te profetiza,
15 que es gloria que a los tuyos eterniza
si despreciando el oro ornare acero
al ítalo, alemán y español fiero.

Mida el caballo con herradas manos
lo que hay desde la cincha hasta el suelo,
20 y argente con espuma el freno duro,
y guarnezca el bruñido doble velo
los pechos osadísimos hispanos,
de la misma fiereza recio muro;
y el mar, de tu potencia no seguro,
25 horade el espolón, cercene y abra,
con quien de crespa nieve el mar se labra;
den a la luz del sol vistosas luces
tus coloradas cruces,
y azote al viento vago
30 el vencedor pendón de Santiago,
y relumbren al sol yelmos grabados
por entre los penachos encrespados,
porque ya del inglés pide venganza
yelmo, peto, caballo, espada y lanza.

35 Pues en tu gente invicta y laureada
la virtud su virtud acendra y prueba,
bata Milán el duro yunque, bata,
grabe¹ los yelmos, temple bien la greba,
enaste hierros y acicale espada

¹ *em.* grabe grebe *F.*

Corregimos de acuerdo a la lectura unificada en los tres testimonios restantes (*PS*, *ms.* 3796 *BNE* y *ms.* 3920 *BNE*: «grabe»).

40 que en sangre tiña su color de plata,
 y en fraguado la llama se desata
 con los roncros martillos armas forje
 contra el reino *que un tiempo* honró a san Jorge,
 y con la belicosa barahúnda
 45 se amedrente y confunda,
 y el español supremo
 contra el gélido inglés muestre su extremo,
 y el atanor de bronce por do pasa
 no el agua dulce, mas sulfúrea brasa
 50 escupa con relámpagos horrendos
 rayos de plomo y truenos estupendos.
 Al atambor se le reviente el parche,
 y el cañón a la trompa le reviente,
 y el aire atruene su sonoro aliento,
 55 y adonde el pie de tu soldado asiente
 cuando tu victorioso campo marche
 con la sangre enemiga esté sangriento.
 Cuando pueblos el húmido elemento
 y con movibles casas abras surco
 60 al inglés rojo y al soberbio turco,
 tus coronadas popas y tus gavias,
 llenas de gentes sabias,
 de despojos tan llenas
 vendrán, que los que están en las cadenas
 65 no podrán con el remo abrir camino;
 mas, para proseguir tan buen destino,
 al duro banco el brazo hereje amarra
 para que el mar con remos are y barra.
 Pero ten cuenta, cuando ya la lanza
 70 contra el pirata inglés bravo enarboles
 y el nervio estires del corvado arco,
 que la salobre plata la arreboles
 con su herética sangre, por venganza,
 y des rojo color al blanco charco.
 75 Su nao mayor, tu más pequeño barco
 a jorro arrastrará, y aun sus banderas
 besarán de la mar las aguas fieras;
 veranse en sus navíos abrasados
 los arcos destrozados,
 80 y sus botas espadas
 sin gloria por el suelo derribadas;
 ricas aljabas y saetas fuertes
 en propio daño suyo y propias muertes,
 sus galeras quemadas, sus naos rotas,
 85 urcas, barcas, esquifes, galeotas.

El mar, envuelto con arenas hondas,
con los cuerpos que nadan no nadando,
por estar de la vida despojados,
como con azanefas adornando
90 su orilla irá con ellos y con ondas
de los rojos esmaltes ya cuajados.
Veranse por tus mástiles alzados
ricos trofeos de inmortal memoria,
del león victorioso justa gloria,
95 y al cielo perlas líquidas veremos
que arrojarán tus remos,
por mensajeros ciertos
de las victorias que honrarán tus puertos,
con que se turbarán esos turbantes
100 de los bárbaros fieros arrogantes,
sin que le valga al scita² y masageta
el cielo barrenar con la saeta.

Verás entonces a tus pies rendidos
golas, petos, montantes y celadas,
105 arcos, ballestas, dardos, tablachinas,
dagas, estoques, picas con espadas,
manoplas, brazaletes y lucidos
yelmos, rodela, cotas, culebrinas,
alfanjes duros, mallas, jacerinas,
110 truenos, pasavolantes y bombardas,
jinetas, artesanas y alabardas,
los versos³, basiliscos, y mosquetes,
bombas y morteretes,
venablos y gorguces,
115 trabucos, roncás, grebas, arcabuces,
las balas, escopetas y corazas,
hierros, sillas, testeras, frenos, mazas,
y al fin de todo sus cervices duras
sujetas a tus lazos y ataduras.

120 Y tú, pimpollo tierno y tierna planta,
Tercero en nombre del que fue Segundo,
del tronco de Austria singular renuevo,
aumenta con tu edad el bien al mundo,
pues que ves cuán soberbio se levanta

² No es posible restituir la *e* porque resultaría un verso hipermétrico.

³ *em.* los versos trabucos *F.*

Optamos en este caso por la variante que proponen los tres testimonios restantes que transmiten esta canción (*PS*, *ms.* 3794 *BNE* y *ms.* 3920 *BNE*) puesto que se trata de un claro error de copia de *F* ya que «trabuco» vuelve a repetirse en la antología de Espinosa en el v. 115, en posición inicial de verso. Véase el aparato de variantes, vv. 112 y 115.

125 quien goza poco del hermoso Febo.
 Prometes nueva gloria y siglo nuevo
 y pues el brío juvenil apenas
 se ha divertido por tus reales⁴ venas,
 130 abrevia el tiempo que de acero claro
 cubras el cuerpo raro,
 y con espada y lanza
 excedas la opinión de tu esperanza;
 y, pues que de la nuestra eres coluna⁵,
 no temas hado, tiempo ni fortuna,
 135 que a tu querer (del mundo respetado)
 responderán fortuna, tiempo y hado.
 Y en tanto, ¡oh tú, gran reino de Bretaña!,
 de armas un tiempo singular trofeo,
 sacude aquesa infamia que te infama,
 140 adorna tu blasón con el deseo
 con que te quiere honrar la invicta España,
 pues ves que a voces te apellida y llama,
 antes que encienda tu **corusca**⁶ llama,
 tus muros, capiteles y molduras
 145 y las torres, del tiempo no seguras.
 ¿Por qué sujetas tu feroz braveza
 a mujeril vileza,
 y tu gran valentía
 a cabeza de seso tan vacía?
 150 Pues la regia corona y la diadema,
 por verse puesta en frente tal, blasfema,
 por ser más digna tan lasciva frente
 que el rizo de oro encrespe el fuego ardiente.
 Si esperas a tu Arturo hecho cuervo,
 155 lleno de glorias y de triunfos lleno,
 ¿por qué de ti no arrojas esa graja,
 antes que cunda más su cruel veneno,
 hija proterva de varón protervo,
 que el poder que dio a Pedro Cristo ataja,
 160 aunque en esto su gloria se aventaja,
 pues han poblado por su hereje celo
 cuerpos las horcas, ánimas el cielo,
 enrubiando de mártir sangre santa
 que al cielo se levanta
 165 tus yerbas y tus flores,

⁴ Es necesaria la sinéresis para la correcta medida del endecasílabo.

⁵ No restituyo la *m* del grupo consonántico para no romper el esquema de rima.

⁶ *em.* corusca corrusca *F*

Corregimos con la lección de *PS*.

que dieron otro tiempo mil olores
de holocaustos, de víctimas y ofrendas,
para el Dios de Israel queridas prendas,
y agora solo dan horror eterno,
170 triste prodigio del horrendo infierno?
Canción, detén el vuelo,
que mayor lauro te promete el cielo
cuando alcanzada la britana gloria
oídos preste el mundo al verso culto;
175 que yo he de ser Virgilio de tal Marte,
que esparza el nombre suyo y mi memoria
desde Pirene hasta aquella parte
que inflama el fuego del Canopo oculto
y desde el oceano
180 hasta el mar que con hielos está cano.

Esta canción heroica junto a la dedicada *A la desembarcación de los santos de Granada* presenta notables diferencias entre las versiones ofrecidas por los distintos testimonios a través de los que se ha transmitido, tres de ellos manuscritos y uno impreso: *PS*, fols. 185r-189v, *F*⁷ (1605), fols. 11v-15r, ms. 3796 BNE, fols. 307-309v en el que figura atribuida a Valenzuela, y, finalmente, ms. 3920 BNE, fols. 338-341v.

J. López Sedano la incluyó en su *Parnaso español* (t.VII, 1773, págs. 215-220) y en el siglo XX J. M. de Cossío reprodujo algunas estancias de esta canción en el *Pregón contra el inglés. Habla con Felipe III*, en *Imperio y milicia*, Madrid, Cruz y Raya, 22 (1935), págs. 82-86. Asimismo, fue editada por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, núm. 75, págs. 249-254 y B. Molina, *Flores*, núm. XV, págs. 59-165.

El epígrafe que acompaña a esta canción en *PS*, *Al rey don Felipe II en la Jornada de Inglaterra*, así como el cambio de tiempo verbal operado en el v. 121 de *F* para actualizar la referencia al contexto histórico a causa de la muerte de Felipe II en 1598 («Tercero en nombre del que es Segundo» en *PS*) y la mención a Felipe III («Tercero en nombre del que fue Segundo» en *F*) sitúa la redacción primitiva de esta canción en fecha anterior a la muerte de Felipe II.

Aunque el haz de relaciones entre los cuatro testimonios se presente bastante enmarañado y, por ende, resulte difícil establecer la filiación entre las distintas versiones, se impone una conclusión incuestionable —que se verá confirmada en los tres textos restantes que comparten *PS* y *F*—: la intervención del autor en las variantes introducidas en *F* sobre la redacción primitiva que contiene *PS*. En cambio, los otros dos testimonios manuscritos (ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE) se sitúan en un espacio indeterminado entre *PS* y *F*, bastante complejo a la hora de intentar clarificar sus filiaciones pues los errores conjuntivos y separativos o las lecturas afines contradicen las hipótesis provisionales que podemos ir articulando.

Dos argumentos sólidos sustentan la hipótesis inicial de que *F* supone una revisión posterior de la versión primitiva copiada en *PS*. El primero de ellos es la modificación del título de la canción, que evita la alusión a un hecho histórico muy concreto y omite la precisión numeral del monarca (*Al rey don Felipe II en la Jornada de Inglaterra* en *PS* frente a *Al rey don Felipe, Nuestro Señor* en *F*). Y, en segundo lugar, el cambio de tiempo verbal introducido en el v. 121 («Tercero en nombre del que fue Segundo» (*F*) frente a «Tercero en nombre del que es Segundo» (*PS*)) que actualiza el contexto histórico en que se enmarca el poema al modificar la referencia de Felipe II a Felipe III, dado el fallecimiento del primero en 1598⁸.

⁷ Desde la versión de *Flores* este texto se copia en el manuscrito Berkeley, Bancroft, 143, v. 86, II: 363 (BYPA).

⁸ Ya B. Molina (*Flores*, pág. 59) había señalado que «[...]esta canción de Agustín de Tejada alberga un epígrafe, que sin embargo rehúye la circunstancia que lo ocasionó y el ordinal del

Junto a estas dos variantes otra serie de lecciones apuntan en esta misma dirección que separa a *F* de los tres testimonios restantes, como muestran los vv. 21, 29, 34, 60, 66, 74, 84, 109, 114, 121, 138, 140, 141, 155, 169, 170. En algunos de estos versos, como comenta I. Osuna en su edición, estas transformaciones son tan leves que podrían atribuirse a simples errores de copia y no a expresas variantes de autor. Es el caso de pequeñas adiciones o supresiones de preposiciones (vv. 21, 29), cambios de orden (vv. 34, 84), sustituciones sinonímicas (vv. 60, 114, 140, 155, 169) o cambios de género (v. 74). No obstante, aunque se trate de transformaciones leves, la mayor parte de ellas atañen a sustituciones por términos sinónimos que, en principio, aunque también se puedan deber a los mecánicos procesos de copia, su elevada frecuencia apunta más bien hacia la intervención directa sobre el texto. Además estas transformaciones se encaminan en la mayor parte de las lecciones a un proceso de intensificación expresiva, en los diversos niveles fónico-métrico, léxico semántico o sintáctico, respecto a la versión contenida en *PS*, como, por ejemplo, la sustitución de «rapado» por «soberbio» aplicado al enemigo turco en el v. 60 o el cambio de la construcción absoluta «quemadas sus galeras» por «sus galeras quemadas» (v. 84) que refuerza la arquitectura bimembre característica del estilo tejadiano.

A estas modificaciones o sustituciones se suman transformaciones de mayor entidad operadas en *F* respecto las lecciones contenidas en *PS*, y los ms. 3796 BNE y 3920 BNE. Así lo testimonia, por ejemplo, la reelaboración completa del v. 138 para evitar la reiteración del término locativo «Bretaña» con el que se cerraba el verso anterior, quedando la versión de *F* de la siguiente manera: «Y en tanto, oh tú, gran reino de Bretaña, / de armas un tiempo singular trofeo» frente a la lectura de *PS* —y similar aunque con leves variaciones en los dos manuscritos de la Biblioteca Nacional—: «Tú, generoso reino de Bretaña, / bretaña un tiempo, agora basto angeo». E igualmente coadyuvan en este mismo sentido reelaboraciones secuenciadas que afectan al menos a segmentos de dos versos y que inciden en ese proceso de revisión por parte del autor del autor. El cambio de «trofeo» (*PS*, ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE) por «deseo» en el v. 140 implica la reelaboración completa del verso siguiente de acuerdo al nuevo significado que rige la sustitución del lexema del verso anterior, resultando la secuencia final «con que te quiere honrar la invicta España». Semejante proceso de reescritura aplica Tejada a los versos 169 y 170. La sustitución del sustantivo «hedor» (*PS*, ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE) por «horror» en *F* origina la transformación completa del verso siguiente, que cambia de «prodigio triste del acerbo infierno» (*PS*, ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE) a «triste prodigio del horrendo infierno».

monarca regente en el momento del suceso. Sí queda demostrado por la versión de la *Poética silva*, anterior pues a ésta de *Flores: Canción al rey Felipe II en la jornada de Inglaterra*. El texto fue acomodado a las fechas de su publicación en *Flores*, como demuestra la alteración del v. 121».

Por tanto, la entidad de tales variaciones puede deberse únicamente a la intervención del autor y confirman la revisión llevada a cabo por Tejada de las versiones manuscritas para fijar un texto definitivo que, finalmente, figurara en el impreso.

Ahora bien quedan por definir las relaciones entre los demás testimonios que permitan establecer alguna hipótesis sobre la relaciones de dependencia que se instituyen entre ellos. Se aprecia, en primer lugar, cierta lecturas conjuntas entre *PS* y *F*, por una parte, y el ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE, por otra, en los versos 8, 124 o 178.

Un pasaje esencial, ya señalado y comentado pormenorizadamente por I. Osuna⁹, para determinar las complejas relaciones que establecen los cuatro testimonios es el de los vv. 145-149. Los manuscritos 3796 BNE y 3920 BNE añaden dos versos que no se hallan en *PS* ni *F* a la vez que incorporan las lecciones divergentes respecto a estos dos últimos en los cuatros versos señalados:

PS:

¿No ves que te macula y te salpica
mujer tan impudica?
¿A mujeril vileza
por qué sujetas tu feroz braveza?

F:

¿Por qué sujetas tu feroz braveza
a mujeril vileza
y tu gran valentía
a cabeza de seso tan vacía?

ms. 3796 BNE:

¿No ves que te inficiona y te salpica
la infamia de mujer tan impudica?
¿Por qué tu gran braveza
las rindes hoy a mujeril vileza,
tu gran valor, esfuerzo y valentía
a cabeza de seso tan vacía?

ms. 3920 BNE:

¿No ves que te macula y te salpica
la infamia de mujer tan impudica?
¿Por qué sujetas tu feroz braveza
a mujeril vileza
y tu gran valentía

⁹ *Poética silva*, t. II, pág. 84.

a cabeza de seso tan vacía?

El ms. 3796 BNE combina con mayor libertad que el ms. 3920 BNE los dos primeros versos de *PS* a los que añade los cuatro de *F* aunque simplificando el primero y ampliando los tres restantes, mientras que el ms. 3920 BNE varía levemente los dos primeros de *PS* e incorpora fielmente los cuatro versos de *F*. Por tanto, la mixtura que ofrecen estos dos testimonios manuscritos favorecen, al menos inicialmente, la hipótesis de que éstos ocupan en el esquema de transmisión un lugar intermedio entre *PS* y *F*, esto es, suponen la revisión primitiva del manuscrito granadino y los tanteos o borradores intermedios que conducirían a la versión definitiva fijada en *F*. Además, en la variante del v. 121 («do es») coinciden tanto el ms. 3796 BNE como el ms. 3920 BNE con *PS*, lo que indica que son testimonios cronológicamente anteriores a *F* pues no contienen la actualización referida a la muerte de Felipe II.

Al reforzamiento de esta hipótesis contribuyen otras variantes que parecen subrayar esta condición intermedia de los dos manuscritos de la BNE, pues las variantes divergentes de *F* respecto a *PS* ya se localizaban en los dos o bien en alguno de los manuscritos referidos. Tal es el caso del v. 17 donde el adjetivo «hispano» (*PS*) es sustituido por «español» (*F*), mientras que los ms. de la BNE oscilan entre ambas lecciones: el ms. 3796 BNE presenta la variante «español» y el ms. 3920 BNE «hispano». Semejante situación muestra el v. 32 donde la versión de *F* («penachos encrespados») parece configurarse como la depuración final de las lecciones contenidas en *PS* («penachos enrizados»), en el ms. 3796 BNE («peñascos enriscados») y en el ms. 3920 BNE («peñascos encrespados»). A análogas conclusiones conducen las lecciones de los vv. 41, 51, 71, 83, 112, 124, 125, 136, 137, 140, 156, 163, 167. De entre ellos, algunos evidencian de forma ineludible ese estatus intermedio de los dos manuscritos de la BNE respecto a *PS* y *F*. Por ejemplo el v. 112 presenta como lecciones intermedias entre «los berjos esmeriles» de *PS* y «trabucos, basilicos» de *F*, estas otras dos: «los versos, basiliscos» (ms. 3796 BNE) y «los versos, basiliscos» (ms. 3920 BNE); también en el v. 125 la transformación de la lección de *PS*, «apenas del dorado», hacia «poco del hermoso» en *F* presenta como reelaboraciones intermedias «poco del dorado» en el ms. 3796 BNE y «poco del hermoso» en el ms. 3920 BNE; e igualmente, expresivo resulta que la lección «graja» que se fija en *F* frente a «carga» de *PS* ya se encontrara en los manuscritos de la BNE, y que, paralelamente, el cambio de orden de «sangre mártir» de *PS* a «mártir sangre» en *F* ya se había cumplido en los dos códices de la Biblioteca Nacional.

En definitiva, este elenco de casos aducidos sustenta la solidez de la propuesta inicial que formulaba acerca del carácter de copias intermedias entre *PS* y *F* que representan los testimonios ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE.

Quedaría por abordar, entonces, con mayor profundidad la relación entre los ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE. Más allá de ese probado carácter de mediación entre *PS* y *F* que representan ambos testimonios, en un elevado número de casos éstos ostentan lecciones divergentes entre sí (vv. 4, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 23, 28, 31, 36, 37, 49, 59, 61, 67, 68, 75, 79, 81, 103, 104, 107, 110, , 113, 115, 116, 117, 124, 126, 136, 137, 142, 157, 158, 171, 177). Respecto a estas discordancias entre ambas fuentes manuscritas no podemos establecer ninguna sistematización en cuanto a la vinculación de cada uno de los códices bien a *PS*, bien a *F*, sino que las coincidencias se alternan sin que podamos extraer de ellas un patrón relativamente estable.

Paralelamente, en las variantes en que ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE convergen (vv. 7, 8, 21, 29, 33, 34, 43, 66, 78, 84, 105, 114, 140, 141, 156, 178) la coincidencia, ya con *PS*, ya con *F*, parece responde a análoga arbitrariedad sin que podamos establecer la lógica de sus relaciones. De entre éstas merecen subrayarse dos lecturas conjuntas de ambos manuscritos, como la variante «gafas» frente a las lecciones de *PS* («cascos») y *F* («dardos»), y, en segundo lugar, el evidente error conjuntivo por la trivialización de la alusión cultista «Canopo oculto» por «campo oculto» (v. 178).

Así pues, las relaciones entre los cuatro testimonios presentan mayor grado de complejidad derivado de la problematicidad en torno a determinados *loci critici*, especialmente del ms. 3796 BNE, que plantean particulares objeciones a las hipótesis de filiación establecidas en los párrafos precedentes. I. Osuna ha estudiado con bastante pormenor estas desviaciones, por lo que evitaré las meras repeticiones tratando de añadir alguna nueva consideración.

Ciertamente, resultan notables el número de *lectiones singularis* tanto del ms. 3796 BNE (vv. 4, 9, 18, 23, 24, 28, 31, 48, 49, 54, 61, 65, 67, 68, 75, 76, 79, 80, 81, 104, 107, 113, 116, 118, 134, 139, 150, 157, 158, 164, 171, 176) como del ms. 3920 BNE (vv. 11, 13, 14, 15, 20, 36, 37, 85, 103, 104, 109, 142, 163, 177). Interesa subrayar que algunas de éstas mejoran estilísticamente el texto de *F*, lo cual plantea nuevos inconvenientes a la hora de considerar el estatus textual de estos testimonios.

No obstante, antes de entrar en ello hay que hacer constar que gran parte de las *lectiones singulares* de ambos códices se deben bien a errores mecánicos de copia, o bien se trata, simplemente, de lecciones equipolentes. En cuanto al ms. 3796 BNE nos encontramos con adiaforas en los siguientes casos: «soberbio» / «sonoro» en el v. 54, «hacer» / «abrir» en el v. 65, «temporal fortuna» / «tiempo ni fortuna» en el 134, «aquesta» / «aquesa» en el v. 139 o «enfrena» / «detén» en el v. 171. Mientras, existen otra serie de errores de copia mecánicos como «el cielo» / «al cielo» en el v. 164 o «esparza nombre» / «esparza el nombre» en el v. 176. A estos hay que añadir lecturas claramente erradas del ms. 3796 BNE como sucede al leer «horrendas» frente a «herradas» en el v. 18; igualmente, «sulfúrea abrase» frente a «sulfúrea brasa» en el v. 49; el término «erronadas» del v. 61 no lo

documentamos ni en *Cov.* ni en *Aut.*, y sólo localizamos un vocablo similar («herronada») pero que funciona únicamente como sustantivo; paralelamente, la lectura de «encorvados» frente a «destrozados» en el v. 79 no se adecua al contexto de destrucción que se está exponiendo; por otra parte la supresión del artículo «la» en el v. 150 origina un verso hipométrico; y, por último, también errónea resulta la elección de «hunda» frente a «cunda» en el v. 157.

Y respecto al código 3920 BNE, pues, igualmente podemos hablar de adiaforas en los vv. 13 («si me» / «y me»), 103 («éstos» / «entonces»), 134 («ni temas» / «no temas») y 155 («gloria» / «glorias»), si bien predominan errores claros como en el v. 11 en que lee «tus» frente a «sus» para referirse a *los sagrados bienes de Febo que colman el espíritu del poeta*, o en el v. 85 donde lee «esquifos» en lugar del término correcto «esquifes» que designa a ‘un barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes para saltar en tierra y para otros ministerios’ (*Dicc. Aut.*); también «veces» en lugar de «voces» en el v. 142; y, finalmente, la alusión a los montes pirenaicos como «Pireno» en lugar de «el Pirene».

Ahora bien, frente a éstas algunas lecciones singulares de ambos manuscritos —y especialmente del ms. 3796 BNE, en particular los dos *loci critici* estudiados por I. Osuna— mejoran las variantes ofrecidas por *F*. No obstante, y a diferencia de lo que afirmaba la estudiosa de la *Poética silva*, ello no cuestiona el carácter de borrador o copias intermedias de los ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE, pues que *F* no consigne algunas de estas lecciones que consideramos más idóneas desde nuestra valorativa actual podría deberse a que el poeta las hubiera desestimado desde un juicio estético que valoraba el cambio negativamente.

El ms. 3920 BNE no es significativo a este respecto pues se puede reducir a apenas un caso las variantes que ofrecen una alternativa mejorada a *F*. Es el caso de la lectura «su valor» frente a su «virtud» para evitar la repetición de este sintagma en *F*: «la virtud su virtud acendra y perpetúa» (v. 36).

Más rico a este respecto resulta el ms. 3796 BNE del que I Osuna subrayaba que «da la impresión de ser más acertado en dos puntos: el cambio de orden de la estrofa dedicada al sucesor de Felipe II y la enumeración de términos bélicos de la séptima estrofa»¹⁰. En cuanto al cambio de orden, debemos puntualizar algunas de las afirmaciones de I. Osuna, especialmente el argumento central desde el que justifica la idoneidad de ese traslado de la estrofa enderezada a Felipe III en el ms. 3796 BNE:

Hasta cierto punto, la ubicación de los vv. 120-136 en ese manuscrito [el ms. 3796 BNE] parece más lógica en la medida que se establece una mayor continuidad entre los augurios de la victoria española y la apelación a la revuelta católica por parte del pueblo inglés, dejando para el final, casi a modo de apéndice, la implicación de la figura del príncipe, al que se le ofrece este episodio supuestamente victorioso como estímulo para su

¹⁰ I. Osuna, *Poética silva*, t. II, pág. 85.

pronta participación en la vida militar [...]

Y es que a Tejada, desde su apego al ideal monárquico y desde sus propias aspiraciones personales de medro social no pretendía relegar en su texto a *apéndice* al que desde 1598 era el regente de España sino más bien su intención era de signo contrario. El proyecto de Tejada, podríamos argumentar, al situar la estrofa referida al joven Felipe III después de los augurios de victoria de los españoles contra el inglés hereje responde al interés de encadenar el esplendente período militar que se cierra con la muerte de Felipe II con la etapa que abrirá el nuevo monarca. De ahí que el poeta modifique su ubicación en *F* y la coloque después de las estrofas que recrean un imaginativo levantamiento de naturaleza católica del pueblo inglés frente a la herejía anglicana. La figura de Felipe III, junto a la del destinatario principal de la canción, Felipe II, la sitúa Tejada en el momento previo a la referencia al suceso concreto de la expedición de la Invencible con el objeto de insuflar el espíritu de lucha contra el infiel —que deberá continuar con el joven monarca— y no la posterior derrota de la Invencible en Inglaterra, que se deslizaría en la imaginación del lector aún cuando el poeta la eluda en su canción y la sustituya por la interpelación a una Bretaña católica.

En otras palabras, el hábil propósito del poeta radica en subrayar la continuidad victoriosa del imperio en la época de Felipe II en el nuevo período que se abre con Felipe III a pesar del tropiezo de la empresa de la Invencible, así como ubicar su reinado en el espacio del triunfo militar y de la expansión de la fe católica desde los dictados contrarreformistas. De ahí, insisto, la ubicación de la estrofa cuyo contenido queda claramente marcado con la correlación temporal que se establece entre su primer verso y el primero de la estrofa siguiente: «Y tú, pimpollo tierno y tierna planta» y «Y en tanto, oh tú, gran reino de Bretaña» frente a la variante del ms. 3796 BNE: «Tú, generosa triangular Bretaña», más cercana a la versión de *PS* («Tú generoso reino de Bretaña»). Ciertamente, Tejada podría haber ensayado ese cambio de orden testimoniado en esa copia intermedia o borrador que constituye el ms. 3796 BNE con la finalidad de recalcar la figura del joven sucesor de Felipe II adecuando así su canción al nuevo contexto histórico. Recordemos que el v. 121 sólo aparece actualizado en *F* («Tercero en nombre **del que fue** Segundo») frente a los otros tres testimonios (*PS*, ms. 3796 BNE, ms. 3920 BNE: «Tercero en nombre **del que es** Segundo»), hecho que I. Osuna no consigna a lo largo de su razonada argumentación y que creo sumamente revelador para la filiación final de los testimonios. De ahí que la estudiosa de la *Poética silva*, en contra de la línea argumentativa que ha defendido de primacía de la lectura de ms. 3796 BNE, termine concluyendo que

si bien la ordenación que realiza *M*₃ [el ms. 3796 BNE], comparada con *P* [*PS*], resulta razonablemente oportuna, comparada con los otros dos testimonios parece innecesaria —o si acaso, menos necesaria—.

El segundo *loci critici* con el que I. Osuna defendía la idoneidad de las lecciones del ms. 3796 BNE frente a las lecturas de los restantes testimonios, incluido *F*, atañe a la enumeración de términos bélicos de los vv. 103-119. Ciertamente, los cuatro testimonios presentan marcadas variantes en este pasaje lo cual apunta, en primer lugar, al interés del poeta por desplegar el artificio manierista de la enumeración acumulativa. Ciertamente, el ms. 3796 BNE apunta, frente a los demás testimonios, a cierta precisión en el manejo de los términos bélicos y tiende, juntamente, a una mayor homogeneización en las series enumerativas de acuerdo al género y especie de los términos enumerados.

Ahora bien, a estas observaciones caben distintas objeciones. La primera de ellas va referida a si realmente el poeta aspira a esa homogeneización en la *enumeratio*. Y la segunda atañe a que la supuesta precisión de los términos que introduce el ms. 3796 BNE es sumamente discutible en una enumeración en que todos los vocablos aluden a elementos muy concretos de la actividad militar, ya sea el vestido, las armas de la lucha cuerpo a cuerpo o de la artillería, donde el cambio de uno o de algunos de ellos no resulta relevante para el propósito de lo narrado. Voy a concretar algunos de los casos más ejemplificadores. En el v. 104 el ms. 3796 BNE lee «gorjales», que según *Aut.* significa la ‘parte de la vestidura que rodea y circunda el cuello’, frente a los otros tres testimonios que ofrecen la lectura de «montante», ‘espada de dos manos, arma de ventaja y conocida’ (*Cov.*). Como señala I. Osuna, «gorjales» a diferencia de «montante», mantiene la secuenciación enumerativa de piezas de la armadura del v. 104: «golas, petos, gorjales y celadas», mientras que ésta se rompe en los restantes testimonios al introducir un vocablo que alude a un arma defensiva. No obstante, lo que la estudiosa de la *Poética silva* no considera es que tanto *gorjal* como *gola* aluden a la protección del cuello¹¹ por lo que su eliminación podría venir inducida por el propósito de evitar la repetición del mismo elemento de protección en el uniforme militar. Y además tampoco podría extrañar la introducción de esta arma defensiva como avance de las que se van a enumerar en el verso siguiente.

Otro caso de variación del ms. 3796 BNE respecto a las demás fuentes de la canción se localiza en los vv. 107-108, la cual también contradice esa tendencia, según Osuna, del ms. 3796 BNE a «un mayor dominio de la terminología específica, en tanto que tiende a ofrecer lecturas más precisas y homogéneas»¹². La lectura del ms. 3796 BNE:

de horribles basiliscos los bramidos,
yelmos, rodela, cotas, culebrinas

¹¹ La *gola* es ‘la armadura del cuello, que se pone sobre peto y espaldar’ (*Cov.*) o la ‘arma defensiva que se pone sobre el peto para cubrir y defender la garganta’ (*Aut.*), mientras que el *peto* es la ‘armadura del pecho’ (*Aut.*) y la *celada* ‘armadura para defensa de la cabeza’ (*Aut.*)

¹² I. Osuna, *Poética silva*, t. II, pág. 88.

frente a la versión de los tres testimonios restantes:

manoplas, brazaletes y lucidos
yelmos, rodelas, cotas culebrinas

elimina un elemento de la enumeración, «manoplas», que no es heterogéneo respecto a la serie en que se inserta, y, además, suprime una matización de otro de ellos, el adjetivo «lucido» que acompañaba a «yelmo».

En los siguientes versos que continúan la enumeración, ciertamente, la introducción de «sacre» en el ms. 3796 BNE frente a «bombas» que leen los restantes testimonios busca la continuidad con la serie enumerativa de armas de artillería que le precede:

los versos, basiliscos y mosquetes,
sacres y morteretes,
(ms. 3796 BNE)

trabucos, basiliscos y mosquetes,
bombas y morteretes,
(F)

los versos, esmeriles y mosquetes,
bombas y morteretes,
(PS)

los versos, basiliscos y mosquetes,
bombas y morteretes,
(ms. 3920 BNE)

En definitiva, aunque algunas lecturas del ms. 3796 BNE puedan apuntar a variantes más depuradas, éstas no presentan ni cuantitativa ni cualitativamente la entidad suficiente como para cuestionar su estatus de copia intermedia entre *PS* y *F*. Efectivamente, como insistía Osuna, en puntuales ocasiones presenta una lectura más precisa que los demás testimonios, como por ejemplo, en el v. 81 en que ofrece la variante «por crujía» frente a «por el suelo» de *PS*, *F* y ms. 3920 BNE para referirse a una zona de las naves. Sin embargo, en otros casos la *lectio singularis* del ms. 3796 BNE ofrece una variante, bien menos precisa como «a yerro» en el v. 75 frente a «a jorro» de *PS*, *F* y ms. 3920 BNE que se refiere con mayor concisión al remolque de un navío (*Dicc. Aut.*); bien de menor aliento poético como en el v. 75: «tu chalupa más breve y chico barco» frente a «su nao mayor, tu más pequeño barco» (*PS*, *F* y ms. 3920 BNE).

Finalmente, respecto al ms. 3920 BNE hay que observar varias supresiones —a las que I. Osuna no ha prestado atención— de versos sueltos y de una estrofa completa. La eliminación de la estancia que ocupa en *F* desde el verso 86 al 102:

El mar envuelto con arenas hondas,
con los cuerpos que nadan, no nadando,
por estar de la vida despojados,
como con azanefas, adornando,
su orilla ira con ellos, y con ondas,
de los rojos esmaltes ya cuajados.
Veranse por tus mástiles alzados
ricos trofeos de inmortal memoria,
del León victorioso justa gloria,
y al cielo perlas líquidas veremos
que arrojaran tus remos
por mensajeros ciertos
de las victorias que honraran tus puertos,
con que se turbaran esos turbantes
de los bárbaros fieros arrogantes,
sin que le valga al escita y masageta
el cielo barrenar con la saeta.

podría explicarse como un error asociado a los mecanismos de la copia más que a alguna otra explicación de mayor trascendencia o implicaciones.

Se omite, asimismo, el v. 143, «antes que encienda su corusca llama», cuya elisión no afecta al contenido, y los vv. 152-153 que cierran estrofa («por ser más digna tan lasciva frente / que el rizo de oro encrespe el fuego ardiente») y con cuya supresión queda truncado el sentido de los versos anteriores: «Pues la regia corona y la diadema, / por verse puesta en frente tal, blasfema». A estos descuidos de los copistas hay que sumar la propia atribución de la canción a Valenzuela que debe identificarse con Fernando de Valenzuela como aclara el *Catálogo de manuscritos poéticos de la Biblioteca Nacional* (t. II, págs. 801-820). Asimismo hay que señalar diversas correcciones en la canción efectuadas por una segunda mano que, frecuentemente, corrige errores mecánicos de copia y propone lecciones que coinciden en dos casos (vv. 16 y 39) con los otros testimonios y en uno difiere (v. 144). Hay que recordar, además, que este códice se formó con la colección de tres manuscritos de poesía de los siglos XVI y XVII por lo que la persona que los recopiló pudo hacer correcciones quizá basándose en otras copias de los textos que pudieron llegar a sus manos o bien se trata de enmiendas más o menos libres.

En síntesis, una vez revisado el entramado de relaciones entre los cuatro testimonios que contienen esta canción podemos concluir que *PS* presenta un estado de redacción primitivo que fue revisado por el autor, introduciendo variantes de cierta entidad así como actualizando referencias históricas (como el cambio de tiempo verbal en el v. 121 de presente a pasado para actualizar las referencias de la canción al nuevo contexto histórico surgido tras la muerte de Felipe II) que depuraban el texto para su publicación en *F*.

Por otra parte, los otros dos testimonios (ms. 3796 BNE y ms. 3920 BNE) parecen presentar lecturas a medio camino entre *PS* y *F* y probablemente corresponden a copias de borradores del autor en los que

éste tanteó distintas posibilidades de depuración del texto, sustituyendo sinónimos o cambiando el orden de vocablos. Si bien algunas variantes del ms. 3920 BNE y, especialmente, del ms. 3796 BNE presentan puntuales lecturas más afinadas que *F*, el comportamiento general de ambos los acerca a estados intermedios de redacción entre la primera versión que conocemos de *PS* y el texto impreso en *F*. Lógicamente, como en otros textos de la antología de Espinosa, la canción impresa no se halla exenta de algunas deturpaciones, errores tipográficos usuales y alguna repetición claramente errónea (como la de «trabuco» en los vv. 112 y 115), pero de ellas no está exenta la transmisión manuscrita e impresa ni del Siglo de Oro ni de la actualidad.

Aparato de variantes:

Al rey don Felipe Nuestro Señor, el Doctor Agustín de Tejada *F*

Al rey don Felipe II en la Jornada de Ingalaterra *PS*

Canción de Valenzuela al rey don Felipe incitándole a la guerra de Inglaterra *ms. 3796 BNE*

Del licenciado Agustín de Tejada, racionero de la Catedral de Granada. A la jornada de Ingalaterra dirigida al príncipe *Nuestro Señor ms. 3920 BNE*

- | | | | | |
|----|------------------------------|-------------------------------|--|---|
| 4 | indio <i>F</i> | indio <i>PS</i> | indo <i>ms. 3796 BNE</i> | indio <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 7 | de esplendor ornado <i>F</i> | de esplendor ornado <i>PS</i> | de esplendor dorado <i>ms. 3796 BNE</i> | desplendor ¹³ ornado <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 8 | y enhiesta <i>F</i> | y enhiesta <i>PS</i> | enhiesta <i>ms. 3796 BNE</i> | enhiesta <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 9 | Ursas <i>F</i> | Ursas <i>PS</i> | Osas <i>ms. 3796 BNE</i> | Ursas <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 10 | con espíritus mis <i>F</i> | con su espíritu mis <i>PS</i> | con espíritu mil <i>ms. 3920 BNE</i> | con espíritu mis ¹⁴ <i>ms. 3796 BNE</i> |
| 11 | sus <i>F</i> | sus <i>PS</i> | sus <i>ms. 3796 BNE</i> | tus <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 13 | y me <i>F</i> | y me <i>PS</i> | y me <i>ms. 3796 BNE</i> | si me <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 14 | si me <i>F</i> | si me <i>PS</i> | si me <i>ms. 3796 BNE</i> | y me <i>ms. 3920 BNE</i> // te profetiza <i>F</i> |
| | | | te profetiza <i>PS</i> | me profetiza <i>ms. 3796 BNE</i> |
| | | | te profetiza <i>ms. 3920 BNE</i> | |
| 15 | a los <i>F</i> | a los <i>PS</i> | a los <i>ms. 3796 BNE</i> | los <i>ms. 3920 BNE</i> |
| 16 | despreciando <i>F</i> | desechando <i>PS</i> | deseando <i>ms. 3796 BNE</i> ¹⁵ | desechando <i>ms. 3920 BNE</i> |

¹³ *em.* de [e]splendor ornado

¹⁴ Al posesivo sigue el sustantivo «fines» que un copista posterior con letra distinta tacha y sustituye por «sienes», lección esta última que comparten todos los testimonios.

17	español <i>F</i> 3920 BNE	hispano <i>PS</i>	español <i>ms.</i> 3796 BNE	hispano <i>ms.</i>
18	herradas <i>F</i> 3920 BNE	herradas <i>PS</i>	horrendas <i>ms.</i> 3796 BNE	herradas <i>ms.</i>
19	la cincha <i>F</i> la cincha <i>ms.</i> 3920 BNE ¹⁶	la cincha <i>PS</i>	las cinchas <i>ms.</i> 3796 BNE	
20	argente <i>F</i> argenten <i>ms.</i> 3920 BNE	argente <i>PS</i>	argente <i>ms.</i> 3796 BNE	
21	doble <i>F</i> <i>ms.</i> 3920 BNE	y doble <i>PS</i>	y doble <i>ms.</i> 3796 BNE	y doble
23	recio <i>F</i> BNE	recio <i>PS</i>	rico <i>ms.</i> 3796 BNE	recio <i>ms.</i> 3920
24	seguro <i>F</i> 3920 BNE	seguro <i>PS</i>	siguro <i>ms.</i> 3796 BNE	seguro <i>ms.</i>
28	tus <i>F</i> BNE	tus <i>PS</i>	tres <i>ms.</i> 3796 BNE	tus <i>ms.</i> 3920
29	al <i>F</i>	el <i>PS</i>	el <i>ms.</i> 3796 BNE	el <i>ms.</i> 3920 BNE
31	grabados <i>F</i> 3920 BNE	grabados <i>PS</i>	labrados <i>ms.</i> 3796 BNE	grabados <i>ms.</i>
32	penachos encrespados <i>F</i> enriscados <i>ms.</i> 3796 BNE 3920 BNE		penachos enrizados <i>PS</i> peñascos encrespados <i>ms.</i>	peñascos
33	pide <i>F</i> <i>ms.</i> 3920 BNE ¹⁷ .		piden <i>PS</i>	pide <i>ms.</i> 3796 BNE pide
34	yelmo, peto <i>F</i> yelmo <i>ms.</i> 3920 BNE	peto, yelmo <i>PS</i>	peto, yelmo <i>ms.</i> 3796 BNE	peto,
36	su virtud <i>F</i> 3920 BNE	su virtud <i>PS</i>	su virtud <i>ms.</i> 3796 BNE	su valor <i>ms.</i>
37	el duro <i>F</i> 3920 BNE	el duro <i>PS</i>	el duro <i>ms.</i> 3796 BNE	la dura <i>ms.</i>
38	grebe <i>F</i> BNE // temple <i>F</i> tiemple <i>ms.</i> 3920 BNE	grabe <i>PS</i> temple <i>PS</i>	grabe <i>ms.</i> 3796 BNE temple <i>ms.</i> 3796 BNE	grabe <i>ms.</i> 3920
39	hierros y acicale espada <i>F</i> espadas <i>ms.</i> 3796 BNE ¹⁸		hierros y acicale espada <i>PS</i> yerros y acicale espada <i>ms.</i> 3920 BNE	yerros, acicale
40	que en sangre tiña <i>F</i> sangre <i>ms.</i> 3796 BNE	que en sangre tiña <i>PS</i>		y tiña en que en sangre tiña <i>ms.</i> 3920 BNE

¹⁵ Nuevamente, como el v. 10, una letra posterior ha corregido las dos últimas letras del verbo *orna*[...], las cuales se encuentran tachadas y, después, corregidas por «ornase» que es la variante que han transmitido los cuatro testimonios.

¹⁶ I. Osuna erró al indicar la variante de plural «las cinchas» en el ms. 3920 BNE y no en el ms. 3796 BNE en el que, efectivamente, se encuentra.

¹⁷ En estos casos de sujeto múltiple alternan, sin regla fija, la concordancia del verbo con la tercera persona del singular o del plural. Véase, por ejemplo, el v. 136.

¹⁸ El verbo «enhaste» que acompaña a «hierros» presenta una *h* superpuesta probablemente a una *g* original que corrige la palabra.

- 41 fragua *F* fraguas *PS* fragua *ms. 3796 BNE* fraguas
ms. 3920 BNE
- 43 honró a san Jorge *F* honró a san Jorge *PS* honró San Jorge *ms.*
3796 BNE honró a san Jorge *ms. 3920 BNE*
- 45 amedrente *F* amedriente *PS* amedrente *ms. 3796 BNE*
amedrente *ms. 3920 BNE*
- 48 pasa *F* pasa *PS* pase *ms. 3796 BNE* pasa *ms. 3920 BNE*
- 49 sulfúrea brasa *F* sulfúrea brasa *PS* sulfúrea abrase *ms. 3796 BNE*
sulfúrea brasa *ms. 3920 BNE*
- 51 y truenos *F* truenos *PS* truenos *ms. 3796 BNE* y
truenos *ms. 3920 BNE*
- 54 y el aire atruene *F* y al aire atruene *PS* y al aire truene *ms. 3796 BNE*
y al aire truene *ms. 3920 BNE* // sonoro *F* sonoro *PS*
soberbio *ms. 3796 BNE* sonoro *ms. 3920 BNE*
- 58 húmido *F* húmido *PS* húmedo *ms. 3796 BNE* húmido *ms.*
3920 BNE
- 59 movibles casas abras *F* movibles casas abras *PS* móviles
casas hagas *ms. 3796 BNE* movibles casas abras *ms. 3920 BNE*
- 60 y al soberbio *F* al rapado *PS* y al rapado *ms. 3796 BNE* o al
rapado *ms. 3920 BNE*
- 61 coronadas *F* coronadas *PS* erronadas¹⁹ *ms. 3796*
BNE coronadas *ms. 3920 BNE*
- 65 abrir *F* abrir *PS* hacer *ms. 3796 BNE* abrir *ms. 3920*
BNE
- 66 tan bien *F* tu bien *PS* tu bien *ms. 3796 BNE*
tu bien *ms. 3920 BNE*
- 67 al duro banco *F* a tus bancos *PS* a tus remos *ms. 3796 BNE*
a tus bancos *ms. 3920 BNE*
- 68 con remos *F* con remos *PS* con ellos *ms. 3796 BNE*
con remos *ms. 3920 BNE*
- 71 nervio estires *F* niervo estires *PS* nervio estires *ms. 3796 BNE*
niervo estorbes *ms. 3920 BNE* // corvado *F* corvado *PS* cobarde
ms. 3796 BNE corvado *ms. 3920 BNE*
- 72 la arreboles *F* la arreboles *PS* le arreboles *ms.*
3796 BNE la arreboles *ms. 3920 BNE*
- 74 rojo *F* roja *PS* roja *ms. 3796 BNE* roja *ms. 3920*
BNE
- 75 su nao mayor, tu más pequeño *F* su nao mayor, tu más pequeño *PS*
tu chalupa más breve y chico *ms. 3796 BNE* su nao
mayor, tu más pequeño *ms. 3920 BNE*
- 76 a jorro *F* a jorro *PS* a yerro *ms. 3796 BNE* a jorro
ms. 3920 BNE
- 78 en sus *F* sus *PS* en sus *ms. 3796 BNE* en sus
ms. 3920 BNE

¹⁹ No documento este término ni en *Cov.* ni en *Aut.*

- 79 destrozados *F* destrozados *PS* encorvados *ms. 3796*
BNE destrozados *ms. 3920 BNE*
- 80 sus *F* sus *PS* las *ms. 3796 BNE* sus *ms. 3920 BNE*
- 81 por el suelo *F* por el suelo *PS* por crujía *ms. 3796*
BNE por el suelo *ms. 3920 BNE*
- 83 propio *F* propio *PS* propio *ms. 3796 BNE* propio *ms. 3920*
BNE // propias *F* propias *PS* propias *ms. 3796 BNE*
 propias *ms. 3920 BNE*
- 84 sus galeras quemadas *F* quemadas sus galeras *PS* quemadas sus
 galeras *ms. 3796 BNE* quemadas sus galeras *ms. 3920*
BNE
- 85 esquifes *F* esquifes *PS* esquifes *ms. 3796 BNE*
 esquifos *ms. 3920 BNE*
- 86-102 *om. ms. 3796 BNE*
- 90 su *F* la *PS* la *ms. 3920 BNE*
- 91 los *F* sus *PS* sus *ms. 3920 BNE*
- 92 tus *F* tus *PS* sus *ms. 3920 BNE*
- 93 memoria *F* victoria *PS* victoria *ms. 3920 BNE*
- 98 de las victorias que honrarán *F* de la victoria que honrará *PS*
 de la victoria que honrará *ms. 3920 BNE*
- 99 esos *F* esos *PS* estos *ms. 3920 BNE*
- 100 arrogantes *F* y arrogantes *PS* y arrogantes *ms. 3920 BNE*
- 101 y *F* o *PS* y *ms. 3920 BNE*
- 103 entonces *F* entonces *PS* entonces *ms. 3796 BNE* estos *ms. 3920*
BNE
- 104 golás, petos *F* golás, petos *PS* golás, petos *ms. 3796*
BNE petos, golás *ms. 3920 BNE* // montantes *F*
 montantes *PS* gorgales²⁰ *ms. 3796 BNE*
 montantes *ms. 3920 BNE*
- 105 dardos *F* cascos *PS* gafas *ms. 3796 BNE* gafas *ms. 3920 BNE*
- 107 manoplas, brazaletes y lucidos *F* manoplas, brazaletes y lucidos *PS*
 de horribles basiliscos los bramidos *ms. 3796 BNE*
 manoplas, brazaletes y lucidos *ms. 3920 BNE*
- 109 alfanjes duros, mallas *F* alfanjes, duras mallas *PS* alfanjes, duras
 mallas *ms. 3796 BNE* alfanjes, duras mallas *ms. 3920*
BNE // jacerinas *F* jacerinas *PS* jacerinas *ms. 3796 BNE*
 jacerinas²¹ *ms. 3920 BNE*
- 110 bombardas *F* bombardas *PS* bombardas *ms. 3796*
BNE lombardas *ms. 3920 BNE*

²⁰ *em.* gorjales

Según *Aut.* «gorjal» es 'la parte de la vestidura que circunda y rodea el cuello'.

²¹ *em.* jacerinas

La *jacerina* es 'cota hecha de mallas de acero muy fina' (*Aut.*)

- 111 jinetas *F* jinetas *PS* jinetas *ms. 3796 BNE* jinetes
ms. 3920 BNE // y alabardas *F* alabardas *PS* y alabardas *ms.*
3796 BNE y alabardas *ms. 3920 BNE*
- 112 trabucos, basiliscos *F* los berjos²², esmeriles *PS* los versos,
basiliscos *ms. 3796 BNE* los versos, basiliscos *ms. 3920*
BNE
- 113 bombas *F* bombas *PS* sacres *ms. 3796 BNE* bombas
ms. 3920 BNE
- 114 venablos *F* aljabas *PS* aljabas *ms. 3796 BNE* aljabas
ms. 3920 BNE
- 115 trabucos, roncás, grebas, arcabuces *F* trabucos, grebas,
roncás, arcabuces *PS* las corvas cimitarras y arcabuces *ms. 3796 BNE*
trabucos fuertes, roncás arcabuces *ms. 3920 BNE*
- 116 las balas, escopetas y corazas *F* las balas, escopetas y corazas
PS grebas, sillas, vocales y corazas *ms. 3796 BNE* las
balas, escopetas y corazas *ms. 3920 BNE*
- 117 hierros, sillas, testerás, frenos, mazas *F* hierros, sillas, testerás,
frenos, mazas *PS* testerás, acicates, frenos, mazas *ms. 3796 BNE*
hierros, sillas, testerás, frenos, mazas *ms. 3920 BNE*
- 118 fin de *F* fin de *PS* fin del *ms. 3796 BNE* fin de *ms. 3920 BNE*
120-136 *transp. v. 170 ms. 3796 BNE*²³
- 121 fue *F* lo es *PS* lo es *ms. 3796 BNE* lo es *ms. 3920 BNE*
- 124 pues que ves *F* pues que ves *PS* pues ves *ms. 3796 BNE*
pues ves *ms. 3920 BNE* // soberbio *F* furioso *PS* furioso
ms. 3796 BNE soberbio *ms. 3920 BNE*
- 125 poco del hermoso *F* apenas del dorado *PS* poco del dorado *ms. 3796*
BNE poco del hermoso *ms. 3920 BNE*
- 126 nueva gloria *F* nuevo bien *PS* nuevo bien *ms. 3796*
BNE nuevo fin *ms. 3920 BNE*
- 134 no temas *F* no temas *PS* no temas *ms. 3796 BNE* ni temas *ms.*
3920 BNE // tiempo ni fortuna *F* tiempo ni fortuna *PS*
temporal fortuna *ms. 3796 BNE* tiempo ni fortuna *ms. 3920*
BNE
- 136 responderán *F* responderá *PS* responderán
ms. 3796 BNE responderá *ms. 3920 BNE*
- 137 Y en tanto, oh tú, gran reino de *F* Tú, generoso reino de *PS* Tú,
generosa triangular *ms. 3796 BNE* y en tanto a tu gran reino de
ms. 3920 BNE
- 138 de armas un tiempo singular trofeo *F* bretaña un tiempo,
agora basto angeo *PS* Bretaña un tiempo y ahora vasto Angeo *ms.*
3796 BNE Bretaña un tiempo, agora basto Angeo *ms. 3920 BNE*

²² *em.* versos

El verso es un tipo de arma, ‘especie de culebrina de muy poco calibre’ (*Aut.*)

²³ Cotejo las variantes en estos versos teniendo en cuenta el mencionado cambio de orden.

- 139 aquesa *F* aquesa *PS* aquesta *ms. 3796 BNE* aquesa
ms. 3920 BNE
- 140 deseo *F* trofeo *PS* trofeo *ms. 3796 BNE* trofeo
ms. 3920 BNE
- 141 con que te quiere honrar la invicta *F* que te promete la *cristiana PS*
que te promete la *cristiana ms. 3796 BNE* que te promete la
cristiana ms. 3920 BNE
- 142 voces *F* voces *PS* voces *ms. 3796 BNE* veces *ms. 3920*
BNE
- 143 *om. ms. 3796 BNE*
- 143 su corrusca *F* la corusca *PS* su corrusca *ms. 3920*
BNE
- 144 tus *F* tus *PS* sus²⁴ *ms. 3796 BNE* tus *ms.*
3920 BNE
- 145²⁵ seguras *F* seguras *PS* siguras *ms. 3796 BNE*
seguras *ms. 3920 BNE*
- 146²⁶ Por qué sujetas tu feroz braveza *F* No ves que te macula y te salpica *PS*
por qué tu gran braveza *ms. 3796 BNE* por qué sujetas
tu feroz braveza *ms. 3920 BNE*
- 147 a mujeril vileza *F* mujer tan impudica *PS* las rindes hoy a
mujeril vileza *ms. 3796 BNE* a mujeril vileza *ms. 3920 BNE*
- 148 y tu gran valentía *F* a mujeril vileza *PS* tu gran valor, esfuerzo y
valentía *ms. 3796 BNE* y tu gran valentía *ms. 3920 BNE*
- 149 a cabeza, de seso tan vacía *F* por qué sujetas tu feroz braveza *PS*
a cabeza de seso tan vacía *ms. 3796 BNE* a cabeza de
seso tan vacía *ms. 3920 BNE*
- 150 y la diadema *F* y la diadema *PS* y diadema *ms. 3796*
BNE y la diadema *ms. 3920 BNE*
- 152-153 *om. ms. 3796 BNE*
- 153 rizo *F* rizo *PS* rico²⁷ *ms. 3920 BNE*
- 154 Arturo *F* Arctús *PS* Azur *ms. 3796 BNE* Artur *ms. 3920 BNE*
- 155 glorias *F* glorias *PS* glorias *ms. 3796 BNE* gloria
ms. 3920 BNE // y de triunfos *F* de proezas *PS* de
ms. 3796 BNE de proezas *ms. 3920 BNE*

²⁴ Se trata de una corrección aplicada sobre la copia original. Se corrige encima de la letra *t* y, además, la misma enmienda se reitera en el margen.

²⁵ Los dos versos que siguen al v. 145 en *ms. 3796 BNE* y *ms. 3920 BNE* no se hallan en *F*. Son: «no ves que te inficiona y te salpica / la infamia de mujer tan impudica» en el *ms. 3796 BNE* y «no ves que te macula y te salpica / la infamia de mujer tan impúdica» en el *ms. 3920 BNE*.

²⁶ Respecto a la versión contenida en *F* los versos siguientes presentan notables diferencias que afectan, en proporción variable, a cada uno de los testimonios: en *PS* cambian por completo los vv. 146-148 así como los vv. 146-153 del *ms. 3796 BNE* y, finalmente, se añaden dos que no estaban en *F* en el último testimonio, el *ms. 3920 BNE*.

²⁷ Es un error evidente. Quizá se trataba de la grafía *ç* que ha perdido el signo diacrítico. I. Osuna no la consigna.

156	graja <i>F</i> 3920 <i>BNE</i>	carga <i>PS</i>	graja <i>ms. 3796 BNE</i>	graja <i>ms.</i>
157	cunda <i>F</i> <i>ms. 3920 BNE</i>	cunda <i>PS</i>	hunda <i>ms. 3796 BNE</i>	cunda
158	proterva <i>F</i> proterva <i>ms. 3920 BNE</i>	proterva <i>PS</i>	postrema <i>ms. 3796 BNE</i>	
159 ²⁸	a Pedro Cristo <i>F</i> a Pedro Cristo <i>ms. 3920 BNE</i>	a Pedro Cristo <i>PS</i>	a Cristo Cristo ²⁹ <i>ms. 3796 BNE</i>	
163	enrubando <i>F</i> <i>BNE</i> colorando <i>ms. 3920 BNE</i> // mártir sangre <i>F</i> mártir <i>PS</i> mártir sangre <i>ms. 3796 BNE</i>	enrubando <i>PS</i>	enrubando <i>ms. 3796 BNE</i>	sangre <i>F</i> mártir sangre <i>ms. 3920 BNE</i>
164	al cielo <i>F</i> al cielo <i>ms. 3920 BNE</i>	al cielo <i>PS</i>	el cielo <i>ms. 3796 BNE</i>	
167	holocaustos de víctimas <i>F</i> víctimas <i>ms. 3796 BNE</i>	holocaustos, víctimas <i>PS</i>	holocaustos, víctima <i>ms. 3920 BNE</i>	
169	y agora solo dan horror <i>F</i> hedor <i>ms. 3796 BNE</i>	y agora solo dan hedor <i>PS</i>	ahora solo dan hedor <i>ms. 3920 BNE</i>	
170	triste prodigio del horrendo infierno <i>F</i> acerbo infierno <i>PS</i>	prodigio triste del acerbo infierno <i>ms. 3796 BNE</i>	prodigio triste del	prodigio triste del
171 ³⁰		prodigio triste del acerbo invierno <i>ms. 3920 BNE</i>		
171	detén <i>F</i> <i>BNE</i>	detén <i>PS</i>	enfrena <i>ms. 3796 BNE</i>	detén <i>ms. 3920 BNE</i>
173	britana <i>F</i> 3920 <i>BNE</i>	britania <i>PS</i>	bretaña <i>ms. 3796 BNE</i>	bretana <i>ms.</i>
176	esparza el nombre <i>F</i> nombre <i>ms. 3796 BNE</i>	esparza el nombre <i>PS</i>	esparza el nombre <i>ms. 3920 BNE</i>	esparza
177	Pirene <i>F</i> Pireno <i>ms. 3920 BNE</i>	Pirene <i>PS</i>	Pirene <i>ms. 3796 BNE</i>	el
178	Canopo oculto <i>F</i> campo oculto <i>ms. 3920 BNE</i>	Canopo oculto <i>PS</i>	campo culto <i>ms. 3796 BNE</i>	

²⁸ Variante no anotada por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, pág. 92.

²⁹ Evidente error de copia por reduplicación.

³⁰ En *ms. 3796 BNE* la estrofa omitida (vv. 120-136, ver nota 21) se traslada al cierre de la canción, antes del envío, a continuación del verso 170 («prodigio triste del acerbo infierno»): «Y tu, pimpollo tierno y tierna planta, / Tercero en nombre del que fue Segundo, / del tronco de Austria singular renuevo, / aumenta con tu edad el bien al mundo, / pues que ves cuan soberbio se levanta / quien goza poco del hermoso Febo, / prometes nueva gloria y siglo nuevo. / Y pues el brío juvenil apenas / se ha divertido por tus reales venas, / abrevia el tiempo, que de acero claro / cubras el cuerpo raro, / y con espada y lanza / excedas la opinión de tu esperanza, / y pues que de la nuestra eres columna / no temas hado, tiempo ni fortuna, / que a tu querer, del mundo respetado, / responderán fortuna, tiempo, y hado».

XIII

*Al licenciado don Antonio Sirvente de Cárdenas, del Consejo de su Majestad,
Presidente de su Real Chancillería de Granada. El Doctor Agustín de Tejada**

Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama
que ha encendido tu pluma en más de un pecho,
aunque es angosto el mundo, sitio estrecho
para que vuele en él tu ilustre fama.

5 El envidioso tiempo, a quien inflama
el deseo de ver muerto y deshecho
el nombre más heroico, él mismo ha hecho
ara y templo a tu nombre y a él te llama.

10 Y a tus cenizas, que Granada encierra
como el grano mejor, tumba fabrica
no de indio jaspe ni mortal tesoro,
mas de tu estilo mismo, a quien la tierra
da lauro, gloria Apolo y fama rica
el cielo, que es mejor que jaspe ni oro.

* Este soneto fue escrito por Tejada para los preliminares de la edición que se hizo en Granada en 1599 de las obras de Gregorio Silvestre (*Las obras del famoso poeta...*), fol. 6v. En las ediciones anteriores de las poesías de Silvestre, de 1582 y 1592, no figura el soneto del poeta antequerano.

El año de 1599, fecha en que se publicó esta edición de las obras de Silvestre, fija el término *ante quem* de escritura del soneto.

XIV

A la desembarcación de los Santos de Granada. Do[c]tor¹ Tejada

Por las rosadas puertas del Oriente
ya se asomaba la purpúrea Aurora
derramando mil rosas de su falda;
de perlas y cristal y de oro luciente
5 las flores aljofara, el campo dora
con los rayos que arroja su guirnalda,
cuando sintió hender su ondosa espalda
el gran rétor del piélago espumante;
y en ver tal maravilla
10 deja el asiento de cristal bruñido
y la cana cabeza alzando, vido
sus ondas cercenar, libre y pujante,
una aunque pobre célebre barquilla
que a unos siete varones da hospedaje
15 de alto ser, grave aspecto y pobre traje.
Las ondas con el céfiro encrespándose
y de la Aurora el resplandor hiriendo,
las aguas en cristal las convertía;
y así la alegre barca deslizándose,
20 segura iba con ímpetu **hendiendo**²
la rápida y veloz argentería;
y a la dulce marea que bullía
se vieron las nereides y tritones
danzar en torno de ella,
25 y los delfines, por hacerle salvas,
por las bocas brotar espumas albas,
y hacer diferencias de mil sonos
de las ninfas la escuadra alegre y bella,
favoreciendo a su divino intento
30 aurora, ninfas, mar, tritones, viento.
Y el claro dios del húmido tridente,
mirando su segura confianza,
aunque las ondas rinde, el viento enfrena,
tres veces sacudió la helada frente
35 diciendo: «Vete en paz, que mucho alcanza
quien a mi reino y vientos encadena.
¿De qué deidad (me di) barca, vas llena,
que de mis ondas triunfas tan segura

¹ *em.* Do[c]tor Dotor *F*

² *em.* hendiendo hiriendo *F*

Se trata de un claro error de *F* que corregimos con la lección de *PS*, pues *hiriendo* reitera en idéntica posición el término final del verso 17.

que enojarte no puedo?
40 ¿O qué escuadrón es ése de esos siete,
que mil grandezas cada cual promete,
la menor de las cuales te asegura,
te otorga triunfos y me pone miedo?
Vete en paz, pues *que* puedes, como es cierto,
45 rendir mar, salvar hombres, tomar puerto».

Así la humilde barca sosegada,
de blando golpe de la mar batida
tomando tierra despreció las olas;
la tierra, digo, invicta y laureada,
50 **de**³ mil bienes del cielo enriquecida,
que al moro y turco lunas pisa y colas.
Y cuando en las arenas españolas
los siete héroes de valor inmenso
y del mundo blasones
55 pusieron las desnudas sacras plantas,
(que agora pisan las estrellas santas)
con un silencio tácito y suspenso
del gran Cecilio escuchan las razones,
que así movido de un impulso santo,
60 da valor, pone brío, quita espanto:

«Ya veis la tierra a quien promete el cielo
mil glorias y mil triunfos y mil palmas
para sembrar dispuesta el sacro grano;
dispuesta está la mies, dispuesto el suelo
65 para poblar el cielo de más almas
que a los árboles hoja, arena al llano;
y para la labor de vuestra mano
os da, cual veis, España tallos tiernos,
y ofrece vides tantas
70 que lleven fruto, que produzcan flores,
que enamoren al cielo con olores,
que quebranten la furia a los infiernos
la mies, tallos, olor, granos y plantas,
y puedan, imitando estos ejemplos,
75 creer en Dios, tener fe, levantar templos.

Ved el ganado que por altos riscos
de la fe verdadera se remonta,
y a Dios con ritos bárbaros ultraja;
vuestro es el recogerlo a los apriscos
80 de verdadera fe, de virtud pronta,
que ensalza humildes, que soberbios baja.
La humildad veis tan pobre, humilde y baja,

³ *em.* de del F

de que Dios nos levanta y entroniza
 a tan divino oficio,
 85 pues que nos hace, ¡oh maravilla extraña!,
 los primeros apóstoles de España,
 por quien sus estatutos eterniza,
 da fe al ganado, ritos quita y vicio,
 por quien puede la gente de este suelo
 90 ver a Dios, vestir luz, pisar el cielo.
 No nos promete púrpura de Tiro
 a quien la crespada concha del mar tiñe,
 ni altos palacios con follajes de oro,
 ni diamante, rubí, perla, zafiro,
 95 ni la corona que los reyes ciñen,
 ni montes altos de inmortal tesoro,
 ni, guardando el cincel bello decoro,
 ebúrneos lazos de soberbias tallas,
 dorados capiteles,
 100 ni arcos altivos de artificio raro;
 de los bruñidos mármoles de Paro
 no estatuas, no trofeos, no medallas,
 raros milagros de únicos pinceles;
 por conocer riquezas de esta suerte
 105 tener fin, ser escoria, alcanzar muerte.
 Mas en lugar de púrpura, demanda
 quien rige el globo de inmortales luces,
 nuestra sangre, que tiña aquestos llanos,
 y en lugar de oro fúlgido nos manda
 110 convertir estos pueblos andaluces,
 bravos al mundo y a su Dios profanos.
 Éstos son los blasones soberanos:
 perder la vida y darla a la esperanza
 por cumplir su mandado,
 115 que obedecer a Dios y su decoro
 es reino, mando, honor, riquezas, oro,
 porque el que sirve a Dios todo lo alcanza».

Y cada cual del cónclave sagrado,
 al razonar del capitán valiente,
 120 las cejas enarcó y alzó la frente.
 Y así, Indalecio, Tesifón, Segundo,
 Torcato, Isicio y el sagrado Eufracio⁴
 ánimo cobran para el sacro oficio,
 y entrambos polos visitar del mundo

⁴ Este uso antietimológico viene impuesto por el esquema de la rima. No obstante, hay que tener en cuenta también la confusión originada por el fenómeno del *seseo* propio de esta zona andaluza.

- 125 aman, y quieren de su ancho espacio
tropellar la maldad, quitar el vicio,
porque el honroso fin de un ejercicio
a honrosos pechos a valor incita,
que la virtud es rayo
- 130 que lo dificultoso siempre emprende,
y el rayo al roble y no a la caña ofende,
y la dificultad el premio quita,
y el oro se acrisola en el ensayo.
Y así responde, firme más que un monte,
- 135 en nombre de los cinco, Tesifonte:
«Puede el rigor de la arrogante Roma
y el fiero orgullo de Nerón tirano,
las fieras manos de sus gentes fieras
mostrar su furia, que medrosos doma,
- 140 su rabia airada, su furor insano
afilas armas y encender hogueras,
inventar mil crueldades carniceras,
toros de bronce, a quien el fuego **inflame**⁵,
mil ecúleos y abrojos,
- 145 que la fe mostrará su valor luego
en ecúleos, abrojos, toros, fuego,
venciendo su rigor sangriento, infame,
y alcanzando por él tales despojos
que pueda el resplandor de nuestra llama
ser blasón, tener vida, darnos fama».
- 150 Movidos, pues, de un fervoroso celo
y ardiendo en un católico coraje
se apartan y dividen por la tierra;
Pero tú, granadino y feliz suelo,
a quien el mundo rinde vasallaje,
- 155 el triunfo alcanzas de tan noble guerra
pues que tu seno abriga, oculta, encierra
de los siete faroles, tres faroles,
cuyas claras centellas,
160 acrisoladas en ardientes hornos,
son del cielo bellísimos adornos,
esmaltes claros, rutilantes soles
que al sol dan luz, valor a las estrellas,
pues sus nobles cenizas y carbones
165 dan materia a la fama, a ti blasones.
Para, canción altiva,

⁵ *em.* inflame inflama *F*

Corregimos con *PS* «inflame», como exige la rima con «infame» del v. 147 de acuerdo al esquema de la canción: ABCABCCDEFFDEGG.

170 que si la luz de Castro te recibe,
vivo será tu bien, tu fama viva,
mientras del cielo el firmamento vive;
y pues tienes por timbre y mejoría
fortuna compañera y virtud guía,
bien podrás en el templo de la fama
tener luz, enviar rayos y alzar llama.

Esta canción de Tejada es una de las composiciones que gozó de mayor difusión a juzgar por el número de copias que hoy conservamos de ella, tres manuscritas y tres impresas. Se halla en *PS* (fols. 154v-159r), en el *Cancionero de 1628*, fol. 390 y se copia parcialmente en la novela de Pedro Solís de Valenzuela, *El desierto prodigioso o prodigio del desierto*, c. 1650, págs. 316-321. Asimismo fue impresa en *F* (fols. 172r-175v), en el pliego suelto, 972 BNE⁶, y en la *Vida, martirio, translación y milagros...* de Antonio Terrones y Robres, fols. 27r-30r⁷.

Ha sido editada⁸ la versión contenida en la novela de P. de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*⁹, además de las ya citada edición de I. Osuna, *Poética silva*, t. I, núm. 41, págs. 216-221 y B. Molina, *Flores*, núm. CCXXIX, págs. 515-523.

Respecto a su fechación ya señalaba B. Molina la referencia cronológica precisa contenida en el título de la canción en pliego suelto 972 BNE la cual

consigna en epígrafe que el autor la “compuso en 1600 al Desembarco de los siete discípulos de Santiago en la costas de la Bética”, por lo que cabría pensar en un texto de tipo celebrativo con fuerte carga propagandística¹⁰.

Este poema se enmarca, pues, en los episodios vinculados a la leyenda de las reliquias del Sacromonte granadino que narraban la llegada a España de san Cecilio (discípulo de Santiago) y sus discípulos para iniciar la evangelización de España. El primer hito en la leyenda del Sacromonte granadino se remonta a 1588 en que se hallaron reliquias vinculadas a estos evangelizadores al demoler la antigua torre de la Catedral. A este siguió otro episodio fundamental en 1595 con el descubrimiento de los libros plúmbeos¹¹ y nuevas reliquias en el paraje del Sacromonte que acrecentaron la devoción local hacia la leyenda. Este hallazgo de los libros de plomo subrayaba la primacía de Granada en la evangelización de España y el fervor

⁶ Junto a este pliego suelto 972 BNE, sign VE /134-34, custodiado en la Biblioteca Nacional, se conservan otros dos ejemplares: uno en la Biblioteca Universitaria de Granada, A-31-1444 (21) y otro en la Biblioteca de *The Hispanic Society of America*.

⁷ I. Osuna no consideró este testimonio en la edición y estudio de esta canción en la *Poética silva* (t. II, págs. 62-71), aunque recientemente lo ha considerado en el artículo «A propósito de los textos de la *Poética Silva*: nuevos testimonios», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, X (2007), págs. 148-157.

⁸ J. M. Bleuca no la recogió en su edición del *Cancionero de 1628* (*Cancionero de 1628, edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, ed. de J. M. Bleuca, Madrid, CSIC, 1945) siguiendo el criterio de que ya había sido impresa.

⁹ P. de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. de R. Páez Patiño e introd., estudio y notas de J. Páramo Pomareda, M. Briceño Jáuregui y R. Páez Patiño, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, t. I, págs. 364-366.

¹⁰ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. de B. Molina, pág. 551.

¹¹ Véase M. J. Hagerty, «Los libros plúmbeos y la fundación de la insigne Iglesia Colegial del Sacromonte», en *La abadía del Sacromonte, exposición artístico-documental: estudio sobre su significación y orígenes*, Universidad de Granada, 1974, págs. 18-33.

localista desató diversas celebraciones para conmemorar tal hallazgo, contexto festivo-religioso en el que se contextualiza la canción tejadiana¹².

No obstante cabría precisar aún más la datación dado la fecha más concreta que figura en el pliego suelto mencionado: *Canción real que el Doctor Agustín Tejada de Páez, natural de Antequera y Racionero de la Santa Metropolitana de Granada compuso en 1600 al Desembarco de los Siete Discípulos de Santiago en las costas de la Bética*. Este año apunta a otra data clave en torno a los hallazgos del Sacromonte granadino: la reunión de la junta de calificación de las reliquias martiriales que terminó estableciendo la autenticidad de éstas y que fue presidida por el Arzobispo de Granada don Pedro de Vaca de Castro y Quiñones. La referencia al mencionado arzobispo en el envío de esta canción sitúa expresamente su composición en los días aledaños al episodio referido:

Para, canción altiva,
que si la luz de Castro te recibe,
vivo será tu bien, tu fama viva,
mientras del cielo el firmamento vive;
y pues tienes por timbre y mejoría
fortuna compañera y virtud guía,
bien podrás en el templo de la fama
tener luz, enviar rayos y alzar llama.
(vv. 166-173)

Esta calificación tuvo lugar el 30 de abril de 1600 y motivó nuevas celebraciones festivas como la arquitectura efímera que se erigió en la plaza de Bibarrambla.

De acuerdo a la pauta que se viene repitiendo en los textos contenidos en la *Poética silva* y que son posteriormente recogidos en las *Flores* de Espinosa, las relaciones entre los testimonios que contienen esta canción se presentan complejas, de forma que resulta difícil establecer una filiación definitiva entre éstos dado el comportamiento, en ocasiones contradictorio, de determinados *loci critici*.

Cabe hacer una matización previa respecto a uno de los testimonios, el *Cancionero de 1628*. Aunque J. M. Blecua mencionó en la citada edición la existencia de variantes sustantivas del texto contenido en el *Cancionero de 1628* respecto a las versiones dadas por otros testimonios, la versión recogida en el cancionero zaragozano carece de valor textual —no así de interés desde el punto de vista de la difusión del texto— pues sus lecciones ponen de manifiesto su descendencia directa de *F*. A excepción de la relevante reducción de la canción en el *Cancionero de 1628* (se omiten respecto al texto que editamos de *F* los versos 46-90 y 106-173) las lecturas revelan

¹² A. Fernández Guerra ya apuntó que en este contexto inmediato había que situar la canción tejadiana (noticia señalada por F. Rodríguez Marín, *Luis Barabona de Soto...*, pág. 565.

una dependencia clara del texto contenido en la antología de Espinosa como puede deducirse del cotejo de variantes. Tal pauta de dependencia tan sólo se quiebra en el v. 40 en el que *F*, *PS* y *Terrones* leen juntos frente al *pl. sl. 972 BNE Canc. 1628* y *Solís*, divergencia que puede atribuirse a un simple error mecánico de copia o al propio estado de la hoja que dificulta la lectura de ese verso concreto.

Inicialmente se impone una relación filiativa entre los testimonios que los agrupa en dos bloques: el *pl. sl. 972 BNE*, *PS* y *F*, por una parte, frente al comportamiento divergente de *Solís* y *Terrones*.

Las relaciones entre el *pl. sl. 972 BNE*, *PS* y *F* evidencian distintos estados redaccionales que permiten establecer una secuenciación en la que *pl. sl. 972 BNE* presenta una versión primitiva que es posteriormente corregida en *PS* y nuevamente revisada en *F*:

pl. sl. 972 BNE ⇒ *PS* ⇒ *F*

En cuanto al *pl. sl. 972 BNE* hay que subrayar un número ampliamente significativo de variantes divergentes respecto a *PS* y *F*: vv. 4, 7, 9, 12, 14, 15, 27, 29, 51, 66, 68, 69, 75, 76, 82, 84, 90, 92, 102, 104, 137, 158 y 163. Las discrepancias de *pl. sl. 972 BNE* frente a *PS* y *F* responden más que a la subsanación de errores a un evidente proceso de revisión estilística sobre la versión primitiva o borrador recogido en el *pl. sl. 972 BNE*. En algunos casos las sustituciones son sinonímicas como en los vv. 84 («heroico» en *pl. sl. 972 BNE* por «divino» en *PS* y *F*), 102 («colosos» en *pl. sl. 972 BNE* por «trofeos» en *PS* y *F*), 137 («bravo» en *pl. sl. 972 BNE* por «fiero» en *PS* y *F*), y 163 («honor» en *pl. sl. 972 BNE* por «valor» en *PS* y *F*). A veces los retoques ofrecen matizaciones sintácticas que conmutan el gerundio por el infinitivo como en el v. 27 («haciendo» en *pl. sl. 972 BNE* por «y hacer» en *PS* y *F*), bien la forma personal por el gerundio en el v. 29 («pues favorecen» en *pl. sl. 972 BNE* por «favoreciendo» en *PS* y *F*) o cambios de una conjunción por otras fórmulas como en el v. 104 («puesto que las» en *pl. sl. 972 BNE* por «por conocer» en *PS* y *F*). En otros casos estas variaciones evitan reiteraciones y redundancias como en el v. 4 («de resplandor bellísimo y luciente» en *pl. sl. 972 BNE* por «de perlas y cristal y oro luciente» en *PS* y *F*).

Frente a estos pequeños retoques, las reelaboraciones suelen presentar mayor entidad y mejoran estilística, semántica y sintácticamente la versión ofrecida por *pl. sl. 972 BNE*, como se constata en los vv. 12 («y ve sus ondas dominar» en *pl. sl. 972 BNE* por «sus ondas cercenar libre y» en *PS* y *F*), 66 («que hojas el monte viste, arena el llano» en *pl. sl. 972 BNE* por «que a los árboles hoja, arena al llano» en *PS* y *F*) o 158 («de aquellas siete antorchas» en *pl. sl. 972 BNE* por «de los siete faroles» en *PS* y *F*).

Los ejemplos más claros de perfeccionamiento estilístico afectan al recurso, tan grato a Tejada y a la poesía manierista en general, de las estructuras trimembres recolectivas a final de estrofa:

1) v. 15, <i>pl. sl. 972 BNE</i> de altivo aspecto mas de pobre traje	v. 15, <i>PS</i> de altivo ser, grave aspecto y pobre traje	v. 15, <i>F</i> de altivo ser, grave aspecto y pobre traje
2) v. 75, <i>pl. sl. 972 BNE</i> al tomar nuestra fe, levantar templos	v. 75, <i>PS</i> creer en dios, tener fe, levantar templos	v. 75, <i>F</i> creer en dios, tener fe, levantar templos
3) v. 90, <i>pl. sl. 972 BNE</i> vestida de esplendor, hollar el cielo	v. 90, <i>PS</i> ver a Dios, vestir luz, hollar el cielo	v. 90, <i>F</i> ver a Dios, vestir luz, pisar el cielo
4) v. 150, <i>pl. sl. 972 BNE</i> darnos alto blasón de eterna fama	v. 150, <i>PS</i> ser blasón, tener vida y darnos fama	v. 150, <i>F</i> ser blasón, tener vida, darnos fama
5) v. 165, <i>pl. sl. 972 BNE</i> son, Granada, tus ínclitos blasones	v. 165, <i>PS</i> dan materia a la fama, a ti blasones	v. 165, <i>F</i> dan materia a la fama, a ti blasones
6) v. 188, <i>pl. sl. 972 BNE</i> immune revivir de voraz llama	v. 188, <i>PS</i> tener luz, enviar rayos y alzar llama	(v. 173), <i>F</i> tener luz, enviar rayos y alzar llama

Se deduce, pues, de este cotejo la certera intervención del poeta en la elaboración de los versos finales de estancia orientada al incremento de la artificiosidad y efectivismo del cierre de la estrofa.

Asimismo, la revisión por parte del poeta afecta hasta a los detalles más nimios como el cambio de plural por singular en el sintagma del v. 92 «las crespas conchas» en *pl. sl. 972 BNE* por «la crespa concha» en *PS* y *F*.

Estos ejemplos no dejan lugar a dudas sobre la intervención directa de Tejada sobre el borrador inicial que constituyó el *pl. sl. 972 BNE* al que somete a un doble proceso de revisión en *PS* y en *F*. Así pues aunque *PS* y *F* leen generalmente igual en estos versos finales de estancia, lo cierto es que algunas lecturas de *PS*, como «hollar» en el v. 90, clarifican la secuenciación de estos tres testimonios. Este encadenamiento de fenómenos conduce al planteamiento de la hipótesis de que la versión ofrecida por el *pl. sl. 972 BNE* respondiera a un borrador elaborado por el poeta antequerano en fecha cercana a la celebración de las fiestas y que Tejada revisaría después, una vez pasadas las prisas de la celebración y que daría lugar, posteriormente, a los dos estados redaccionales sucesivos: el de *PS* y el de *F*.

Esta conjetura inicial queda reforzada en otras lecturas comunes que acercan *pl. sl. 972 BNE* y *PS* frente a *F* como estado redaccional último. A lecturas como la del v. 3 en el que la variante «derramando mil rosas» de *F* mejora y precisa la de *PS* «esparciendo mil flores», se añaden otras lecciones mejoradas sustancialmente en *F*, por ejemplo, en el 10 («deja el» *F* / «dejó el» *PS*), v. 22 («dulce» *F* / «blanda» *PS*), v. 143 («fuego» *F* / «llama» *PS*), etc.

Ciertamente, como planteaba I. Osuna, existen algunas anomalías en este esquema general de filiación, especialmente notorias en la repetición de los errores de *pl. sl. 972 BNE* en los vv. 20-21 de *F* que son subsanados, en cambio, en *PS*; o bien otros cambios que no mejoran en lo sustancial las lecciones de *PS* y *F* frente a *pl. sl. 972 BNE*, como en el v. 82 («ya miráis la humildad, tan pobre, humilde» en *pl. sl. 972 BNE* por «la humildad veis tan

pobre, humilde» en *PS* y *F*). No obstante, el reducido número de éstas y su escasa entidad no invalida la filiación propuesta para la transmisión textual de esta canción de Tejada.

En cuanto al comportamiento de los dos testimonios restantes, *Solís* y *Terrones*, hay que subrayar que, a pesar de no contar con datos concluyentes, las variantes de ambos frente a las lecciones de los tres testimonios analizados parecen apuntar a una situación intermedia entre el *pl. sl. 972 BNE*, por una parte, y *PS* y *F*, por otra.

Respecto a *Solís* cabe señalar, en primer lugar, que las *lectiones singulares* que presenta en los vv. 19, 31, 38, 58, 59, 117, 134 y 163 pueden atribuirse en su mayoría a errores mecánicos de copia. Junto a éstas la supresión de la última estrofa y del envío se explica plausiblemente por la adecuación a que Solís de Valenzuela sometería la canción para insertarla en su novela, desechando el envío que contenía la referencia concreta y contextualizada de la génesis del poema al referirse al arzobispo de Granada don Pedro de Castro y Quiñones.

Como pauta general del comportamiento textual de *Solís* cabe subrayar la cercanía a *PS* como testimonian las lecciones comunes de los versos 3, 7, 9, 10, 12, 16, 20, 33, 68, 82, 94, 95, 125, 154. Sin embargo existe una considerable proporción de lecturas en que se separa de *PS* y coincide con el *pl. sl. 972 BNE* (v. 4, «con resplandor bellissimo y luciente»; v. 15, «de altivo aspecto mas de pobre traje»; v. 18, «en cristales»; y vv. 21, 40, 50, 124 entre otros), o bien lee con *Terrones* en oposición a los demás testimonios como en los vv. 111 o 117, entre los más significativos.

En todo caso sí parecen cuantitativa y cualitativamente menores los casos en que *Solís* lee conjuntamente con *F* frente al *pl. sl. 972 BNE* y *PS* y en su mayor parte se trata de coincidencias parciales y poco determinantes como las de los vv. 19, 31, 38, 58, 59, 100, 117, 134. Únicamente resulta significativa en cuanto a lecturas comunes de *Solís* y *F* la del v. 90 en que coincide con la versión mejorada en *F* de «pisar» frente a «hollar» que leen todos los testimonios restantes.

Así pues, aunque los argumentos no son definitivos puede apuntarse que *Solís* representa un estadio intermedio entre el *pl. sl. 972 BNE* y *F* al coincidir con *PS* en muchas lecturas aunque permanece ajeno a las modificaciones introducidas por *F* que constituye la versión más depurada en el proceso de transmisión textual de esta canción.

El último testimonio al que aún no nos hemos referido es el de *Terrones*. A. Terrones de Robres insertó esta canción de Tejada en el capítulo VII de su *Vida, martirio, traslación y milagros de S. Eufrasio* que llevaba por título «Cómo San Eufrasio y sus compañeros trajeron el cuerpo de Santiago de Jerusalén a España, y partiendo a Roma, y en ella consagrados Obispos, volvieron a España».

Como en el caso de *Solís* la canción se reduce en una estancia, la última (vv. 151-165), y el envío queda, además, completamente reformado:

F

Para, canción altiva,
 que si la luz de Castro te recibe,
 vivo será tu bien, tu fama viva,
 mientras del cielo el firmamento vive;
 y pues tienes por timbre y mejoría
 fortuna compañera y virtud guía,
 bien podrás en el templo de la fama
 tener luz, enviar rayos y alzar llama.

Terrones

Parad canción y barca, pues al
 puerto
 de tierra prometida habéis llegado,
 escusado es pasar más adelante
 que con vuestra venida hoy han brotado
 pimpollos en España y hecho un huerto
 está de caridad y fe constante
 y habiendo esta constancia
 podréis tener segura confianza.

Tanto la eliminación de la última estancia como la reformulación del envío se adecuan a las transformaciones generales a que Terrones de Robres sometió el poema para insertarlo y adecuarlo al contexto de su obra. La supresión de estrofas es una pauta recurrente en la transmisión de esta canción tejadiana, como ejemplifican el *Cancionero de 1628* que sigue el texto de *F* y la novela de Pedro de Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso o el prodigio del desierto* en que se suprime, igualmente, la última estancia y el envío.

Respecto a la eliminación y modificación en la versión de *Terrones* se evidencia una palmaria intención de prescindir de las referencias específicas al contexto original del poema tal como éstas fueron recogidas en el texto de *PS*. De ahí la exclusión en el testimonio de Terrones de la estancia consagrada a la *laus urbis* de Granada como ciudad que albergaba las reliquias de algunos de los santos que celebra el poema:

Movidos, pues, de un fervoroso celo
 y ardiendo en un católico coraje
 se apartan y dividen por la tierra;
 Pero tú, granadino y feliz suelo,
 a quien el mundo rinde vasallaje,
 el triunfo alcanzas de tan noble guerra
 pues que tu seno abriga, oculta, encierra
 de los sietes faroles, tres faroles,
 cuyas claras centellas,
 acrisoladas en ardientes hornos,
 son del cielo bellísimos adornos,
 esmaltes claros, rutilantes soles
 que al sol dan luz, valor a las estrellas,
 pues sus nobles cenizas y carbones
 dan materia a la fama, a ti blasones.

(vv. 151-165)

Y es que el elogio a la ciudad granadina así como la referencia al arzobispo Pedro Vaca de Castro en el envío resultaban inadecuados en la obra de Terrones de Robres que se proponía historiar la ciudad de Andújar. También desde este propósito de despojar el poema de sus connotaciones locales granadinas se explica la sustitución del protagonismo central del poema (vv. 58, 121-122 y 125) que es desplazado de san Cecilio, primer obispo de Granada, a san Eufrasio, obispo y patrón de Andújar.

Respecto a la relación de *Terrones* con los restantes testimonios hay que subrayar la escasa coincidencia con éstos, que en muchos casos queda reducida apenas a concomitancias parciales. No obstante, parece apreciarse cierta afinidad entre *Terrones* y *Solís* evidenciada en lecturas comunes que comparten frente a los demás como muestran los versos 38, 51, 66, 103, 111, 117 o 131 y que podrían hacer pensar que ambos testimonios remiten a un ascendente común. No obstante, la ausencia de errores comunes así como la existencia de algunas discrepancias entre *Terrones* y *Solís* no consolidan esta hipótesis de filiación. A este respecto tanto las *lectiones singulares* de *Solís* como de *Terrones* parecen deberse más bien a oscilaciones lingüísticas, errores de copia, en definitiva, variantes menores con escaso valor filiativo.

Las lecturas singulares de *Terrones* responden en su mayoría, por tanto, a errores de copia como en los vv. 22, 134, 143, o bien estas lecturas independientes originan innovaciones frente a los lecciones de los restantes testimonios (vv. 46, 82, 106 y 109, 125, 145) sin que podamos, realmente, calibrar de forma definitiva el valor de estas modificaciones intencionales en el esquema de la transmisión textual de esta canción.

Aparato de variantes:

A la desembarcación de los Santos de Granada. Do[c]tor Tejada *F*

A la desembarcación de los discípulos de San Cicerio en España. Tejada. *PS*

Canción real que el Doctor Agustín Tejada de Páez, natural de Antequera y Racionero de la Santa Metropolitana de Granada compuso en 1600 al Desembarco de los Siete Discípulos de Santiago en las costas de la Bética *pl. sl. 972 BNE*

Doctor Tejada. A una desembarcación. Canción *Canc. 1628*

A la embarcación y desembarcación de estos mismos santos pues el asunto mismo de la referida Égloga Piscatoria¹³ *Solís*

Canción *Terrones*

- | | | | |
|---|---|--|---|
| 3 | derramando mil rosas <i>F</i>
flores <i>pl. sl. 972 BNE</i> | esparciendo mil flores <i>PS</i>
derramando mil rosas <i>Canc. 1628</i> | esparciendo mil
flores <i>pl. sl. 972 BNE</i> |
| | esparciendo mil flores <i>Solís</i> | esparciendo mil flores <i>Terrones</i> | |
| 4 | de perlas y cristal y oro luciente <i>F</i>
de resplandor bellissimo y luciente <i>pl. sl. 972 BNE</i> | de perlas y cristal y oro luciente <i>PS</i>
de resplandor bellissimo y luciente <i>pl. sl. 972 BNE</i> | de perlas y
cristal y oro luciente <i>Canc. 1628</i> |
| | de perlas y cristal de oro luciente <i>Terrones</i> | con resplandor bellissimo y luciente | |
| 7 | hender <i>F</i>
1628 hender <i>Solís</i>
<i>pl. sl. 972 BNE</i> | hender <i>PS</i>
hender <i>Terrones</i> // | oprimir <i>pl. sl. 972 BNE</i>
ondosa <i>F</i>
ondosa <i>Canc. 1628</i> |
| | undosa <i>PS</i>
undosa <i>Solís</i> | undosa <i>Terrones</i> | |

¹³ Se refiere a la égloga piscatoria que empieza «En tanto que del mar la furia altiva», copiada en los folios previos a la canción de Tejada, fols. 297-315

- 8 Rétor¹⁴ *F* Rector *PS* Rector *pl. sl. 972 BNE* Rector *Canc.*
1628 Rétor *Solís* Rector *Terrones*
- 9 y en ver tal *F* y en ver tal *PS* que a tanta *pl. sl. 972 BNE* y en
ver tal *Canc. 1628* y por tal *Solís* y en ver tal *Terrones*
- 10 deja el *F* dejó el *PS* dejó su *pl. sl. 972 BNE* deja el *Canc.*
1628 dejó el *Solís* dejó el *Terrones*
- 11 *om. pl. sl. 972 BNE*¹⁵
- 12 sus ondas cercenar libre y *F* sus ondas cercenar libre y *PS* y ve sus
ondas dominar *pl. sl. 972 BNE* sus ondas cercenar libre y
Canc. 1628 sus ondas cercenar libre y *Solís* sus ondas
cercenar libre y *Terrones*
- 13 barquilla *F* barquilla *PS* barquilla *pl. sl. 972 BNE* y barquilla
Canc. 1628 barquilla *Solís* barquilla *Terrones*
- 14 que a unos *F* que a unos *PS* quien a *pl. sl. 972 BNE*
que a unos *Canc. 1628* que a unos *Solís* que a unos *Terrones*
- 15 de alto ser, grave aspecto y pobre traje *F* de alto ser, grave aspecto y
pobre traje *PS* de altivo aspecto mas de pobre traje *pl. sl. 972 BNE*
de alto ser grave aspecto y pobre traje *Canc. 1628* de altivo
aspecto mas de pobre traje *Solís* de altivo aspecto mas de pobre traje
Terrones
- 16 Las ondas con el céfiro encrespándose *F* El céfiro las ondas
encrespando *PS* El céfiro las ondas encrespando *pl. sl. 972 BNE*
Las ondas con el céfiro encrespándose *Canc. 1628* El céfiro las
ondas encrespando *Solís* El céfiro las ondas encrespando *Terrones*
- 17 de la aurora *F* de la aurora *PS* de la aurora *pl. sl. 972 BNE* del
aurora *Canc. 1628* de la aurora *Solís* del aurora *Terrones*
- 18-20 *om. en Canc. 1628*
- 18 en cristal las *F* en cristal las *PS* en cristales *pl. sl. 972*
BNE en cristales¹⁶ *Solís* en cristal las *Terrones*
- 19 alegre barca *F* alegre barca *PS* alegre barca *pl. sl. 972 BNE*
presta barca *Solís* alegre barca *Terrones* // deslizándose *F*
deslizano *PS* deslizano *pl. sl. 972 BNE* deslizano *Solís*
deslizano *Terrones*
- 20 segura iba con ímpetu hiriendo *F* segura iba con ímpetu hendiendo *PS*
la blanca espuma va, su quilla hiriendo *pl. sl. 972 BNE* segura
iba con ímpetu hendiendo *Solís* segura iba con ímpetu hendiendo
Terrones

¹⁴ I. Osuna anota erróneamente como variante de *F* «Rector» en lugar de «Rétor».

¹⁵ Junto a esta omisión, el v. 13 presentan variantes notables frente a la versión ofrecida por *F*.

¹⁶ I. Osuna, *Poética silva*, t. II, pág. 67 apunta que tanto las lecciones de *pl. sl.VE/ 34-34* como de *Solís* son atribuibles a errores de copia. No estimamos que se trate de un error, pues desde el punto de vista gramatical y sintáctico el complemento «en cristales» aplicado a «las aguas» resulta correcto, quedando el verso como sigue: «las aguas en cristales convertía», frente a la lectura de los testimonios restantes: «las aguas en cristal las convertía».

- 21 y veloz *F* cerúlea *PS* y veloz *pl. sl. 972 BNE* y veloz *Canc. 1628* y veloz *Solís* y veloz *Terrones*
- 22 a la dulce *F* en la blanda *PS* a la blanda *pl. sl. 972 BNE* a la dulce *Canc. 1628* a la blanda *Solís* a la blanca *Terrones*
- 23 nereides *F* nereidas *PS* nereidas *pl. sl. 972 BNE* náyades *Canc. 1628* nereidas *Solís* nereidas *Terrones*
- 26 las bocas *F* las bocas *PS* las bocas *pl. sl. 972 BNE* las bocas *Canc. 1628* las bocas *Solís* la boca *Terrones*
- 27 y hacer diferencias *F* y hacer diferencias *PS* haciendo diferencia *pl. sl. 972 BNE* y hacer diferencias *Canc. 1628* y hacer diferencias *Solís* y hacer diferencias *Terrones*
- 29 favoreciendo a su divino *F* favoreciendo su divino *PS* pues favorecen su divino *pl. sl. 972 BNE* favoreciendo a su divino *Canc. 1628* favoreciendo su divino *Solís* favoreciendo su debido *Terrones*
- 30 aurora, ninfas, mar, tritones, viento *F* tritones, ninfas, mar, aurora y viento *PS* tritones, ninfas, mar, aurora y viento *pl. sl. 972 BNE* aurora, ninfas, mar, tritones, viento *Canc. 1628* tritones, ninfas, mar, aurora y viento *Solís* tritones, ninfas, mar, aurora y viento *Terrones*
- 31 Y el claro *F* Y el claro *PS* El claro *pl. sl. 972 BNE* Ya el claro *Canc. 1628* El gran *Solís* Y el claro *Terrones*
- 32 su segura *F* su segura *PS* la segura *pl. sl. 972 BNE* su segura *Canc. 1628* su segura *Solís* su segura *Terrones*
- 33 aunque *F* con que *PS* con que *pl. sl. 972 BNE* aunque *Canc. 1628* con que *Solís* con que *Terrones* // las ondas rinde, el viento *F* con que *PS* con que *pl. sl. 972 BNE* aunque *Canc. 1628* con que *Solís* con que *Terrones*
- 36 vientos encadena *F* vientos encadena *PS* vientos encadena *pl. sl. 972 BNE* vientos encadena *Canc. 1628* vientos encadena *Solís* viento se encadena *Terrones*
- 38 ondas *F* ondas *PS* ondas *pl. sl. 972 BNE* ondas *Canc. 1628* aguas *Solís* aguas *Terrones*
- 40 de esos *F* de esos *PS* de los *pl. sl. 972 BNE* de los¹⁷ *Canc. 1628* de los *Solís* de esos *Terrones*
- 46-90 *om. en Canc. 1628*¹⁸
- 46 Así *F* Y así *PS* Así *pl. sl. 972 BNE* Así *Solís* Así *Terrones* // humilde *F* humilde *PS* humilde *pl. sl. 972 BNE* humilde *Solís* alegre *Terrones*
- 47 de blando *F* del blando *PS* del blando *pl. sl. 972 BNE* del blando *Solís* del blando *Terrones*

¹⁷ Aunque la lectura es difícil porque el trazo de la palabra es muy grueso y está emborronado leo con cierta seguridad «los». I. Osuna no anota esta variante en el *Canc. 1628*.

¹⁸ Se eliminan tres estancias por lo que la canción queda bastante mermada en este testimonio.

- 50 del¹⁹ mil *F* de mil *PS* con mil *pl. sl. 972 BNE* con mil *Solís*
con mil *Terrones*
- 51 que al moro y turco lanas pisa y colas *F* que al moro y turco
pisa luna y colas *PS* y orlada de extranjeras banderolas *pl. sl. 972 BNE*
que medias lunas huella y doma olas *Solís* que medias lunas huella y pisa
colas *Terrones*
- 58 del gran Cecilio escuchan *F* del gran Cicilio escuchan *PS* del gran
Cecilio escuchan *pl. sl. 972 BNE* de san Cecilio oyen *Solís* del
gran Eufrasio escuchan *Terrones*
- 59 que así *F* que así *PS* que así *pl. sl. 972 BNE* y así *Solís*
que así *Terrones //* impulso *F* impulso *PS* impulso *pl. sl.*
972 BNE intento *Solís* impulso *Terrones*
- 60 quita *F* y quita *PS* quita *pl. sl. 972 BNE* y quita
Solís y quita *Terrones*
- 61 a quien *F* en quien *PS* a quien *pl. sl. 972 BNE* a quien *Solís*
a quien *Terrones*
- 62 y mil triunfos *F* y mil triunfos *PS* y mil triunfos *pl. sl. 972 BNE*
mil triunfos *Solís* mil triunfos *Terrones*
- 65 el Cielo *F* la gloria *PS* el Cielo *pl. sl. 972 BNE* el Cielo *Solís*
el Cielo *Terrones*
- 66 que a los árboles hoja, arena al llano *F* que a los árboles hoja, arena al
llano *PS* que hojas el monte viste, arena el llano *pl. sl. 972*
BNE que los árboles hoja, arena el llano *Solís* que los árboles hoja, arena
el llano *Terrones*
- 68 os da, cual veis, España tallos tiernos *F* os da, cual veis, España tallos
tiernos *PS* ya ofrece España los pimpollos tiernos *pl. sl. 972*
BNE os da, cual veis, España tallos tiernos *Solís* os da, cual veis,
España tallos tiernos *Terrones*
- 69 ofrece *F* ofrece *PS* presta *pl. sl. 972 BNE* ofrece *Solís* ofrece
Terrones
- 71 al Cielo *F* los Cielos *PS* al Cielo *pl. sl. 972 BNE*
el Cielo *Solís* al cielo *Terrones //* olores *F* colores *PS* olores *pl. sl. 972*
BNE olores *Solís* olores *Terrones*
- 72 que quebranten *F* que quebranten *PS* que quebranten *pl. sl. 972 BNE*
y quebranten *Solís* y quebranten *Terrones*
- 74 estos *F* esos *PS* esos *pl. sl. 972 BNE* esos *Solís* esos
Terrones
- 75 creer en Dios, tener fe *F* creer en Dios, tener fe *PS* al tomar
nuestra fe *pl. sl. 972 BNE* en Dios creer, tener fe *Solís* creer en
Dios, tener fe *Terrones*
- 76 Ved *F* Ved *PS* Mira *pl. sl. 972 BNE* Ved *Solís*
Vea *Terrones*
- 79 recogerlo *F* recogello *PS* recogello *pl. sl. 972 BNE* recogello *Solís*
recogeldo *Terrones*

¹⁹ Error evidente de *F*, probablemente generado por atracción del siguiente vocablo.

- 80 pronta *F* pronta *PS* pronta *pl. sl. 972 BNE* pronta
Solís tanta *Terrones*
- 81 que soberbios *F* y soberbios *PS* y soberbios *pl. sl. 972 BNE*
y soberbios *Solís* y soberbios *Terrones*
- 82 la humildad veis tan pobre, humilde *F* la humildad veis tan pobre,
humilde *PS* ya miráis la humildad, tan pobre, humilde *pl. sl. 972 BNE*
la humildad veis tan pobre, humilde *Solís* la virtud veis tan
pobre, humilde *Terrones*
- 84 divino *F* divino *PS* heroico *pl. sl. 972 BNE* divino *Solís*
debido *Terrones*
- 87 por quien *F* por quien *PS* por quien *pl. sl. 972 BNE* por quien *Solís*
porque en *Terrones*
- 89 por quien puede *F* porque pueda *PS* porque pueda *pl. sl. 972 BNE*
porque pueda *Solís* porque pueda *Terrones*
- 90 ver a Dios, vestir luz, pisar *F* ver a Dios, vestir luz, hollar *PS* vestida
de esplendor, pisar *pl. sl. 972 BNE* ver a Dios, vestir luz, pisar *Solís*
ver a Dios, vestir luz, hollar *Terrones*
- 92 la crespa concha *F* la crespa concha *PS* las crespas conchas *pl. sl. 972*
BNE la crespa concha *Canc. 1628* las crespas conchas *Solís* las
crespas ondas *Terrones* // tiñe *F* tiñe *PS* tiñe *pl. sl. 972 BNE* tiñe
Canc. 1628 tiñe *Solís* ciñe *Terrones*
- 93 ni altos *F* ni altos *PS* ni altos *pl. sl. 972 BNE* ni altos *Canc.*
1628 ni altos *Solís* ni los *Terrones*
- 94 ni diamante, rubí, perla *F* no diamantes, rubís, perlas *PS*
no diamante, rubí, perlas *pl. sl. 972 BNE* ni diamante, rubí, perla
Canc. 1628 no diamantes, rubís, perlas *Solís* no diamantes, rubíes, perlas
Terrones
- 95 los *F* a los *PS* a los *pl. sl. 972 BNE* los *Canc. 1628* a los
Solís a los *Terrones* // ciñen *F* ciñe *PS* ciñe *pl. sl. 972 BNE*
ciñen *Canc. 1628* ciñe *Solís* ciñe *Terrones*
- 96 ni montes altos de inmortal *F* ni altos montones²⁰ de mortal
PS ni altos montones de mortal *pl. sl. 972 BNE* ni montes altos de
inmortal *Canc. 1628* ni los altos montes de mortal *Solís* ni los
montones de inmortal *Terrones*
- 97 guardando *F* guardado *PS* guardando *pl. sl. 972 BNE* guardando
Canc. 1628 guardando *Solís* guardando *Terrones*
- 98 soberbias *F* doradas²¹ *PS* soberbias *pl. sl. 972 BNE* soberbias *Canc.*
1628 soberbias *Solís* soberbias *Terrones*
- 100 ni arcos *F* arcos *PS* ni arcos *pl. sl. 972 BNE* ni arcos *Canc.*
1628 ni arcos *Solís* ni arcos *Terrones* // artificio *F* artificio *PS*
artificio *pl. sl. 972 BNE* artificio *Canc. 1628* edificio
Solís artificio *Terrones*

²⁰ Es un error evidente por asimilación a la vocal de la sílaba contigua.

²¹ I. Osuna lo atribuye a un error de copia, probablemente por asimilación al mismo adjetivo en el verso siguiente (*Poética silva*, t. II, pág. 69).

102	trofeos	F	trofeos PS	colosos <i>pl. sl. 972 BNE</i>	trofeos
	<i>Canc. 1628</i>		colosos <i>Solís</i>	trofeos <i>Terrones</i>	
103	raros milagros	F	raros milagros PS	raros milagros <i>pl. sl. 972 BNE</i>	
			raros milagros <i>Canc. 1628</i>	milagros raros <i>Solís</i>	
	milagros raros	<i>Terrones</i>			
104	por conocer	F	por conocer PS	puesto que las <i>pl. sl.</i>	
	<i>972 BNE</i>	por conocer	<i>Canc. 1628</i>	por conocer <i>Solís</i>	por
	conocer	<i>Terrones</i>			
106-173	<i>om. en Canc. 1628²²</i>				
106	demanda	F	demanda PS	demanda <i>pl. sl. 972 BNE</i>	demanda <i>Solís</i>
	nos manda	<i>Terrones</i>			
109	de oro	F	de oro PS	de oro <i>pl. sl. 972 BNE</i>	del oro ²³ <i>Solís</i>
	de oro	<i>Terrones</i>	// nos manda F	nos manda PS	nos
	manda	<i>pl. sl. 972 BNE</i>	nos manda <i>Solís</i>	demanda <i>Terrones</i>	
110	estos	F	esos PS	estos <i>pl. sl. 972 BNE</i>	estos <i>Solís</i>
	<i>Terrones</i>				
111	bravos	F	bravos PS	bravos <i>pl. sl. 972 BNE</i>	fieros <i>Solís</i>
	fieros	<i>Terrones</i>	// su Dios F	sus Dios ²⁴ PS	su Dios
	<i>pl. sl. 972 BNE</i>	su Dios	<i>Solís</i>	su Dios <i>Terrones</i>	
115	su	F	a su PS	a su <i>pl. sl. 972 BNE</i>	a su <i>Solís</i>
	riquezas	F	riquezas PS	riquezas <i>pl. sl. 972 BNE</i>	riquezas <i>Solís</i>
	riqueza	<i>Terrones</i>			
117	porque	F	porque PS	porque <i>pl. sl. 972 BNE</i>	pues <i>Solís</i>
	Indalecio	F	Indalecio PS	Indalesio <i>pl. sl. 972 BNE</i>	Indalecio <i>Solís</i>
	<i>Terrones</i>				Cecilio
122	Torcato	F	Torcato PS	Torcato <i>pl. sl. 972 BNE</i>	Torcuato <i>Solís</i>
	Torcato	<i>Terrones</i>	// Isicio F	Hisiquio PS	Hisiquio <i>pl. sl.</i>
	<i>972 BNE</i>	Isichio	<i>Solís</i>	Hisicio <i>Terrones</i>	// y el sagrado Eufrazio F
	y el sagrado Eufrazio	PS	y el sagrado Eufrazio	<i>pl. sl. 972 BNE</i>	
	y el sagrado Eufrazio	<i>Solís</i>	con san Indalecio	<i>Terrones</i>	
124	y entrambos polos visitar del	F		y a entrambos polos visitalle al	
	PS	ya entrambos polos visitar al	<i>pl. sl. 972 BNE</i>	ya entrambos	
	polos visitar del	<i>Solís</i>	y a entrambos polos visitar al ²⁵	<i>Terrones</i>	
125	de su ancho espacio	F		y de su ancho espacio PS	y de su
	ancho espacio	<i>pl. sl. 972 BNE</i>		y de su ancho espacio	<i>Solís</i>
	la virtud por precio	<i>Terrones</i>			
126	tropellar	F	tropellar PS	tropellar <i>pl. sl. 972 BNE</i>	tropellar <i>Solís</i>
	desterrar	<i>Terrones</i>			

²² Como hemos mencionado, esta canción aparece bastante mermada en este testimonio pues sólo contiene cuatro estancias.

²³ Variante no anotada por I. Osuna, *Poética silva*, t. II, pág. 70.

²⁴ Error evidente de PS.

²⁵ Los perfiles de la letra no se aprecian con claridad por lo que podría igualmente tratarse de una *e*.

- 128 a honrosos *F* a honrados *PS* a honrosos *pl. sl. 972 BNE*
 honrosos *Solís* a honrosos *Terrones*
- 130 dificultoso *F* deficultoso *PS* dificultoso *pl. sl. 972 BNE*
 dificultoso *Solís* dificultoso *Terrones*
- 131 y el rayo al roble y no *F* y el rayo al roble no *PS* y el rayo al
 roble no *pl. sl. 972 BNE* y al roble el rayo y no *Solís* y al roble el
 rayo y no *Terrones*
- 132 *om. en pl. sl. 972 BNE*
- 134 responde *F* responde *PS* responde *pl. sl. 972 BNE* responde *Solís*
 respondió *Terrones* // más que un monte *F* más que un
 monte *PS* más que un monte *pl. sl. 972 BNE* como un monte *Solís*
 comúnmente *Terrones*
- 137 y el fiero *F* el fiero *PS* y el bravo *pl. sl. 972 BNE* y el fiero *Solís*
 y el fiero *Terrones*
- 139 que *F* que *PS* que *pl. sl. 972 BNE* que *Solís*
 que a *Terrones*
- 140 rabia airada *F* rabia airada *PS* airada rabia *pl. sl. 972 BNE* rabia
 airada *Solís* rabia airada *Terrones*
- 141 y encender *F* encender *PS* encender *pl. sl. 972 BNE* encender *Solís*
 encender *Terrones*
- 143 toros *F* toros *PS* toros *pl. sl. 972 BNE* toros *Solís*
 tiros *Terrones* // el fuego inflama *F* la llama inflame *PS*
 la llama inflame *pl. sl. 972 BNE* la llama inflame *Solís*
 la llama inflame *Terrones*
- 145 valor *F* valor *PS* valor *pl. sl. 972 BNE* valor *Solís* vigor
Terrones
- 146 toros, fuego *F* toros, fuego *PS* toros, fuego *pl. sl. 972*
BNE toros, fuego *Solís* tiros, fuegos *Terrones*
- 150 ser blasón, tener vida y darnos *F* ser blasón, tener vida y darnos *PS*
 darnos alto blasón de eterna *pl. sl. 972 BNE* ser blasón, tener vida, darnos
Solís ser blasón, tener vida, darnos *Terrones*
- 151-165 *om. Terrones*
- 151 de un *F* de un *PS* de *pl. sl. 972 BNE* de *Solís*
- 152 en un *F* de un *PS* de *pl. sl. 972 BNE* de un *Solís*
- 154 y feliz *F* feliz *PS* feliz *pl. sl. 972 BNE* feliz *Solís*
- 158 de los siete faroles *F* de los siete faroles *PS* de aquellas siete
 antorchas *pl. sl. 972 BNE* de aquestos siete *Solís*
- 163 valor *F* valor *PS* honor *pl. sl. 972 BNE* belleza *Solís*
- 165 dan materia a la fama, a ti *F* dan materia a la fama, a ti *PS* son, Granada,
 tus ínclitos *pl. sl. 972 BNE* dan materia a la fama, a ti *Solís*
- 166²⁶

²⁶ En *PS* y *pl. sl. VE/ 34-34* se inserta una estancia que se omite en los restantes testimonios. Por tanto estas dos copias ofrecen 15 versos más que la versión de *F*.

La estancia, que precede al *commiati* final, en la versión de *PS* es la siguiente:

- 166 *om. en Solís*²⁷
- 166 Para, canción altiva, *F* Para, canción altiva, *PS* Para,
canción altiva, *pl. sl. 972 BNE* Parad canción y barca, pues al
puerto *Terrones*
- 167 que si la luz de Castro te recibe, *F* que si la luz de Castro te recibe *PS*
que si la luz de Castro te recibe *pl. sl. 972 BNE* de tierra
prometida habéis llegado *Terrones*
- 168 vivo será tu bien, tu fama viva, *F* vivo será tu bien, tu fama viva *PS*
vivo será tu bien, tu fama viva *pl. sl. 972 BNE* excusado es pasar
más adelante *Terrones*
- 169 mientras del cielo el firmamento vive *F* mientras del cielo el
firmamento vive *PS* mientras del cielo el firmamento vive *pl. sl. 972 BNE*
que con vuestra venida hoy han brotado *Terrones*
- 170 Y pues tienes por timbre y mejoría *F* y pues te son por timbre y
mejoría *PS* y pues te son por timbre y mejoría *pl. sl. 972 BNE*
pimpollos en España y hecho un huerto *Terrones*
- 171 fortuna compañera y virtud guía *F* fortuna, compañera y virtud guía *PS*
fortuna, compañera y virtud guía *pl. sl. 972 BNE* está de caridad
y fe constante *Terrones*

Mas tú, cuya grandeza el mundo abarca,
de su oficio y despojos heredero,
pues tantos siglos te los guardó el cielo,
recibe alegre aquesta humilde barca
que, libre de las ondas del mar fiero,
se ofrece al templo de tu santo celo.
Tú, columna firmísima en el suelo
de espíritus gentiles y coluna
de las nobles memorias,
cuyas escaques y roeles de oro
eclipsan con la luz de su tesoro
al tiempo, olvido y muerte y la fortuna,
dando a tus hijos nombre, al mundo glorias,
también darás, si admities este acento,
gloria a ti, muestra al mundo y a mí aliento.

Aparato de variantes:

- 2 de su oficio y despojo herederos *PS* sucesor de su oficio y sus despojos *pl. sl.VE/ 34-34*
- 3 guardó *PS* guarda *pl. sl.972 BNE*
- 4 humilde *PS* ilustre *pl. sl.972 BNE*
- 5 de las ondas del mar fiero *PS* ya del mar y sus enojos *pl. sl.972 BNE*
- 9 de las *PS* de sus *pl. sl.972 BNE*
- 10 cuyas *PS* cuyos *pl. sl.972 BNE*
- 12 y la *PS* a la *pl. sl.972 BNE*
- 13 hijos *PS* siglos *pl. sl.972 BNE*

²⁷ La versión recogida en la novela de Solís omite el *commiato*, y en la versión de *Terrones* esta estrofa de cierre presenta variantes notables respecto a *F*.

- 172 bien podrás en el templo de la fama *F* bien podrás en el templo de la
fama *PS* bien podrás en el templo de la fama *pl. sl. 972 BNE*
y habiendo esta constancia *Terrones*
- 173 tener luz, enviar rayos y alzar llama *F* tener luz, enviar rayos y alzar
llama *PS* inmune revivir de voraz llama *pl. sl. 972 BNE* podréis
tener segura confianza *Terrones*

XV

*Silva al elemento del aire. Tejada**

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego
era el fuego la tierra, mar el aire,
rendía el aire al mar, la tierra al fuego,
sin forma el fuego, tierra, el mar y el aire,
5 que allí era el aire, el mar, la tierra y fuego
donde era el fuego y mar, la tierra y aire,
el mar y el aire y fuego eran la tierra
y había fuego en mar y aire en la tierra.

Aqueste Caos y confusión notable
10 del cielo corrigió el sumo regente:
por centro colocó la tierra estable
de toda aquesta máquina excelente,
en torno la cercó del mar mudable
para que humedeciese su corriente
15 de la tierra gentil las anchas salas,
y encima desplegó al aire las alas.

Quiso que con su soplo regalado
a todos los vivientes regalase
y que cualquier lugar desocupado
20 con su cuerpo diáfano ocupase;
que fuese nido al escuadrón alado
que **su[s]**¹ regiones húmedas cortase,
y poniendo al mar pece, fiera al suelo,
de aves quiso poblar al aire el velo.

Viendo el Aire la Tierra tan hermosa,
25 de nuevas plantas coronada y llena,
vagando en torno de ella no reposa
por descubrielle su amorosa pena.
Al fin es fama que la voz dudosa
30 variamente sonando desenfrena,
cuyo mormollo blando, suave y lento
oyó el humilde valle y monte exento.

No de otra suerte sucedió que *cuando*
jugando por el mar fresca marea
35 andan las varias ondas retozando
al soplo del frescor que las ondea,
o de la suerte que el Favonio blando
las hojas de los árboles menea,

* Tan solo contamos con el testimonio de *PS*, fols. 13v-25v.

Esta silva fue publicada por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, I, cols. 1069-1075 y, en fecha reciente, por I. Osuna, *Poética silva*, núm. 4, págs. 70-82.

¹ *em.* su[s] su *PS*

que entre ondas y hojas y aire que las bate
40 resulta un son confuso del combate;
tal fue la voz con que a la Tierra dice
el Aire: «¡Oh crudo ejemplo de dureza!,
bien el rigor que muestras no desdice
del ser que tienes por naturaleza;
45 ¿qué importa llueva o nieve o que granice,
pródigo repartiendo mi riqueza,
si la nieve y granizo de mi parte
son instrumento para más helarte?
Contempla, ingrata, el único provecho
50 que por don celestial de mí recibes,
que yo soy solo quien aliento el pecho
seco y enjuto tuyo y por quien vives;
no en tu guirnalda y florido lecho
con jactanciosa presunción estribes,
55 porque seco verás sin mí en tu falda
a tu lecho florido y tu guirnalda.
Si a ti pisan las fieras, a mí el ave
azota blanda con su blando vuelo,
y si tú el centro buscas por ser grave
60 yo por ligero busco el alto cielo;
ni el mar podrá romper la veloz nave
si no le ayudo con mi fresco anhelo,
ni aun el fuego arderá si yo sosiego:
más valgo, pues, que tierra, mar y fuego.
65 De mí cualquiera dios el cuerpo toma
si se ha de aparecer a los mortales,
y el medio soy por donde el sol asoma
hermoso con sus rayos celestiales;
fuerza ninguna mi potencia doma,
70 y el alma soy de cosas corporales,
y el que le presta espíritus al hombre
por lo cual tengo de ánima el renombre».
La Tierra por el uno y otro poro
por donde, evaporándose, respira,
75 recibiendo la voz abrió el tesoro
del pecho que el mar baña y el sol mira,
y blanda a tanto ruego y tanto lloro
su dureza negó, calmando la ira,
y al Aire recibió dentro en su seno,
80 que de ella triunfa, de contento lleno.
¡Cuántas veces la Tierra enamorada
tendió los brazos al movable cuello,
y cuántas veces se halló abrazada
sintiendo ser el Aire, mas sin vello!

85 De tanta lucha, al fin, quedó preñada
y alegre y contentísima por sello
comienza de ensancharse, porque al vientre
el peso desocupe y frescor le entre.

Del concebido humor estremeciose,
90 y hizo blandear más de una cima
de más de un monte, y el rumor oyose
del Pindo a do Arzaete el cuerpo arrima;
de Etna la cumbre altísima cayose
y en ella pareció una honda sima
95 que con el fuego y llamas que vomita
al reino mismo del infierno imita.

Temblaron las florestas, los collados,
los árboles, las plantas y las fuentes,
los montes más excelsos y encumbrados,
100 y torcieron los ríos sus corrientes;
los valles y las sierras y los prados
y **la[s]**² fuertes ciudades y eminentes,
y al trastornarse tantos edificios
dejar pareció el cielo sus dos quicios.

105 Cuatro hijos brotó del todo iguales,
de fiero aspecto y fuerzas insufribles,
y aunque en las calidades desiguales
ig[u]ales³ en ser fieros y terribles;
fueron origen de diversos males,
110 insultos cometieron mil horribles;
cuatro juntos nacieron y mezclados
en confuso tropel amontonados.

Estos fueron Norte, Euro, Austro y Favonio:
Favonio junta el Euro y Norte al Austro,
115 y el Austro y Norte al Euro y al Favonio;
Favonio rendía al Euro y el Norte al Austro,
y allí había Austro, Euro, Norte y Favonio
donde Favonio y Norte y Euro y Austro;
era el Euro Favonio y Austro el Norte,
120 el Austro el Euro y el Favonio el Norte.

Juntos los cuatro hermanos violentos
comienzan a soplar con furia tanta
que al monte no **asegura[n] su[s]**⁴ cimientos
ni torcidas raíces a la planta;
125 del hondo mar los ínfimos asientos
desencajando el uno, otro levanta,

² *em.* la[s] la *PS*

³ *em.* ig[u]ales igales *PS*

⁴ *em.* asegura[n] su[s] asegura su *PS*

hirviendo por el agua, antes serena,
un preñado montón de roja arena.

130 Enturbió en Siria su corriente Oronte,
y Ganges do nacer se ve el Aurora,
y en la Escitia el ligero **Termodonte**⁵,
Dauro en Iberia, que su margen dora,
Éufrates en Armenia, en Licia⁶ Hermonte,
135 Nilo en el suelo egipcio que lo adora,
Tigris en Persia, en Frigia Janto frigio,
y en Bretaña el herético Tamigio.

De ramas a los árboles despojan,
de hojas a las ramas más floridas;
las flores amenísimas deshojan
140 y con ímpetu vuelan esparcidas;
plantas arrancan, árboles arrojan
y de la inmensa furia sacudidas
se juntan, al tropel de sus furores,
plantas, árboles, hojas, ramas, flores.

145 Quien más sintió esta furia horrible y fiera,
con detrimento suyo y gran ruina,
Tinacria, fuiste tú, cuya ladera
a Italia fue continua y convecina;
Rompió a la tierra el mar y su ribera,
150 tocó el borde **de[!]**⁷ Faro de Mesina,
y a Peloro con tal furia atropella
que a Sicilia apartó de Italia bella.

Ni exenta de esta furia tú, Oceano,
155 viste la **plata**⁸ de tu gran corriente,
pues del suelo español, alegre, ufano,
hiciste dividir la Libia ardiente,
y allí mismo se ve tu color cano
donde se vio la yerba antiguamente,
y al monte Atlante con furor divides
160 del alto Calpe, túmulo de Alcides.

La madre Tierra viendo furor tanto,
del parto arrepentida y cuidadosa,
el fructífero rostro, verde y santo,
alzó temblando a la región lustrosa:
165 «¡Oh santo Jove!, —dice— si a mi llanto

⁵ *em.* Termodonte Tremodonte *PS*

⁶ Como también anota I. Osuna se referiría Tejada, probablemente a Lidia región del Asia Menor por la que discurre el río Hermonte.

⁷ *em.* del de *PS*

⁸ *em.* plata planta *PS*

Propongo esta lectura más acorde al contexto fluvial de estos versos.

abriste alguna vez puerta piadosa,
ábrela agora y templarás los bríos
con que me ultrajan cuatro hijos míos.

170 Mira, señor, que es bien que consideres
la humildad con que siempre te he servido,
repartiendo a los hombres mis haberes
con más pródiga mano que he podido;
y si algunas ofensas vengar quieres,
175 el cuello abajo a tu rigor rendido,
descarga en él tu golpe y no me ultraje
la doble furia de mi gran linaje».

Moviose a compasión el gran regente
y porque daña más la fuerza junta
al Norte, al Sur, a Oriente y a Occidente,
180 de los hermanos repartió la junta:
a Euro puso donde refulgente
al mundo nueva luz del sol apunta
y do primero la rosada Aurora
las nubes de oro puro orla y colora.

185 Al favorable Céfito asentolo
donde Venus, la estrella vespertina,
se ve lucir *cuando* en el mar Apolo
los cabellos lucíferos inclina,
do acaba de enlutar la noche al polo
190 y con húmeda escarcha y cristalina
mojar la tierra y con su oscura rueda
dejarla del trabajo libre y queda.

Al Norte puso donde los Triones
de hielo cubren a la zona helada,
195 cobijando las árticas regiones
de una perpetua nieve condensada,
donde muestran las Osas sus faiciones
a la Escitia, del bárbaro pisada,
y gusta hielo frío y blanca nieve
200 *cuando* de Batio la corriente bebe.

Al Austro le dio silla do menores
son las sombras del sol *cuando*, en el cielo
esparciendo los santos resplandores,
en medio de su cumbre los ve el suelo,
205 a donde abriga el Ábrego las flores
con el templado y apacible vuelo
y a donde el Mar del Sur perlas produce
entre la nácar que en sus ondas luce.

Con esta división de Jove eterno

- 210 amansó en algo su coraje y brío,
que uno sopla en verano, otro en **i[n]vierno**⁹,
otro en otoño y otro en el estío.
Pero mezclando su vapor interno
con el regazo de la tierra frío,
215 ocho hijas tuvieron en su madre,
cada cual de ellas semejante al padre.
Nacido, pues, que hubieron, comenzaron
a alborotar las aguas de tal suerte
que de pavor los hombres nunca osaron
220 sulcar el mar por miedo de la muerte,
hasta que poco a poco penetraron
algún remedio contra mal tan fuerte.
Eolo fue el primero que del viento
supo y del vago mar el movimiento.
225 Aquéste dio *principio* al astrolabio,
y de estrellas la copia innumerable
con no cansado estudio y modo sabio
la hizo a todos fácil y tratable;
el *tiempo* vio que hace al mar agravio,
230 y cuál viento es enfermo y saludable,
y cuáles dan favor a navegantes
de las estrellas fijas y vagantes.
El ceño conoció de Orión mojado
y de Aliama¹⁰ la luz que resplandece,
235 el Águila y de Perseo el diestro lado
y el hombro que a **Bootes**¹¹ se le ofrece,
el Hirco y el Lancismo celebrado
y las que clara luz le dan al Pece,
la Hidra y la Beceja, y la cabeza
240 que al rutilante Alcides adereza.
Ciñe al agua del mar siciliano
cuatro y tres islas do se ve confusa
la fragua donde bate el dios Vulcano,
atronando a Lipara y Fenicusa;
245 Suena un rumor ardiente, fiero, insano
en Dídime, Ebonimo y Ericusa,
en Estróngile y **Hiera**¹², en cuyos montes

⁹ *em.* i[n]vierno ivierno *PS*

¹⁰ No identificamos esta denominación con ninguno de los nombres aplicados a estrellas o constelaciones en la tradición astronómica. Quizá se deba a una deturpación. Casi todos los topónimos y nombres propios de este pasaje se hallan alterados.

¹¹ *em.* Bootes Beootes *PS*.

Corregimos por el nombre la constelación ya listada por Ptolomeo.

¹² *em.* Hiera Hura *PS*.

rayos labran **Estéropes**¹³ y Brontes.
 Eolo en estas **isla[s]**¹⁴ habitaba,
 250 cuya corona y cetro poseía,
 y de la fragua de Vulcano brava
 las llamas humeantes conocía;
 con varios sacrificios frecuentaba
 las aras con que a Júpiter servía,
 255 que era el excelso Júpiter su *padre*
 y la ninfa Hipote fue su madre.
 Deseo de alcanzar mayor potencia
 le alienta el brazo y corazón inflama,
 que es natural al hombre esta dolencia
 260 de alcanzar honra y extender su fama;
 en su poder se fía y en su ciencia,
 porque ciencia y poder a mucho llama,
 y al fin viendo propicias **la[s]**¹⁵ estrellas
 de naos cubre la mar y embarca en ellas.
 265 Antes que se engolfara vio en un punto
 andar **varia[s]**¹⁶ tollinas retozando,
 y un escuadrón amontonado y junto
 de mil delfines por el mar saltando;
 vido del sol el resplandor difunto
 270 y que, yendo al Ocaso declinando,
 arreboles no hizo, mas distintos
 mostró los rayos y en tinieblas tintos.
 Vio cubrir a la luna un color triste,
 botos los cuernos, no al ponerse enhiesta,
 275 y la corneja vio que al mar embiste
 y con siniestro canto lo molesta,
 y que en lo seco el escuadrón asiste
 de los cuervos marinos, y funesta
 y oscura nube vio cubrir al monte
 280 y ceñir cinta negra el horizonte.
 Vio halcones volar y dar graznido
 al ánsar, a la grulla y la cerceta,
 cubrir espuma el mar y hacer ruido,
 ampollas levantando el agua inquieta;
 285 el rosicler del alba vio teñido

Corrijo la referencia a la isla eolia de Hiera en la que la mitología sitúa a dos de los tres cíclopes que fabricaban los rayos de Júpiter, los cuales son mencionados en el verso siguiente (v. 248): Brontes y Estéropes (y Arges).

¹³ *em.* Estéropes Astéropes *PS*.

Enmiendo el nombre del cíclope que fabricaba los rayos para Jove, Estéropes.

¹⁴ *em.* isla[s] isla *PS*

¹⁵ *em.* la[s] la *PS*

¹⁶ *em.* varia[s] varia *PS*

en color amarilla no perfeta,
y, al fin, de tempestad le dan recelo
sol, alba, luna, peces, mar y cielo.

290 Eolo, viendo adversas las señales,
un miedo helado le ocupó las venas,
y para prevenirse en casos tales
las velas prender manda en las entenas;
cajas arriza, pone los puntales,
aligera las naves que van llenas,
295 zafa al combés y la jareta encarga,
y así espera del mar la furia amarga.

De color ceniciento se ennegrece
el antes claro cielo, despidiendo
de agua mil montes, y la luz que ofrece
300 de un relámpago es fiero y horrendo;
la lluvia y tempestad airada crece,
mil rayos se desatan, cuyo estruendo
al romper de las nubes es de suerte
que engendra gran temor de airada muerte.

305 Braman crüeles los furiosos vientos,
y por el mar con tanta furia justan
que le cavan los ínfimos asientos
y a las miseras naves barahústan;
de muerte y destrucción fiera hambrientos,
310 la arena del profundo al cielo ajustan;
braman las rocas y las olas braman,
que al cielo los navíos encaraman.

Entró colado un Vendaval furioso
a cuya furia el ancho mar se abate,
315 y un Solano fierísimo y rabioso
entra por otro lado a dar combate,
y el bravo Huracán tempestüoso
las naos por popa y proa hiere y bate;
rechinan cuerdas, las entenas rajan
320 y las duras cuadernas desencajan.

De agua los vientos cubren proa y popa,
tronchan los remos, **quiebran**¹⁷ las postizas,
arrancan el betún, sacan la estopa,
baten amarras, quiebran candalizas,
325 vuelan barbetas, da al suelo la topa,
las maimonetas rompen más rollizas,
y despedaza su crueldad insana

¹⁷ *em.* quiebran quebrantan *PS*

El verso es hipermétrico, probablemente propiciada tal hipermetría por la autocorrección del copista en el término *quebrantan*, al que proponemos la alternativa de *quiebran*.

la maestra, el trinquete y la mesana.
 Gritan los marineros y canalla:
 330 uno dice «¡a la banda!» y otro «¡cía!»,
 crujen las jarcias con la gran batalla,
 el caballar se quiebra y la crujía;
 uno acude a la bomba a remedialla,
 por amainar la vela otro porfía,
 335 y aunque uno grita «¡boga!», otro «¡es zaborda!»¹⁸,
 no oye la chusma, a tanto estruendo sorda.

Uno y otro crüel viento rimbomba
 alzando mil montañas de agua al cielo;
 no pueden agotalla con la bomba,
 340 que trae el agua el vaso como en vuelo;
 de aquesta parte cae, de allí se acomba,
 al cielo toca ya, ya cae al suelo,
 y el agua, a quien el Ábrego alborota,
 a las rocas golpea, al cielo azota.

345 Un ave Roco baja horrenda y fiera,
 y las garras abriendo y cruda¹⁹ boca
 cogió una gruesa nao grande y entera,
 y alzando el vuelo con las nubes toca;
 caer la deja de la etérea esfera
 350 y mil pedazos la hizo en una roca:
 ¡oh majestad del aire, insigne y grave,
 pues sustentas la furia de tal ave!

Eolo con temor de la tormenta,
 altas las manos al celeste manto,
 355 «¡Oh padre Jove! —dice— no consienta
 tu divina clemencia estrago tanto;
 esta furia tiránica y violenta
 de los vientos enfrena, Jove santo:
 no juntes de agua, fuego y viento un caos
 360 contra mis flacas y deshechas naos».

Oyó su voz el sumo Altitonante
 y enojado del bravo atrevimiento
 el cielo serenó, y calmó al instante
 el soplo airado de uno y otro viento;
 365 en un ebúrneo carro radiante
 bajó cortando el líquido elemento,

¹⁸ *em.* es zaborda escaborda *PS*.

Si *boga* es 'la acción de bogar o remar' (*Dicc. Aut.*), la segunda expresión debe situarse en un ámbito semántico equivalente, por lo que proponemos la enmienda *es zaborda*, que se refiere a 'la varada en tierra o quedada del bajel en seco' (*Dicc. Aut.*; no se halla en *Cov.*). No obstante podrían añadirse a ésta otras alternativas válidas como *jeb*, *zaborda!*.

¹⁹ En el ms. de la *PS* aparece tachada la voz *dura* y es reemplazada por *cruda* (fol. 22).

de resplandor bordando soberano
la nube al cielo, al mar el color cano.

370 Bien así como *cuando* en el Oriente
dorada asoma la purpúrea Aurora,
y con su rosicler y oro luciente
de mil matices a las nubes dora,
y la guirnalda de su bella frente
por entre los matices se transflora,
375 tal pareció, quitado el ñublo oscuro,
del sumo *Padre* el rostro sacro y puro.

Las nereidas se vieron y tritones
danzar en torno de su carro bello,
romper el viento con diversos sonos,
380 el oro dando al viento del cabello,
de focas mil diversos escuadrones
por la salobre plata alzar el cuello,
y cubrirse de nácares las rocas
brotando perlas por las blancas bocas.

385 Cogió a su hijo Júpiter sagrado
y a un monte lo llevó, que con la cumbre
besa del cielo el resplandor dorado
y al centro con la honda pesadumbre,
diciéndole: «Pues tanto has trabajado
390 por conocer del viento la costumbre,
al mismo viento quiero que presidas
y que sus fuerzas con tu cetro midas».

Era el gran monte por de dentro hueco,
con doce esquinas de diamante bronco,
395 por de fuera pelado, estéril, seco,
de flor desnudo, yerba, planta y tronco;
resonaba por él parlero el eco
con un zumbido sonoro y ronco,
repetiendo el sonido que le imprime
400 el bajo viento en la región sublime.

Aquí, pues, encerró al fiero Solano,
al Vendaval, al Tramontana y Noto,
al Céfito y Vulturno y Subsolano,
al Cierzo frío y bravo Libonoto,
405 al Garjino²⁰ pluvioso y Coro insano
y a Bóreas sonador y al Curonoto²¹,
y al monte pone diamantinas puertas,
de candados gruesísimos cubiertas.

²⁰ Se refiere probablemente al viento del Suroeste llamado *garbino*.

²¹ Los únicos vientos no documentados en fuentes lexicográficas (ni *Aut.* ni en *Cov.*) son Garjino y Curonoto.

Al encerrillos, con el gran coraje,
410 por las bocas lanzaban las espumas,
resistiendo tan bravos al ultraje
que el cielo atormentaban con las plumas
si Jove al soberbísimo linaje
no lo domara con sus fuerzas sumas,
415 poniendo a cada cual al cuello fiero
gruesa cadena de fornido acero.

En un alcázar de acerado muro
Eolo está su furia reprimiendo,
y con los frenos de diamante duro
420 enfrena su furor bravo y horrendo;
soplan con tal violencia que seguro
no está su propio rey, y al gran estruendo
braman **la[s]**²² cavidades de la sierra
y en torno se estremece mar y tierra.

425 Cercanos de la puerta andan bramando
y por salir trabajan y revientan,
unos contra otros con furor luchando
para primeros ser en lo que intentan;
su rey los está siempre amenazando,
430 mas ellos con su ímpetu lo afrentan,
que es tanta su arrogancia y su denuedo
que ni al rey precian ni a su mando han miedo.

Cual suelen bravos canes extranjeros
y lebreles de Irlanda generosos
435 estar atentos y mostrarse fieros,
de que se ofrezca caza deseosos,
que luego que la ven saltan ligeros
a los cielos, tornando perezosos
a la saeta, al río, al sol, al viento,
440 (mas, ¡poco es lo que digo!, al pensamiento),
tal el Vulturno con su vuelo atruena
el hueco monte por romper candados,
y el Cierzo, que la luz clara y serena
cubre con escurísimos ñublados,
445 y el fiero Bóreas que en el aire truena
y destruye las plantas y los prados,
y el Garjino feroz que si se arroja,
con abundante lluvia el suelo moja;
y el Coro, engendrador de pestilencias,
450 rechina por romper la puerta y gime,
y el Libonoto, causa de dolencias,
con el mismo propósito la oprime.

²² *em.* la[s]

la *PS*

A tan fieras y horrisonas pendencies
Eolo el cetro a toda parte esgrime,
455 mas, mientras de la puerta a uno desvía,
otro viento batiéndola porfía.
Los vientos fríos con el hielo encostran
el combatido suelo y de él lo cuajan,
mas quiébranlo los cálidos y postran,
460 y el frío con calor rompen y rajan;
y, aunque de hierro, la pared descostran
y mil planchas destrozan y desgajan,
y del rumor del uno y otro encuentro
zumba la cumbre y se alborota el centro.
465 Y si el gran Jove, con potencia rara,
en esta gruta no los detuviera,
dando a Eolo el mando, cetro y vara,
de reprimir su rabia cruda y fiera,
la tierra cada cual de ellos volara,
470 y al fuego deshicieran en su esfera,
y la mar arrancaran de su asiento
que a tierra, fuego y mar sustenta el viento.
Sujeta el viento al mar, la tierra y fuego
y sólo alcanza triunfo Amor del viento.
475 Yo, que con fuego y viento y Amor brego,
rindo la fuerza y canso el sufrimiento;
mas si oídos le prestas a mi ruego
y oyes propicio mi sonoro acento,
¡oh nuevo Apolo, gloria del Ocaso!,
480 yo eclipsaré las luces del Parnaso.

XVI
*Sátira. Tejada**

Vaya el río por do suele,
corra como corre el *tiempo*,
porque yo no soy Atlante
para cargarme del cielo;
5 vaya la doncella a misa,
salga el otro reverendo,
y en lugar de confesor
muéstrese mártir de Venus,
que si lo lleva el tiempo,
10 *lo mejor es callar y andar con ello.*

Salga la otra casada
con veinticinco escuderos,
no heredando su marido
diez escudos de su abuelo;
15 y al trasponer de la esquina
éntrese en casa de Pedro,
porque le dé colación
su cama habiendo deshecho,
que si lo lleva el tiempo,
20 *lo mejor es callar y andar con ello*¹.

Y la otra setentona,
que tiene cara de escuerzo,
diga que cumplió antiyer
d[i]eciséis² años y medio,
25 que si le faltan los dientes
es la causa un corrimiento,
y enmiende a Dios su hechura
tornando blanco lo negro,
que si lo lleva el tiempo,
30 *lo mejor es callar y andar con ello.*

Déle el oidor comisiones,
al recetor³, déle pleitos,

* Esta sátira se halla contenida en *PS*, fols. 208v- 213v [corregido un error de foliación desde el fol. 211r]. Publicada por B. J. Gallardo, *Ensayo...*, I, cols. 1087-1090. Editada por I. Osuna, *PS*, t. I, núm. 96, págs. 274-280.

Las alusiones en los vv. 145-148 al ataque de los ingleses a Cádiz en 1596 —recuérdese la canción de Mira de Amescua dedicada a este suceso— y en los vv. 155-158 al traslado de la Corte de Madrid a Valladolid (1601-1606) permiten datar esta sátira en torno al año 1601.

¹ A partir de esta segunda estrofa, por economía en el proceso de copia, el estribillo no se copia sino que se indica su presencia mediante un signo de repetición.

² *em.* d[i]eciséis desiséis *PS*

³ Mantenemos *recetor* que designa a 'la persona que en virtud de facultad o comisión va a residencias y otras diligencias judiciales como escribano del juez delegado. Algunos escriben

que tanto es mayor su amigo
cuanto lo tiene más lejos;
35 y estando ausente seis años
halle cinco o seis hijuelos
que le parecen al pobre
como una canasta a un huevo,
que si lo lleva el tiempo,
40 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Tenga la otra vajilla
que le ha dado un majadero
y déle a comer en plata
a costa de sus dineros;
45 empéñela treinta veces
y pague él el desempeño
p[o]rque⁴ ella traiga con galas
al que le da más contento,
que si lo lleva el tiempo,
50 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Visiten a la doncella
todos los frailes del pueblo,
que dizque su *madre* es santa
no habiendo subido al cielo,
55 y mientras reza la vieja
los hechizos que está haciendo,
deje la oveja entre lobos
y diga que todo es bueno,
que si lo lleva el tiempo,
60 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Vaya la otra viuda
amortajada con lienzo,
que debajo del monjil
trae de carmesí el manteo,
65 y en viendo el abad rollizo
suspire con fuerza y recio,
y diga que esos suspiros
da por el marido muerto,
que si lo lleva el tiempo,
70 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Vaya el veinticuatro a Cortes,
conceda millones ciento,
muy contento porque el rey
le ha llamado caballero;

recetor, pero según el uso más regular debe escribirse receptor' (*Dicc. Aut.*; no recogido en *Cov.*).

⁴ *em.* p[o]rque prque *PS*

75 Nunca mire por los pobres
ni procure el bien del reino,
cárguese el vino y aceite,
sean las arrobas menos,
que si lo lleva el tiempo,
80 *lo mejor es callar y andar con ello.*
El caballero novel
trate del rucio y overo,
siendo un asno de jineta
y de casta galileo;
85 cale el sombrero a los ojos
y llámese don Tereso,
diga que son de su dama
de su *hermana* los cabellos,
que si lo lleva el tiempo,
90 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Consuma el **catar[r]ibera**⁵
su hacienda pretendiendo,
entablílese la barba
como la mujer el pecho,
95 encubra sus ignorancias
con diez años de colegio,
no bastando doce mil
para hacello discreto,
que si lo lleva el tiempo,
100 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Diga al consejo de guerra
el bravo soldado viejo
que ha muerto más enemigos
que tiene en la barba pelos;
105 **remita**⁶ su memorial
al secretario don Bueso,
que, de puro secretario,
lo tiene siempre secreto,
que si lo lleva el tiempo,
110 *lo mejor es callar y andar con ello.*
Y el otro mago Simón
ponga la prebenda en precio,
quede con ella por rico
ya que no puede por bueno;
115 y al que pretende por sabio
le dé a entender que es un necio,
pues si sobre letras pide

⁵ *em.* cata[r]ibera cata ribera *PS.*

⁶ *em.* remita remitan *PS.*

es⁷ de contado ofreciendo,
que si lo lleva el tiempo,
120 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Átese el necio abogado
como asno a estaca a sus textos,
y hágalos dar de sí
como borceguíes nuevos,
125 y en empuñando la vara
eche a perder el gobierno,
haciendo más necedades
que letras tiene el derecho,
que si lo lleva el tiempo,
130 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 El caballero pelón
alcance el corregimiento,
venda las varas y haga
de ellas un jaral espeso;
135 tenga alguaciles ladrones
que para hacer cohechos
tengan la vista de lince
y narices de podenco,
que si lo lleva el tiempo,
140 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Déle el rey las rojas cruces
al que está cruces haciendo
por no ver al enemigo
a quien ha cobrado miedo,
145 y si sobre nuestras tierras
vienen los ingleses fieros,
ellos vayan al socorro
armados de terciopelo,
que si lo lleva el tiempo,
150 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Para dalle al rey arbitrios
cánse el otro el cerebro,
«que yo soy Duero —él responde—
que todas las aguas bebo»;
155 múdenlo a Valladolid,
queden vacos y desiertos
mil reales edificios,
tornados nidos de cuervos,
que si lo lleva el tiempo,

⁷ *em. es* *el PS*

Es imprescindible la presencia del verbo para la correcta intelección del pasaje. Corregido por I. Osuna (*PS*, t. I, pág. 277).

160 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Muestre el otro bravonel
 con bigotes y ojos ceño,
 diga que da cuchilladas
 aunque sea en el colete,
 165 y sin quebrantar el quinto,
 procure por bravo el sexto,
 y traiga viento en la boca
 pues que sus plantas son viento,
que si lo lleva el tiempo,
 170 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Eche el otro jugador
 pésetes y juramentos
 de no volver a jugar,
 volviéndose a jugar luego;
 175 tenga mil supersticiones,
 mil zorras y mil agüeros,
 y en jugando su caudal
 sirva de mirón al juego,
que si lo lleva el tiempo,
 180 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Ande el otro aderezado
 ricamente a lo moderno,
 y sin muebles ni raíces
 gaste más que un perulero,
 185 sin que podamos saber
 si por sus merecimientos
 hace Dios con él milagros
 o dónde le viene aquello,
que si lo lleva el tiempo,
 190 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Venda el mercader su ropa
 y gane ciento por ciento,
 y de la tienda al cabildo
 vaya de un salto o de un vuelo;
 195 traiga colgando el rosario,
 oiga misa y rece el credo,
 porque le tengan por hombre
 de conciencia y de respeto,
que si lo lleva el tiempo,
 200 *lo mejor es callar y andar con ello.*
 Adule al amo ignorante
 el criado lisonjero,
 y dígame que descende
 por línea recta de Héctor;
 205 créaselo el bobarrón,

déle dádivas sin cuento,
que es la adulación esponja
y sangría de avarientos,
que si lo lleva el tiempo,
210 *lo mejor es callar y andar con ello.*
La campana de Velilla
hágase rajas tañendo,
que dizque cuando se tañe
ha de haber varios sucesos;
215 créalo el torpe vulgacho,
que yo solamente creo
que habiendo tantos badajos
no es mucho que haga estruendo,
que si lo lleva el tiempo,
220 *lo mejor es callar y andar con ello.*

XVII

Canción. A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel

Al túmulo dichoso que os encierra,
Marte fiel, católica Belona,
al turco espanto y al *cristiano* gloria,
esparza flores la española tierra
5 y cerque en torno con triunfal corona
que resucite en algo tal memoria.
De las tinieblas lóbregas victoria
alcanzando, la llama
cuanto da el aromático sabeo
10 convierta en humo y cuanto el nabateo
huele en licor, en flor, en hoja, en rama,
que, vencido el incienso
de la mirra y el bálsamo y amomo,
en *vuestras* aras arda el rico censo
15 **de la casia**¹ y el nardo y cinamomo,
y de *cuanto* la fénix se adjudica
de ricos partos de la Arabia rica.
Tú, capitán de *Cristo* raro y solo,
con diestra victoriosa y levantada
20 derribaste los brazos levantados
de los que miran del contrario polo
la nubecilla cándida erizada
con luceros hermosos y dorados.
Ante tus pies se vieron derribados
25 antípodas ocultos,
y viste por los no sulcados mares
hirviendo en sangre bárbaros altares,
de humanos cuerpos destrozados vultos;
viste nuevos distritos
30 luciendo al nuevo cielo con nuevo oro,
y las ofensas de sus torpes ritos
sujetaste al rector del sacro coro,
pues que por ti en la oculta **media**² bola

¹ *em.* de la casia del acacia *PS*

Se trata de un error por alteración del orden de los fonemas que se reagrupan generando un sintagma inexistente. Los tres testimonios restantes (ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL) leen «de la casia», por lo que corrijo de acuerdo a esta lectura. Además, el contexto del verso sitúa inequívocamente este sintagma en una enumeración de planta aromáticas. La «casia» es, según *Aut.*, 'la canela y el árbol que la lleva, que hoy sólo la usan los médicos y cirujanos, aunque también se halla en algunos Autores' (En *Con.* s.v «canela»).

² *em.* media nueva *PS*

la bandera de *Cristo* se enarbola.
35 Por ti la exenta y escamosa espalda
del padre de los mares, Oceano,
sulcos sintió de coronada prora,
que arando su cerúlea y honda falda
vido turbado su cabello cano
40 que el sol al trasponerse de luz dora;
y entre la undosa barba que la Aurora,
cuando al mundo aparece
con el primer rocío moja y baña,
verá sembrados másteles de España
45 a quien ya alegre el cuerpo inmenso ofrece,
porque de tus entenas,
en lugar de las conchas y corales,
quiere traer las blancas sienas llenas
y que tus naos ocupen sus canales,
50 porque se vea su hinchado seno
de bárbaros despojos rico y lleno.
 Por ti rindió sus palmas Nicaragua,
los Andes su estimada verde coca,
Manta³ esmeraldas, Potosí la plata,
55 el Mar del Sur las conchas de su agua;
la Habana sus ébanos revoca,
y con sus robles **G[u]ayaquil**⁴ te acata;
la pluma vistosísima desata
de varios tominejos
60 **Patzcaro**⁵, con que imita a la natura
en la varia y bellísima pintura,
espanto nuevo de pinceles viejos;
y al reino de la Aurora
un nuevo cinto del Poniente diste,
65 domando con tu espada triunfadora
cuanto domar y sujetar quisiste,
para que a tu real púrpura salpique
de nardo Quiter, **[de]** ámbar⁶ Mozambique.

Se refiere, lógicamente, al continente americano. Tanto *PS* como ms. Egerton 553 BL leen erróneamente «nueva» frente a los ms. 861 BNM y ms. B 2347 BHSA que ofrecen la variante «media».

³ *em.* Manta Mantua *PS*

Los otros tres testimonios que transmiten esta canción (ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL) transcriben «Manta». Véase la nota correspondiente del aparato de variantes.

⁴ *em.* G[u]ayaquil Gaiaquil *PS*

⁵ Como anota I. Osuna este término se refiere a Pátzcuaro o Pátzcaro, en la provincia mejicana de Michoacán (*Poética silva*, t. II, pág. 168).

⁶ *em.* [de] ámbar ámbar *PS*

De ti temblaron las tostadas partes
 70 que pisó el africano pie desnudo
 y su arena se vio con sangre ahogada;
 y en viendo tus cruzados estandartes,
 Atlante, que tener el cielo pudo,
 sufrir no pudo el filo de tu espada;
 75 por verla de tal brazo rodeada
 rindió la altiva frente,
 y la fogosa cumbre de **Vesubio**⁷
 humilló de su fuego el cerco rubio
 bajando al yugo la cerviz ardiente;
 80 y porque en todo pises
 la rueda a la Fortuna, postra Francia
 las bellas flores de sus áureas lises
 que desplegaba al viento la arrogancia,
 y abatió ante tus águilas divinas
 85 el portugués sus arrogantes quinas.
 Mas lo que da más lustre a tus banderas,
 Fernando, escudo firme de *cristianos*,
 y sube tu inmortal renombre al cielo
 es porque sujetando gentes fieras
 90 vengaste del poder de los tiranos
 la estimación del granadino suelo;
 gozaba el moro de su fresco velo,
 la blanca nieve y flores,
 y estaba la bellísima Granada
 95 de sus finos granates desgranada,
 abierta al gran furor de mil errores;
 daba Genil su plata
 y Dauro granos bellos de fino oro
 al almaizar, que torpes brazos ata;
 100 mas, cortándola tú del árbol moro,
 alegre entriega a tu gloriosa diestra
 plata, oro, nieve, flor, la patria nuestra.
 Vino el día triunfante, el día lleno
 de gloria en que Granada se te entrega,
 105 y alzó Genil la coronada frente,
 movió sus hojas céfiro sereno
 y el blando soplo entre sus flores juega
 las ondas encrespando a su corriente;
 de claro vidro la urna transparente

Corrijo de acuerdo a la lectura unificada en los tres testimonios restantes (ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL) que inciden en la construcción paralelística bimembre tan grata a Tejada en los versos que cierran estancia.

⁷ *em.* Vesubio

desubio *PS*

- 110 temblantes llamas daba,
 y el resplandor del relumbrante eletro⁸
 de luz embiste su ganchoso cetro⁹,
 y él de púrpura roja se adornaba,
 en vez de la sombrosa
115 vestidura de musgo, ovas y cañas,
 que la tiñó tu diestra valerosa
 en sangre mora humilde a tus hazañas,
 y la luz viendo que en tu rostro bulle
 turbado entre las ondas se zabelle.
120 Mas entre los tumultos, donde Marte
 muestra rigor y, airado, fuego aspira,
 y entre el gobierno bélico penoso
 con celo infuso, con industria y arte,
 que el cielo santo al pecho tuyo inspira
125 un tribunal ordenas milagroso;
 fue para el **suelo**¹⁰ don alto y precioso
 porque en él la justicia
 con tal vigor florece y tan en punto
 que tiene al más **hereje**¹¹ más difunto;
130 del bien espuela, freno de malicia,
 porque en él Dios asiste
 y sus ofensas venga justamente,
 que en vano el malo a su poder resiste,
 porque a Dios se resiste vanamente
135 que ya que el premio no, miedo de pena
 a un pecho vil el vil intento enfrena.
 Mas hay duda de oráculo bien dina:
 si tu virtud quedó gratificada
 con las victorias célebres que **hubiste**¹²
140 o si Isabel, católica y divina,
 fue el galardón **con que**¹³ quedó premiada

⁸ No restituí la consonante al grupo por imperativos de la rima.

⁹ No obstante, hay que consignar que *PS* presenta la pareja *eletro-ceptro*, que rompe el esquema de rima frente a su mantenimiento en el ms. 861 y B 2347 BHSA (*eletro-cetro*).

¹⁰ *em.* suelo cielo *PS*

Corrijo el evidente error de *PS* con la lectura alternativa que ofrecen conjuntamente el ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL, «suelo», pues, como aclaran los versos siguientes, se está refiriendo el poeta a la justicia que el monarca instaura en el territorio español al acabar con la amenaza del infiel.

¹¹ *em.* hereje herese *PS*

¹² *em.* hubiste viste *PS*

Claro error de *PS* que queda subsanado en los tres manuscritos que copian la canción (ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL).

¹³ *em.* con que aunque *PS*

Nuevamente se trata de un error de *PS* que se corrige en los ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL. No obstante, tal corrección origina la repetición de este nexa

- la estimación con que resplandeciste,
y **si**¹⁴ tal compañía mereciste
por ser digna **de**¹⁵ templo
- 145 tu ínclita consorte, en quien el mundo
honró un valor que no halló segundo
por ser de Juno y de Minerva ejemplo,
que te dio eterno lustre
con su efecto viril y tal prudencia,
- 150 que eternizó tu siglo y hizo ilustre
nuestra patria, su *nombre* y tu potencia,
cuya reliquia, aunque difunta, bella,
un propio mármol con las tuyas sella.
- Después que diste cima a triunfos tantos,
- 155 tantas hazañas y victorias tantas,
y dejó el alma la corpórea roca
y al cielo encaminó sus pasos santos,
al santo trono de las gentes santas
que al *tiempo* ultraja y al olvido apoca,
- 160 apenas tu alma el claro cielo toca
cuando ya titubea
y oprimido del grave peso Atlante
al pecho humilla la cerviz pujante
y gime en vano y descansar desea,
- 165 porque la grave carga
de las victorias con que entraste al cielo
tanto lo oprime, lo sujeta y carga,
que dar quisiera con el cielo al suelo
si no fuera en tu espalda celebrada
- 170 su máquina de nuevo sustentada.
- Adonde alegre en estrellado asiento,
gozando la visión santa y divina,
hollando por tapete sol y luna,
triumfante miras con aspecto atento
- 175 un confuso escuadrón que se avecina
con gran tropel a la infernal laguna:

conjuntivo en el verso siguiente: «fue el galardón con que quedó premiada / la estimación con que resplandeciste».

¹⁴ *em.* y si y que *PS*

Sustituyo la lección de *PS* por la lectura conjunta que proponen el ms. 861 BNM, ms. B 2347 BHSA y ms. Egerton 553 BL, la cual se adecua al encadenamiento anafórico «Mas hay duda... si...» que articula la estancia.

¹⁵ *em.* de del *PS*

El uso del artículo determinativo es incorrecto dada la generalización intencionada con que se entiende el sustantivo en este verso. Como sucede en anteriores versos de esta estancia ciertas lecciones singulares de *PS* resultan claramente erróneas frente a las variantes que consignan los tres testimonios ya citados.

- fue el escuadrón sujeto a tu fortuna,
y Flegetón herviente
el mormollo aumentó de su agua negra,
180 que con la nueva multitud se alegra
y comienza a exhalar espuma ardiente,
y Aquerón apercibe
con vista torva la infernal barquilla
a donde el negro ejército recibe,
185 habiendo puesto la hórrida cuadrilla
flámulas, gallardetes¹⁶ y gri[m]polas¹⁷
con medias lunas y encrespadas colas.
Con este triunfo el pálido barquero
embarca la canalla destrozada,
190 y sus vencidas armas arrastrando
entrega al agua el remo triste y fiero
(el agua del sol nunca visitada),
tinieblas al rompella levantando;
del agua el cieno infame van besando
195 las extendidas manos
con llaves de que usaba el granadino
con oprobio del pueblo sarracino,
y colas erizadas de otomanos;
águilas, hombres, leones,
200 becerros (¡racional del pueblo duro!),
en listadas banderas y palones
con gloria tuya arrastra el reino oscuro,
y mil despojos que tu espada quita
al africano, al persa, al turco, al cita¹⁸.
205 Éste fue el grande honor, la gloria fue ésta
con que veneró el mundo el brazo y celo
que al moro dio pavor, gloria al cristiano,
de donde el sol el suelo ardiente tuesta
a do imitando al mármol se ve el hielo

¹⁶ La primera *a* está emborronada en *PS*. No obstante, los demás testimonios aclaran que se trata del vocablo «gallardete».

¹⁷ *em.* gri[m]pola gripola *PS*

Véase la nota a este término en el aparato crítico.

¹⁸ Este gentilicio alterna en la poesía de Tejada con diferentes grafías, principalmente *cita* y *scita*, para referirse a habitantes de la *Scitia*, que según *Cov.* es la ‘región septentrional muy vastísima, dividida en dos partes, europea y asiática. De ella y de sus habitantes escriben Plinio, Heródoto, Ptolomaeo y otros muchos. Y tienen los nombres según las regiones que habitan, como hiperbóreos, saurómatas, arimaspes, saces y masagetas. No tienen lugar cierto y así andan vagando por los campos, apacentando sus ganados, llevan sus mujeres y hijos en carros, cubren sus tiendas con cueros y no estiman el oro ni la plata, manteniéndose de leche y miel, no tienen uso de la lana para vestirse de ella. Dijéronse scitas según Heródoto, lib. 4, de Scita, hijo de Hércules a quien atribuyen la invención de el arco y las saetas, arma de que principalmente usan los scitas’.

210 en cuajada dureza y color cano.
 Mas, ¡oh muerte crüel, tiempo inhumano!¹⁹,
 ¡oh Parca inexorable!,
 que tal nobleza, mano, valor, pecho,
 perdida, flaca está, inútil deshecho,
 215 aunque modesta, fuerte, heroico, afable;
 mas tanto resplandece
 tu gran virtud que, aunque resuelto en tierra,
 a la inmortalidad tu nombre ofrece
 la fama, que eterniza al que no yerra,
 220 en cuanto inflama del ardor febeo
 Pirois, Lampo, **Aetón**²⁰ y Filigeo.
 Ya se vido tal vez árbol ufano,
 de bellas flores coronado y lleno
 de tiernos tallos y pimpollos tiernos,
 225 con verdes hojas, **veste**²¹ del verano,
 con fresca cima, nido al ave ameno,
 y exento a furia de ásperos hibiernos;
 y entre sus ramos prósperos y eternos
 las aves se anidaron
 230 y engendraron las fieras espantosas,
 y gentes de su sombra deseosas
 del sol con ella un tiempo se escudaron;
 mas destrozó su planta
 rústica mano con la hacha aguda
 235 que a la fiera ahuyenta, al ave espanta
 y al hombre que en la sombra de él se escuda,
 rindió el tronco a la tierra el velo hojoso:
 tal rindió el rey el cuerpo victorioso.
 Canción, detén el vuelo
 240 y, en viendo el alabastro que hoy encierra
 al fuerte Marte y célebre Belona,
 de flores cubre la dichosa tierra,
 y pues que tal sujeto te corona,
 tu voz esparce y la remonta al cielo,

¹⁹ La edición de I. Osuna apenas repara en las frecuentes diéresis y más ocasionales sinéresis que exige la métrica del endecasílabo.

²⁰ *em.* Aetón Acteón *PS*

Se refiere Tejada a uno de los cuatro caballos de Apolo, Aetón, y no al personaje mitológico Acteón. Puesto que el contexto en que se inserta esta alusión —la enumeración de los cuatro caballos que tiran el carro del sol— no deja lugar al equívoco se hace extraño el error conjuntivo de los tres testimonios, *PS*, ms. 861 BNM y ms. Egerton 553 BL, frente a la lección correcta que ofrece el ms. B 2347 BHSA (*Aetón*).

²¹ *em.* veste viste *PS*

Corrijo de acuerdo a la lección ofrecida por los otros tres testimonios: ms. 861 BNM, ms. Egerton 553 BL y ms. B 2347 BHSA, que coinciden en leer «veste».

245 pues al cielo se esparce y se remonta
 el ubio y lazos de su «Tanto monta».

Los cuatro testimonios que transmiten esta canción son manuscritos: *PS*, fols. 116v-122v, ms. 861 BNM, fols. 528-37, ms. B 2347 BHSA, fols. 188r-191v y ms. Egerton 553 BL, fols. 54-58. Fue publicada por B. José Gallardo, *Ensayo...*, I, cols. 1077-1081 y recientemente editada por I. Osuna, *Poética silva*, núm. 16, págs. 175-182.

Como se desprende del cuadro de variantes recogido en las páginas siguientes las lecciones entre los cuatro testimonios que copian esta canción no revelan discrepancias muy notables. Además, la mayor parte de estas divergencias se deben a los avatares del proceso de copia en que se producen elisiones, normalmente de partículas como preposiciones (vv. 27, 32, 45, 65), o supresiones de letras de una palabra (v. 65), leves sustituciones de alguna letra en el interior de los vocablos (vv. 66, 69, 77, 101, 104, 149, 152, 156, 202, 225), o bien permutaciones de unas partículas por otras, habitualmente, preposiciones o artículos (vv. 71, 73, 157, 176), también cambios de tiempo o persona verbal (vv. 70, 220); y, finalmente, adiciones de letras o palabras frecuentemente partículas prepositivas, artículos o posesivos (vv. 81, 143, 144, 153, 197, 227).

Por tanto, se trata en la mayor parte de casos de variantes sin valor textual que responden, bien a adiaforas, bien a errores mecánicos de copia, que no aportan ninguna información relativa a la filiación de los testimonios.

Por el contrario, ciertas lecciones comunes y, sobre todo, algunos errores conjuntivos ofrecen datos sustanciales para establecer la filiación de los testimonios. De ellos se desprende en esta canción que Tejada dedica a los Reyes Católicos un proceso de transmisión textual en dos ramas que se remontan a dos subarquetipos²², de forma que los testimonios quedan agrupados de la siguiente manera: *PS* y *ms. Egerton 553 BL*, por una parte, y *ms. 861 BNE* y *ms. B 2347 BHSA*, por otra.

En cuanto a la primera rama, *PS* y *ms. Egerton 553 BL* presentan un error conjuntivo al referirse al continente americano como «nueva bola» en el v. 33: «pues que por ti en la oculta nueva bola». Junto a este error hay que subrayar la coincidencia en determinadas lecturas que se oponen a las variantes ofrecidas por los otros dos testimonios que leen, a su vez, de forma conjunta, como en el v. 64 en que *PS* y *ms. Egerton 553 BL* leen acertadamente «viste» en oposición a «diste» del *ms. 861 BNE* y *ms. B 2347 BHSA*, ésta última claramente inexacta en el contexto de los versos «y al reino de la Aurora / un nuevo cinto del Poniente viste». Otras lecturas conjuntas, aunque se trate de lecciones equipolentes como la de «victoriosas» frente a «valerosas» (*ms. 861 BNE* y *ms. B 2347 BHSA*) en el v. 19, «almaizar» frente a «almaizal» (*ms. 861 BNE* y *ms. B 2347 BHSA*) en el v. 99, y ejemplos similares en los vv. 109 y 153 insisten en la cercanía y probable derivación de un ascendente común de ambos testimonios.

²² *Poética silva*, t. II, pág. 47.

Ahora bien, si los errores conjuntivos y lecciones unificadas permiten distinguir dos subarquetipos en la transmisión textual de esta canción, las *lecciones singulares* de cada uno de los testimonios no apoya la hipótesis de que ambas ramas puedan derivar de un arquetipo común.

En el caso de *PS* y el ms. 861 BNE sus *lecciones singulares* no son significativas porque en su mayor parte son atribuibles a errores mecánicos del copista o bien se trata de lecciones equipolentes sin valor textual. Cuando las lecciones de *PS* divergen de los otros tres testimonios se trata en su mayor parte de errores («del acacia», v. 15; «Mantua», v. 54, «[de] ámbar», v. 68; «desubio» frente a «Vesubio», v. 77; «cielo» en lugar de «suelo» en el v. 126; «herese» en el v. 129; «viste» en lugar de «hubiste», v. 139; «aunque» en lugar de «con que», v. 141; «y que» frente a «y si», v. 141; «del» en lugar de «de» en el v. 144; «viste» frente a «veste», v. 225) o de adiaforas («undosa», v. 41; «pisó», v. 70; «sus», v. 157; «grande», v. 205). Por el contrario, el ms. 861 BNE apenas presenta lecciones singulares sino, simplemente algunos errores evidentes, aunque en menor número que *PS*: «sujetate» / «sujetaste», v. 32; «trunfadora» / «trionfadora», v. 65; «temblaron» / «templaron», v. 69; y «prostra» / «postra», v. 81.

En cambio, los *ms. Egerton 553 BL* y *ms. B 2347 BHSA* presentan algunas lecciones singulares innovadoras junto a algunos errores y adiaforas. El primero lee «cruzada» frente a «erizada» en el v. 22 y «por donde quede» frente a «porque se vea» en el v. 50. Mayor número de innovaciones se constata en el *ms. B 2347 BHSA*, las cuales mejoran, en ocasiones, la lección propuesta por los restantes testimonios como en el caso del v. 62 en que lee «afrenta nueva» frente a «espanto nuevo» en el verso «espanto nuevo de pinceles viejos». Más interesante se revela la lección del v. 221, «Aetón», que se impone como correcta frente a la variante ofrecida por los tres testimonios restantes («Acteón»), aunque bien podría alegarse que se trata de un error poligenético propiciado por el escaso uso de este nombre de referente mitológico. Igualmente, hay que añadir la existencia de un error separativo en el *ms. B 2347 BHSA* que lee «palomas» frente a «palones» (*PS*, el *ms. 861 BNE*, *ms. Egerton 553 BL*), lección claramente errada pues el verso 201, «en listadas banderas y palones», se refiere inequívocamente con el término *palones* a la ‘insignia semejante a la bandera, de quien se distingue en ser una cuarta parte más larga que ancha con cuatro farpas o puntas redondas en el extremo’ (*Aut.*).

Así pues, y a falta de otros datos que pudieran dar solidez a estos apuntes y conjeturas no puedes más que dejarse constancia del comportamiento textual de cada una de las versiones.

En síntesis, si bien disponemos de argumentos sólidos que permiten distinguir dos ramas en la transmisión textual de esta canción de Tejada a los Reyes Católicos, el análisis de las variantes no provee de evidencias definitivas para afirmar o desmentir la ascendencia de las cuatro fuentes de posible un arquetipo común, particularmente, por las innovaciones en gran

parte acertadas que introduce el *ms. B 2347 BHS.A*. Por tanto, de acuerdo a la metodología adoptada y expuesta al inicio de este capítulo, tomamos como base el texto de *PS* enmendando particulares lecturas con la ofrecida por los demás testimonios en el caso de errores evidentes o lecciones dudosas.

Aparato de variantes:

Canción. A los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel *PS*

Canción a los católicos reyes don Fernando y doña Isabel *ms. 861 BNE*

Canción. Del licenciado Agustín²³ de Tejada a los Católicos Reyes Don Fernando y Doña Isabel *ms. B 2347 BHS.A*

Canción a los Reyes Católicos sepultados *ms. Egerton 553 BL*

- 13 y el bálsamo *PS* y el bálsamo *ms. 861 BNE* del bálsamo 2347
BHS.A y el bálsamo *ms. Egerton 553 BL*
- 15 del acasia *PS* de la casia *ms. 861 BNE* de la casia *ms. B*
2347 *BHS.A* de la casia *ms. Egerton 553 BL*
- 19 victoriosa *PS* valerosa *ms.861 BNE* valerosa *ms. B 2347 BHS.A*
victoriosa *ms. Egerton 553 BL*
- 22 erizada *PS* erizada *ms. 861 BNE* erizada *ms. B 2347 BHS.A*
cruzada *ms. Egerton 553 BL*
- 26²⁴
- 27 en sangre *PS* en sangre *ms. 861 BNE* sangre²⁵ *ms. B*
2347 *BHS.A* en sangre *ms. Egerton 553 BL*
- 32 sujetaste *PS* sujetate *ms. 861 BNE* sujetaste *ms. B 2347 BHS.A*
sujetaste *ms. Egerton 553 BL*
- 33 nueva bola *PS* media bola *ms.861 BNE* media bola *ms.*
B 2347 BHS.A y nueva bola *ms. Egerton 553 BL*
- 41 undosa *PS* ondosa *ms.861 BNE* ondosa *ms. B 2347 BHS.A*
ondosa *ms. Egerton 553 BL*
- 44 verá sembrados másteles *PS* verás sembrados mástiles *ms. 861 BNE*
verás sembrados mástiles *ms. B 2347 BHS.A* sembrados vio mil
másteles *ms. Egerton 553 BL*
- 45 ya alegre *PS* ya alegre *ms. 861 BNE* ya alegre *MS. B 2347*
BHS.A alegre *ms. Egerton 553 BL*
- 46 entenas *PS* entenas *ms. 861 BNE* entenas *ms. B 2347*
BHS.A antenas *ms. Egerton 553 BL*

²³ Figura como abreviatura «Aug.».

²⁴ En el término «surcados», el trazo de la letra que sigue a la *u* se aprecia con dificultad pero concluimos que se trata más bien de una *l* en lugar de una *r* como anotaba I. Osuna, lo que le llevó a distinguir las siguientes variantes:

sulcados *PS* surcados *ms.861 BNE* sulcados *B 2347 BHS.A* sulcados
ms. Egerton 553 BL.

²⁵ Variante no anotada por I. Osuna

- 50 porque se vea *PS* porque se vea *ms. 861 BNE* porque se vea *ms. B 2347 BHS A* por donde quede *ms. Egerton 553 BL*
- 54 Mantua²⁶ *PS* Manta *ms. 861 BNE* Manta *ms. B 2347 BHS A* Manta *ms. Egerton 553 BL*
- 57 Gaiaquil *PS* Guajaquil *ms. 861 BNE* Guayaquil *ms. B 2347 BHS A* Guaiaquil *ms. Egerton 553 BL*
- 62 espanto nuevo *PS* espanto nuevo *ms. 861 BNE* afrenta nueva *ms. B 2347 BHS A* espanto nuevo *ms. Egerton 553 BL*
- 64 diste *PS* viste *ms. 861 BNE* viste *ms. B 2347 BHS A* diste *ms. Egerton 553 BL*
- 65 triunfadora *PS* trunfadora²⁷ *ms. 861 BNE* triunfadora *ms. B 2347 BHS A* triunfadora *ms. Egerton 553 BL*
- 66 cuanto *PS* cuanto *ms. 861 BNE* cuando²⁸ *ms. B 2347 BHS A* cuanto *ms. Egerton 553 BL*
- 67 para que *PS* para que *ms. 861 BNE* porque *ms. B 2347 BHS A* para que *ms. Egerton 553 BL*
- 68 ámbar *PS* de ámbar *ms. 861 BNE* de ámbar *ms. B 2347 BHS A* y de ámbar *ms. Egerton 553 BL*
- 69 temblaron *PS* templaron²⁹ *ms. 861 BNE* temblaron *ms. B 2347 BHS A* temblaron *ms. Egerton 553 BL*
- 70 pisó *PS* pisa *ms. 861 BNE* pisa *ms. B 2347 BHS A* pisa *ms. Egerton 553 BL*
- 71 con³⁰ *PS* con *ms. 861 BNE* en *ms. B 2347 BHS A* con *ms. Egerton 553*
- 73 el *PS* el *ms. 861 BNE* el *ms. B 2347 BHS A* al *ms. Egerton 553 BL*
- 77 desubio *PS* Vesubio *ms. 861 BNE* Vesubio *ms. B 2347 BHS A* Vesubio *ms. Egerton 553 BL*
- 81 postra *PS* prostra *ms. 861 BNE* postra *ms. B 2347 BHS A* postra *ms. Egerton 553 BL*
- 99 almaizar *PS* almaizal *ms. 861 BNE* almaizar *ms. B 2347 BHS A* almaizal *ms. Egerton 553 BL*

²⁶ Error evidente de *PS* pues no se refiere el poeta a la ciudad italiana sino, como leen los tres testimonios restantes, a un pueblo de Ecuador, concretamente de la provincia de Guayaquil que se menciona tres versos después (v. 57). Véase *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*, ed. de C. Pérez Bustamente, BAE, Madrid, Atlas, 1967.

²⁷ Se trata de un simple error de copia por omisión.

²⁸ Esta variante no ha sido consignada por I. Osuna.

²⁹ El trazo de la *p* se levanta un poco de manera que parece una *b* sobre la que se ha reescrito una *p* o viceversa.

³⁰ Este término está algo borroso por lo que podría leerse la preposición *con* en lugar de *en* como proponen otros testimonios (*ms. 861 BNM* y *ms. Egerton 553 BL*). Además, el verbo *abogar* permite ambos regímenes preposicionales. En consecuencia, aunque I. Osuna edita *en* la ausencia de un trazo totalmente definido en la *e* de la preposición así como el perfil más grueso de la letra hace pensar en una corrección que se adecua con mayor precisión a la preposición *con*, por lo que optamos, finalmente, por esa transcripción.

101	entriega <i>PS</i> <i>BHSA</i>	entriega <i>ms. 861 BNE</i> entriega <i>ms. Egerton 553 BL</i>	entrega <i>ms. B 2347</i>
104	entrega <i>PS</i> <i>BHSA</i>	entriega <i>ms. 861 BNE</i> entriega <i>ms. Egerton 553 BL</i>	entriega <i>ms. B 2347</i>
109	de claro vidrio <i>PS</i> <i>BHSA</i>	del claro vidrio <i>ms. 861 BNE</i> de claro vidrio <i>ms. Egerton 553 BL</i>	del claro vidrio <i>ms. B 2347</i>
126	cielo <i>PS</i>	suelo <i>ms. 861 BNE</i> suelo <i>ms. Egerton 553 BL</i>	suelo <i>ms. B 2347 BHSA</i>
128	vigor <i>PS</i>	vigor <i>ms. 861 BNE</i> vigor <i>ms. Egerton 553 BL</i>	rigor <i>ms. B 2347 BHSA</i>
129	herese <i>PS</i>	hereje <i>ms. 861 BNE</i> hereje <i>ms. Egerton 553 BL</i>	hereje <i>MS. B 2347 BHSA</i>
139	viste <i>PS</i>	hubiste <i>ms. 861 BNE</i> hubiste <i>ms. Egerton 553 BL</i>	hubiste <i>MS. B 2347 BHSA</i>
141	aunque <i>PS</i>	con que <i>ms. 861 BNE</i> con que <i>ms. Egerton 553 BL</i>	con que <i>ms. B 2347 BHSA</i>
143	y que <i>PS</i>	y si <i>ms. 861 BNE</i> y si <i>ms. Egerton 553 BL</i>	y si <i>ms. B 2347 BHSA</i>
144	del ³¹ <i>PS</i>	de <i>ms. 861 BNE</i> de <i>ms. Egerton 553 BL</i>	de <i>ms. B 2347 BHSA</i>
149	efecto <i>PS</i>	afecto <i>ms. 861 BNE</i> afecto <i>ms. Egerton 553 BL</i>	afecto <i>ms. B 2347 BHSA</i>
152	difunta <i>PS</i> <i>BHSA</i>	difunta <i>ms. 861 BNE</i> defunta <i>ms. Egerton 553 BL</i>	difunta <i>ms. B 2347</i>
153	las tuyas <i>PS</i>	la tuya <i>ms. 861 BNE</i> tuyas <i>ms. Egerton 553 BL</i>	la tuya <i>ms. B 2347 BHSA</i> las
156	el alma <i>PS</i>	el alma <i>ms. 861 BNE</i> la alma <i>ms. Egerton 553 BL</i>	el alma <i>ms. B 2347 BHSA</i>
157	sus pasos <i>PS</i>	los pasos <i>ms. 861 BNE</i> los pasos <i>ms. Egerton 553 BL</i>	los pasos <i>ms. B 2347 BHSA</i>
176	con <i>PS</i> <i>Egerton 553 BL</i>	con <i>ms. 861 BNE</i>	en <i>ms. B 2347 BHSA</i> con <i>ms.</i>
186	<i>em. gri[n]polas</i> gripolas <i>ms. B 2347 BHSA</i>	gripolas <i>PS</i> gripolas <i>ms. Egerton 553 BL</i> ³²	gripolas <i>ms. 861 BNE</i>
197	con oprobio <i>PS</i> <i>BHSA</i>	en oprobrio <i>ms. 861 BNE</i> en oprobrio <i>ms. Egerton 553 BL</i>	en oprobrio <i>ms. B 2347</i>
201	palones <i>PS</i> palones <i>ms. Egerton 553 BL</i>	palones <i>ms. 861 BNE</i>	palomas <i>ms. B 2347 BHSA</i>

³¹ I. Osuna no anota esta variante, probablemente porque considera que el trazo final de la consonante *l* no está suficientemente marcado. Si bien no está terminado se aprecia claramente el perfil de la letra.

³² A pesar de que los cuatro testimonios coinciden en leer «gripola» no documento este término, pero sí «grimpolas» que según *Aut*, es 'la bandera larga y angosta partida por medio, que hace punta, las cuales se ponen en los topes de los navíos'.

- 202 oscuro *PS* oscuro *ms. 861 BNE* oscuro *ms. B 2347 BHSA*
 oscuro *ms. Egerton 553 BL*
- 205 grande *PS* gran *ms. 861 BNE* gran *ms. B 2347 BHSA*
 gran *ms. Egerton 553 BL*
- 220 inflama *PS* inflaman *ms. 861 BNE* inflaman *ms. B*
 2347 *BHSA* inflaman *ms. Egerton 553 BL*
- 221 Acteón *PS* Acteón *ms. 861 BNE* Aetón *ms. B 2347 BHSA* Acteón
ms. Egerton 553 BL
- 225 viste *PS* veste *ms. 861 BNE* veste *ms. B 2347 BHSA*
 veste *ms. Egerton 553 BL*
- 227 furia *PS* furia *ms. 861 BNE* furia *ms. B 2347 BHSA* furias
ms. Egerton 553 BL // hibernos *PS* hibernos *ms. 861 BNE*
 hibernos *ms. B 2347 BHSA* inviernos *ms. Egerton 553 BL*

XVIII

Canción. Tejada.

En alabanza de los Reyes Magos

Ardiendo de amor puro en llamas puras,
las almas santas de los santos Reyes
aguardaban de *Cristo* la venida;
a las noches más lóbregas y oscuras
5 no les¹ guardaban **su[s]**² calladas leyes
ni al monte perdonaban la subida;
cuando estaba esta máquina vestida
de oscura y negra sombra
y relumbraban los esmaltes de oro
10 por el celeste coro
dando luz nueva a la cerúlea alhombra,
ocupaban la cumbre a un alto monte
y con la cudiciosa vista hendiendo
de oscuras nubes el tropel horrendo
15 que coronaban todo su horizonte,
aguardaban la estrella anunciadora
del niño Sol a quién parió la Aurora.

Tal vez revuelta en llamas la cometa
cercenó con el curso presuroso
20 del aire la región y húmedo seno,
cuando el un mago y otro se inquieta
y llenos de contento bullicioso
piensan que es el anuncio santo y bueno;
tal vez rompió la espesa nube el trueno,
25 a cuyo cumplimiento
el rayo volador al suelo baja,
que al alto monte raja
y deja centelleando el vago viento;
tal vez la exhalación subió del suelo
30 *cuando*, encendida en la fogosa esfera,
volvió a bajar con lúcida carrera
cuando piensan que nuevas trae del cielo;
mas ven que acaba el curso con desmayo
el trueno, exhalación, cometa y rayo.

35 Mas, *cuando* el sacro Padre de las lumbres
rindió el pecho sagrado a las querellas
del mundo, que aguardaba su Mesías,
para humillar las más soberbias cumbres

¹ Se aprecia en el original manuscrito un término tachado entre este vocablo y el siguiente.

² *em.* su[s] su *PS*

I. Osuna no indica esta omisión en su edición (*Poética silva*, t. I, pág. 185).

40 y al reino entronizar de las estrellas
las llanuras, de puro humildes, frías,
y *cuando* a las terrestres monarquías
un favorable viento
con soplo alegre y próspero aspiraba,
que las velas hinchaba
45 de la altiva ambición y altivo intento,
y llovió el cielo su cristal sagrado
en la tierra virgínea, ilustre y pura,
y se vido el criador hecho criatura,
de su propio divino amor forzado
50 naciendo el redentor Sol de justicia,
la estrella vieron a su bien propicia.

O fuese que el Espíritu, tercero
en las personas, sacra y una esencia,
con figura de estrella se mostrase,
55 o que el nuncio, beatísimo y sincero,
que de la Virgen vido la presencia
a la estrella en los rayos imitase,
o fuese nueva estrella que adornase
el aire puro y claro,
60 criada para aquesto nuevamente,
que, viéndola pendiente,
el uno y otro Rey sabio y preclaro
a la estrella saludan, y al momento
de la estrella guiados, van en busca
65 del sol cuya gran luz nunca se ofusca,
pues fija sobre el sol su ilustre asiento;
y así las tres estrellas, o tres reyes³,
van siguiendo una estrella y sus leyes.

Dejan la Persia, de caballos rica,
70 adonde lleva su corriente Eufrate
y Tigris, que saeta más ligero;
vieron a Babilonia humilde y chica,
aunque soberbia y grande, pues abate
su orgullo Belén hoy por su lucero,
75 la tierra de **aromático** minero⁴,
la Feliz rica Arabia,
dejaron donde el fénix se renueva
y de olores se ceba,

³ La sílaba *re-* está emborronada en el original manuscrito.

⁴ *em.* aromático minero aromáticos minero *PS*

Puesto que la rima con el verso anterior «lucero» impone la terminación singular corregimos el plural del adjetivo para evitar el error de concordancia. I. Osuna no anota nada al respecto (*Poética Silva*, t. I, pág. 186). El ms. 861 incurre en el mismo error.

80 gallarda en vida y en la muerte sabia,
 y los peñascos duros y escabrosos
 de la Arabia Petrea⁵ sojuzgaron,
 y por la *santa* Palestina entraron
 y los ilustres muros suntuosos
 de la *santa* ciudad vieron, adonde
 85 la estrella para y su esplendor esconde.
 Lo que su luz faltó pide la boca;
 preguntan dónde un rey está hoy nacido.
 Turbose Herodes que el pecado turba;
 ya teme(joh tiranía pobre y loca,
 90 que a un niño teme un rey, y⁶ un rey temido!),
 y turbose con él toda la turba;
 pero ¿qué, oh rey tirano, te perturba?,
 que los reinos no quita
 quien da los reinos de la tierra y cielo.
 95 Mas, viendo que aquel suelo
 no encerraba la luz *santa* infinita,
 salen de la ciudad y ven la estrella,
 que esta revelación y apocalipse
 ni siente nieblas ni padece eclipse,
 100 y siguiendo su luz fulgente y bella
 llegados a Belén la ven, que para
 donde pobre nació el que al mundo ampara.
 Ven las paredes pobres, con cimientos
 de los dientes del *tiempo* carcomidos,
 105 que amenazaban ya con su caída;
 sin techos ven los pobres aposentos
 de moho y verdes ovas revestidos,
 y la tierra de musgo revestida;
 o fuese alguna casa destruida
 110 que ya un *tiempo* hospedaba
 al pasajero que el camino largo,
 fatigoso y amargo
 sintiendo⁷, de él en ella descansaba;
 o fuese alguna choza de pastores
 115 adonde resonó la dulce flauta

⁵ Los dos términos en mayúscula que acompañan a «Arabia», «Feliz» y «Petrea» (vv. 76 y 81), se refieren a dos de las tres regiones en que se dividía este país situado entre Judea y Egipto. Según *Cov.* la conforman tres regiones o 'tres Arabias: Felix, Petrea, Deserta'.

⁶ *em.* un rey, y un rey temido un rey, un rey temido *PS*
 Opto por la lectura del ms. 861 BNE frente a *PS*, porque aclara la vaguedad semántica del sintagma en el manuscrito granadino al poner énfasis más marcado en que se trata de *un rey*, y además, *un rey temido* el que *teme a un niño*.

⁷ *em.* sintiendo sentido *PS*
 La lectura del ms. 861 BNE corrige el error de *PS*.

- de cual pastor o⁸ cual pastora incauta
que al viento encomendaban sus amores,
y⁹ entrados vieron en el pobre suelo
al que hizo la máquina del cielo.
- 120 Las bárbaras pirámides de Egito¹⁰
despreciad y las máquinas famosas,
paredes, aunque humildes, soberanas;
humille Efeso de su templo el rito
y las murallas fuertes y suntuosas
- 125 que a las estrellas vieron más cercanas,
la[s]¹¹ fábricas soberbias y profanas
que a la tierra oprimieron
con peso desigual de su grandeza
y que tanta riqueza
- 130 en sus ricas molduras consumieron,
los teatros, sepulcros y colosos,
que imitaba su fábrica a los riscos,
con pirámides, puntas y obeliscos
y al campo en los palacios espaciosos,
- 135 que el señor a la casa ilustra y honra
y la casa al señor no le da honra.
- Y así los reyes, aunque pobre el niño,
en adorallo como a Dios convienen,
que a Dios cualquier grandeza es pobre y falta.
- 140 ¿De qué sirviera el real y rico aliño
y mármores de Paro que sostienen
la fábrica hermosa, ilustre y alta?
¿y de qué la moldura a quien esmalta
de piedras un tesoro?
- 145 ¿de qué frisos, cornijas, artesones,
remates y cartones
adonde la labor excede al oro?
que es poco para Dios, y se contenta
con solo un nido¹², porque Dios süave
- 150 es ave que nació de Virgen Ave,
ante cuya presencia se¹³ presenta

⁸ *em.* o y *PS*

Nuevamente se impone la variante ofrecida en el ms. 861 BNE, porque el matiz disyuntivo es más exacto que el copulativo.

⁹ *em.* y que *PS*

Se impone la variante contenida en el ms. 861 BNE, en este caso para evitar la repetición de la conjunción *que*, la cual también inicia el verso anterior.

¹⁰ El esquema de rima obliga a la simplificación del grupo consonántico.

¹¹ *em.* la[s] la *PS*

¹² *em.* nido niño *PS*

Nuevamente el ms. 861 BNE presenta una alternativa correcta frente a un error de *PS*.

la compañía ilustrísima¹⁴ de Eoo
 postrando roja púrpura de Coe.
 «¡Oh, salve, —dicen— luz que al sol la prestas,
 155 que en ese cuerpo regalado y tierno
 encierras de Dios mismo la grandeza,
 pues con armas tan frágiles te aprestas
 a deshacer las puertas del infierno,
 rendidas, aunque fieras, a tu alteza!.
 160 Tú, solo sabio, y tú, cuya riqueza
 nunca se desminuye,
 recibe lo que das, recibe dones
 que explican tus blasones
 que como tuyo a ti se restituye;
 165 y primero guardándote el decoro
 démoste como a Dios por grato censo
 la lágrima olorosa del incienso,
 pues vuela el humo **suyo**¹⁵ hasta el coro
 que cantándote himnos y glorias sumas
 170 alza junto la voz y bate plumas.
 Tú, rey excelso, a cuyo ceño humilla
 la máquina del mundo la cabeza,
 conociendo el poder de aquesa mano,
 a cuyo trono real y altiva silla
 175 la gloria es espaldar que la adereza
 y estrellas el estrado soberano;
 tú, que a la nieve diste el color cano
 y al agua transparencia,
 al verano calor, frío al hibierno,
 180 dura pena al infierno,
 y no hallaste en algo resistencia,
 y vestiste la tierra de mil flores,
 de árboles varios, de hermosas plantas,
 de tanto lustre y de bellezas tantas
 185 que nos muestran a Dios en sus labores,
 recibe, como rey, oro luciente
 que es el metal más noble y excelente.
 Tú, que quisiste unir *nuestra* bajeza
 y *nuestra* corrupción unir quisiste

¹³ *em. se* le *PS*

El ms. 861 BNE, frente a *PS*, lee correctamente.

¹⁴ *em. compañía ilustrísima* compañía *ilustre PS*

La hipometría del endecasílabo en *PS* queda subsanada con la lección que propone el ms. 861 BNE.

¹⁵ *em. suyo* sucio *PS*

I. Osuna no anota esta variante en su edición (*Poética* silva, t. I, pág. 189. Ante el evidente error que presenta *PS*, el ms. 861 BNE ofrece una variante alternativa acorde al contexto.

190 a la divinidad tuya sagrada,
juntando en un supuesto tal grandeza
con la carne mortal, si humilde y triste
por tal unión alegre y ensalzada,
pues la pena mortal tanto te agrada,
195 la mirra te ofrecemos,
que muestra humanidad en su amargura
porque en la sepultura
de corrupción preserva los extremos.
Como a rey, como a Dios y como a *hombre*
200 en esto te guardamos el decoro,
dándote amarga mirra, incienso y oro,
postrando ante la alteza de tu nombre
coronas, cetros, púrpura, estandartes,
pues eres Dios que todo lo repartes.
205 Pues que adoran los Reyes
primicias de las gentes a Dios santo
también le adore mi canción y canto
y se humille a sus leyes,
porque poniendo en Dios su confianza
210 el fin alcanzará de su esperanza.

Esta canción está contenida en dos compilaciones manuscritas: *PS*, fols. 125r-130r y ms. 861 BNE, fols. 528-537. Fue publicada por N. Böhl de Faber en su *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas*, t. I, 1821, núm. 80, págs. 105-110, y recientemente por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, núm. 23, págs. 184-190.

Las variantes entre ambos testimonios apenas presentan relevancia desde el punto de vista de la transmisión textual. Excepto las lecciones de los vv. 113 y 136 todas las demás pueden explicarse simplemente como errores asociados al proceso de copia. Estos errores se producen tanto en *PS* como en el ms. 861 BNE.

En el caso del ms. 861 BNE encontramos errores por omisión de una letra (v. 22 «lleno» / «lentos») para referirse a un elemento plural («el un mago y otro «lleno» / «lentos»; v. 23 «piensa» / «piensan»; «su[e]lo» / «suelo» en el v. 95) o de palabras, principalmente artículos («trueno» frente «el trueno» en el v. 34 que genera un verso hipométrico); y también errores derivados de la sustitución de un fonema o letra («tu» / «su» en el v. 86; «su» / «la», v. 96; «sierra» / «tierra», v. 108; «fresos» / «frisos», v. 145; «do» / «le», v. 207).

Respecto a los errores contenidos en *PS*, éstos se explican igualmente por omisión de una letra o fonema («la[s] fábricas» / «las fábricas», v. 126) o por sustitución de un fonema o letra por otro («niño»/«nido», v. 149; «le» / «se», v. 151; «humo sucio» / «humo suyo», v. 168).

Las restantes variantes que se deducen del cuadro abajo recogido son adiaforas (vv. 17, 68, 116, 118, 124, 152, 192 o 199). En la mayoría de estos casos hemos optado por la lectura del ms. 861 BNE porque suele mejorar las lecciones de *PS*. Así sucede en el v. 68 en que optamos por leer «siguiendo a una» frente «siguiendo una» (*PS*) para subrayar la construcción paralelística del verso; en el v. 116 consideramos más expresiva la conjunción disyuntiva que lee el ms. 861 BNE frente a la copulativa de *PS*: «de cual pastor o cual pastora incauta»; y, finalmente, en el v. 118 se impone la copulativa *y* frente a *que* para evitar la repetición de ésta última, aunque con distinta función sintáctica, al inicio del verso anterior: «que al viento encomendaban sus amores, / *y*, entrados, en el pobre suelo».

Por el contrario, la lectura que ofrece *PS* frente al ms. 861 BNE se presenta preeminente en dos casos. Primero, en el v. 124, la presencia de la conjunción copulativa entre los adjetivos «fuerte» y «suntuosa» es más idónea que su supresión en el ms. 861 BNE: «y las murallas fuertes y suntuosas»¹⁶. Y, en segundo lugar, resulta más expresiva la construcción sintáctica de *PS* frente a la simplificación que ofrece la versión del ms. 861 BNE en el v. 192: «con la carne mortal, si humilde y triste» frente a «con la carne mortal, humilde y triste» (ms. 861 BNE).

Finalmente, restaría por comentar las lecciones equipolentes del v. 199. En principio, podría cobrar preeminencia la lección ofrecida en el ms. 861

¹⁶ En ms. 861 BNE se impone la diéresis en *suntiosas*.

BNE «como a Dios, como a rey y como al hombre» frente a «como a rey, como a Dios y como a hombre» de *PS* ya que establece una gradación descendente en la participación de Cristo en lo humano desde su origen divino hasta su cualidad de hombre entre nosotros. No obstante, esta elección puede ser cuestionada desde el punto de vista métrico, pues el verso de *PS* subraya rítmicamente en posición sexta el término *Diós*, mientras que en la lectura del ms. 861 hay que forzar la dialefa entre *rey / y*.

Por tanto, se repite una pauta que se venía constatando en los textos de *PS* que se copiaban también en el ms. 861 BNE: si bien las variantes entre ambos testimonios son escasamente relevantes, algunas lecturas de este último códice mejoran la versión del manuscrito granadino.

Finalmente, quedan por indicar únicamente dos variantes que presentan acentuadas divergencias en los dos testimonios. En el v. 113 la lección de *PS*, «sentido», es claramente errónea en oposición a la del ms. 861 BNE, «sintiendo», que se perfila como la variante correcta dado el contexto semántico: «al pasajero que, el camino largo, / fatigoso y amargo, / sintiendo». En cambio, en el v. 136 la lección de *PS*, «señor no le da honra», y del ms. 861 BNE, «señor noble da honra», resultan igualmente factibles aunque si se optase por la del ms. 861 BNE habría que anotar dialefa entre *da / honra*.

En definitiva, de acuerdo al proceder ya señalado tomamos como base el texto de *PS*, pero incorporamos las lecturas del ms. 861 BNE para corregir errores del manuscrito granadino.

Aparato de variantes:

Canción. Tejada. En alabanza de los Reyes Magos *PS*

Otra a los Reyes Magos *ms. 861 BNE*

17	la aurora <i>PS</i>	el aurora <i>ms.861 BNE</i>
22	llenos <i>PS</i>	lleno <i>ms.861 BNE</i>
23	piensan <i>PS</i>	piensa <i>ms.861 BNE</i>
34	el trueno, exhalación, cometa <i>PS</i>	trueno, cometa, exhalación <i>ms.861 BNE</i>
53	sacra <i>PS</i>	sacras <i>ms.861 BNE</i>
68	siguiendo una <i>PS</i>	siguiendo a una <i>ms.861 BNE</i>
74	Belén <i>PS</i>	Betlén <i>ms.861 BNE</i>
86	su luz <i>PS</i>	tu luz <i>ms.861 BNE</i>
90	un rey temido <i>PS</i>	y un rey temido <i>ms.861 BNE</i>
95	suelo <i>PS</i>	zulo ¹⁷ <i>ms.861 BNE</i>

¹⁷ Probablemente se trata más bien de un error de copia por omisión, por lo que habría que leer zu[e]lo.

96	la luz <i>PS</i>	su luz <i>ms.861 BNE</i>	
108	tierra <i>PS</i>	sierra <i>ms.861 BNE</i>	
113	sentido <i>PS</i>	sintiendo <i>ms.861 BNE</i>	
116	y cual pastora <i>PS</i>	o cual pastora <i>ms.861 BNE</i>	
118	que entrados <i>PS</i>	y entrados <i>ms.861 BNE</i>	
124	fuertes y suntuosas <i>PS</i>	fuertes, suntuosas	<i>ms.861 BNE</i>
126	la fábricas <i>PS</i>	las fábricas <i>ms.861 BNE</i>	
128	peso desigual <i>PS</i>	peso sin igual <i>ms.861 BNE</i>	
136	<i>señor</i> no le da honra <i>PS</i>	señor noble da honra	<i>ms.861 BNE</i>
145	frisos <i>PS</i>	fresos <i>ms.861 BNE</i>	
149	niño <i>PS</i>	nido <i>ms.861 BNE</i>	
151	le <i>PS</i>	se <i>ms.861 BNE</i>	
152	compañía ilustre <i>PS</i>	compañía ¹⁸ ilustrísima	<i>ms.861 BNE</i>
168	humo sucio <i>PS</i>	humo suyo ¹⁹	<i>ms.861 BNE</i>
192	mortal, si humilde <i>PS</i>	mortal, humilde	<i>ms.861 BNE</i>
199	como a rey, como a Dios y como a hombre <i>PS</i>		como a Dios, como a rey y como al hombre <i>ms.861 BNE</i>
207	le <i>PS</i>	lo <i>ms.861 BNE</i>	

¹⁸ I. Osuna no registra esta variante.

¹⁹ Esta lección no se anota en la edición de I. Osuna..

XIX

Canción a Nuestra Señora. Tejada

Divina Virgen y del cielo norte,
tras cuyo resplandor va navegando
en este mar mi pobre navichuelo,
aguesa luz que ilustra la alta corte
5 no la escondáis, que el viento anda bramando,
el mar hinchado está y cubierto el cielo,
conjurado está el suelo,
la luna está menguante, y las estrellas
con mal aspecto miran todas ellas,
10 el sol se ha puesto ya y la noche carga.
Mar, viento, cielo, noche **muestran**¹ ceño
contra mi frágil leño,
amenazando tempestad amarga;
mas tendrá, si tu luz **lo**² va guiando,
15 mar tranquilo, fresca aura y *tiempo* blando.

Excelsa Virgen, nube de Dios santa,
con cuyo aliento y celestial rocío,
regalando esta seca estéril tierra,
próspera fue creciendo aquesta planta
20 sin ofendella el erizado frío,
ni de inflamado sol la ardiente guerra;
miralda, que la atierra
un huracán de vientos impetuosos
y con soplos horrisonos furiosos
25 le derriba las hojas y **la[s]** flores,
sacude el tronco y toda altiva rama,
y contra ella inflama
su furia el sol y el cierzo sus rigores;
mas tendrá, si tú, Virgen, no le faltas
30 blanca flor, verdes hojas, ramas altas.

Sagrada Virgen, Ave soberana,
que el nombre de Eva convertiste en Ave,
tras quien vuela esta mísera *avecilla*³,
mil altos vuelos da, aunque triste, ufana,

¹ *em.* muestran muestra *PS*

Optamos por la concordancia plural con el sujeto múltiple recolectivo, tal como leen el *pl. sl.* 1072d10 (2) *BL* y el ms. B 2495 *BHSA* frente a *PS*.

² *em.* lo la *PS*

Los otros testimonios, *pl. sl.* 1072d10 (2) *BL* y B 2495 *BHSA*, también leen erróneamente junto a *PS* «la» por «lo», dado que el pronombre tiene como referente el sintagma «frágil leño».

³ Aunque en *PS* la tercera sílaba de este vocablo está emborronada no dificulta la deducción completa de la palabra en que se integra.

35 y mil reclamationes da con voz süave
que alegra de otras aves la cuadrilla;
mirad que en perseguilla
dan cazadores, cuál con arco y flecha,
y cuál con liga, cuál con red estrecha,
40 por todas partes lazos mil armando.
Dalde alas, dalde vuelo, sed propicia
porque tanta malicia
pueda vencer sus redes destrozando,
pues que podrá evitar con tal ayuda
45 fuerte red, ciegos lazos, flecha aguda.

Hermosa Virgen, monte consagrado,
en cuya siempre sacra y bella⁴ cumbre
como en sidéreo trono Dios reposa,
nunca de las injurias maltratado,
50 de relámpago o trueno, ni de lumbre,
de rayo fiero rápida y fur[i]osa⁵;
por parte tan dichosa
voy caminando, pobre peregrino:
aseguradme, Virgen, el camino
55 que un áspid contra mí veneno vierte,
ruge un león y salta un basilisco,
y desde un alto risco
silbando está un dragón altivo y fuerte;
mas con vos hollaré con pie seguro
60 león torvo⁶, fiero⁷ áspid, dragón duro.

Gloriosa Virgen, rutilante Aurora,
cuyo solo reflejo al sol deslumbra
y a los cielos les da lustre y decoro,
y cuyo ardiente rayo enciende y dora
65 todas las luces con que el cielo alumbra
y al mar de sus cristales el tesoro;
tú, que vestiste de oro
y de nube bellísima encarnada
la segunda persona consagrada,
70 Clicie soy, que a ti, Aurora, voy siguiendo;
mirad que el día en noche se ha trocado,
de niebla estoy cercado

⁴ *em.* sacra y bella sacra bella *PS*

Se impone la lectura del ms. *B 2495 BHS.A* que añade la conjunción copulativa *y* como nexo entre ambos adjetivos, epítetos de la Virgen.

⁵ *em.* fur[i]osa furiosa *PS*

El ms. *B 2495 BHS.A* corrige el error de *PS*.

⁶ Véase la nota correspondiente a este verso en el aparato crítico.

⁷ *em.* furioso furiosa *PS*

Véase el comentario a este verso en el aparato de variantes.

y de un gran caos⁸ de males que no entiendo,
mas trocáranse en luz, si tú me asistes,
75 ciego caos⁹, negra noche y nieblas tristes.
Bendita Virgen, mar en donde el Verbo
siguió por nueve meses su derrota,
mi bajel, pues sois mar, en vos navega;
mirad que sopla el aquilón protervo,
80 que las olas levanta y alborota,
y por hundillo gime, lucha y brega,
ya en peñascos lo pega,
rompe la palamenta y recamanta,
estanterol y gúmenas quebranta,
85 triza, timón, escandelar y troza,
cables, amarras, áncoras, barbeta,
cuadernas y faoneta,
árbol, velas y jarcias le destroza;
mas tendrá a su pesar, pues tú lo llevas,
90 blancas velas, fuerte árbol, jarcias nuevas.
Intacta Virgen, mi canción hoy sube
ante vos; recibida alegremente,
pues sois del cielo puerta refulgente,
aurora, norte, mar, monte, ave, nube,
95 que tendrá, si es de vos favorecida,
buen suceso, alta fama, eterna vida.

⁸ Es necesaria la sinéresis para la correcta medida del endecasílabo.

⁹ El término «caos» exige sinéresis para evitar la hipermetría del endecasílabo.

Esta canción se recoge, además de en *PS* (fols. 1r-3r) en dos testimonios, uno impreso y otro manuscrito. Se halla impresa en el espacio en blanco que queda del pliego suelto de **Adrián del Prado**, *Canción del gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia San Jerónimo, donde se describe la fragosidad del desierto que habitaba, las facciones del Santo y el riguroso modo de su penitencia...*, Sevilla, Simón Fajardo, 1628, fols. 7r-8) custodiado en la British Library de Londres, sig. 1072d10 (2) BL, y figura sin indicación de autor en el ms. B 2495 de la Biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York.

Publicada por primera vez por B. J. Gallardo (*Ensayo...*, I, 1863, cols. 1063-1064), posteriormente ha sido editada en el *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, núm. 270, pags. 467-469; y, siguiendo la versión de la *Poética silva*, por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, núm. 1, págs, 57-59.

Como en otros textos de la *Poética silva* que se copian en distintos códices o impresos, las diferencias entre éstos son escasas lo que conduce a pensar que derivan de un arquetipo común, probablemente a una redacción juvenil ya que el manuscrito granadino recoge —junto a los *Discursos históricos de Antequera*— la producción poética primera de Agustín de Tejada.

Así pues, las divergencias entre estos tres testimonios se deben, en su mayor parte, a los consabidos errores mecánicos del copista o, en el caso del pliego suelto, a los errores tipográficos a que está sujeto el proceso de impresión. Así pues, pueden señalarse determinadas adiciones de palabras, como la del artículo «e» acompañando a «sol» en el v. 21, supresiones como en el sintagma de *PS* «la[s] flores», v. 25; sustituciones como la de *o* por *e* en el término «porsona» del v. 69; o, por último, cambios de orden como en el v. 81.

Cabe subrayar, no obstante, la existencia de un error conjuntivo común a los tres testimonios que más que apuntar a la existencia de un arquetipo común, probablemente se explica más bien como un error poligenético. Me refiero a la referencia pronominal del objeto directo «leño» como «la» y no como «lo» en el v. 14: «Mar, viento, cielo, noche muestran ceño / contra mi frágil leño, / amenazando tempestad amarga, / mas tendrá, si tu luz **lo** va guiando».

En cuanto a las relaciones entre los testimonios, se aprecian ciertas lecturas comunes del *pl. sl. 1072d10 (2) BL* y del *ms. B 2495 BHSA*. Así, por ejemplo, en el v. 11 ambos testimonios optan por el plural de la forma verbal con sujeto múltiple frente a *PS*: «Mar, viento, cielo, noche muestran ceño»; en el v. 71 lee conjuntamente la forma verbal «mirá» frente a «mirad» (*PS*), al igual que el v. 92 se decantan ambos por «recibilda» frente a «recebilda» (*PS*). A ello se suma un error común conjuntivo en el v. 15 en que los dos testimonios mencionados leen «aurora» frente a «aura» (*PS*) originando un endecasílabo hipermétrico: «mar tranquilo, fresca aura y tiempo blando».

Estas convergencias de lecturas nos permiten establecer dos hipótesis: por una parte, que el ms. B 2495 BHSA sea copia del testimonio impreso o,

por otra, que ambos procedan de un ascendente común. Dos argumentos principales invalidan la segunda propuesta de filiación. El más evidente es la ausencia de dos estrofas en el *pl. sl. 1072d10 (2) BL*, supresión probablemente causada por la falta de espacio en el pliego suelto y que, en cambio, sí se hallan en el ms. B 2495 BHSA. En segundo lugar, hay que añadir la existencia de dos errores en el *pl. sl. 1072d10 (2) BL* que no se transmiten ms. B 2495 BHSA: «des derriba» (v. 25) y «cielo» / «cierzo» (v. 28).

Paralelamente, tampoco podemos se verifican otras conjeturas alternativas, esto es que el texto de *pl. sl. 1072d10 (2) BL* derivara del ms. B 2495 BHSA ya que algunas lecturas singulares, aunque en su mayor parte se expliquen como errores de copia de ms. B 2495 BHSA, no se hallan en el pliego suelto, especialmente, el cambio de orden entre los verbos «lucha» y «gime» en el v. 81 en que el pliego suelto lee como *PS* y no como el ms. B 2495 BHSA; así como la lectura correcta de «tiempo» (*PS*) frente a «viento» (ms. B 2495 BHSA) en el v. 15 y de «Clisie» (*PS*) frente a «eclipse» (ms. B 2495 BHSA) en el v. 70.

En definitiva, del cotejo de variantes únicamente puede deducirse que probablemente los testimonios remiten a un ascendente común puesto que las mayoría de las variantes que surgen entre ambos se atribuyen a los avatares del proceso de copia sin que éstas sean significativas para establecer otro tipo de filiaciones entre los testimonios.

Aparato de variantes:

Canción a Nuestra Señora. Tejada *PS*

Canción a Nuestra Señora. Por el Do[c]tor¹⁰ Tejada *pl. sl. 1072d10 (2) BL*

Canción a Nuestra Señora B 2495 BHSA

4	aquesa <i>PS</i>	aquesa <i>pl. sl. 1072d10 (2) BL</i>	aquella ¹¹ B 2495 BHSA
8	menguante <i>PS</i>	menguante <i>pl. sl. 1072d10 (2) BL</i>	
	menguando ¹² B 2495 BHSA		
11	muestra <i>PS</i>	muestran <i>pl. sl. 1072d10 (2) BL</i>	
	muestran B 2495 BHSA		
15	aura <i>PS</i>	aurora <i>pl. sl. 1072d10 (2) BL</i>	aurora B 2495 BHSA
	// tiempo <i>PS</i>	tiempo <i>pl. sl. 1072d10 (2) BL</i>	viento B 2495 BHSA
21	sol <i>PS</i>	sol <i>pl. sl. 1072d10 (2) BL</i>	el sol B 2495 BHSA

¹⁰ *em.* Do[c]tor Dotor *pl. sl. 1072d10 (2) BL*

¹¹ Variante no consignada por I. Osuna.

¹² I. Osuna no anota esta lección en su edición.

- 25 le derriba *PS* les derriba *pl. sl. 1072d10 (2) BL* le
 derriban *B 2495 BHS A* // la¹³ flores *PS* las flores *pl. sl.*
1072d10 (2) BL las flores *B 2495 BHS A*
- 28 cierzo *PS* cielo *pl. sl. 1072d10 (2) BL* cierzo *B 2495 BHS A*
 31-60 *om. 1072d10 (2) BL*
- 47 sacra bella *PS* sacra y bella *B 2495 BHS A*
- 50 o trueno *PS* trueno *B 2495 BHS A*
- 51 furiosa *PS* furiosa *B 2495 BHS A*
- 59 hollaré *PS* hallaré¹⁴ *B 2495 BHS A*
- 60 fiera *PS* fiero¹⁵ *B 2495 BHS A* // bravo¹⁶ *PS* torvo *B 2495*
BHS A
- 67¹⁷ vestiste *PS* vestiste *pl. sl. 1072d10 (2) BL* vertiste *B 2495*
BHS A
- 69 persona *PS* porsona *pl. sl. 1072d10 (2) BL*
 persona *B 2495 BHS A*
- 70 Clisie *PS* Clisie *pl. sl. 1072d10 (2) BL* eclipse *B 2495 BHS A*
- 71 mirad *PS* mirá *pl. sl. 1072d10 (2) BL* mirá *B 2495 BHS A*
- 81 gime, lucha *PS* gime, lucha *pl. sl. 1072d10 (2) BL*
 lucha, gime *B 2495 BHS A*
- 83 recamanta *PS* recamanta *pl. sl. 1072d10 (2) BL* tecamanta¹⁸ *B*
2495 BHS A
- 85 escandelar *PS* escandelar *pl. sl. 1072d10 (2) BL* escandelor¹⁹ *B 2495*
BHS A
- 87 faoneta *PS* faoneta *pl. sl. 1072d10 (2) BL* faeneta *B 2495 BHS A*
- 88 le *PS* le *pl. sl. 1072d10 (2) BL* la²⁰ *B 2495 BHS A*

¹³ *em.* la[s] flores la flores *PS*

¹⁴ Esta lección divergente no ha sido consignada por I. Osuna.

¹⁵ Este adjetivo se aplica al sustantivo *áspid* que, según *Aut.*, es masculino por lo que resulta más idónea la lectura del *B 2495 BHS A* que la de *PS*.

¹⁶ «Bravo» es una corrección posterior sobre el termino original «torvo», indicada también al margen. I. Osuna sustenta la fiabilidad de tal corrección en dos argumentos: «en primer lugar, que la escritura en la medida en que se puede estimar a partir de una palabra asilada, parece la del propio copista; en segundo lugar, que en el poema nº 6, v. 108, aparece el mismo procedimiento de corrección (subrayando bajo la palabra en el cuerpo del texto y lectura modificada al margen), y en este caso la segunda lectura resulta ser claramente correcta frente a la primera» (*Poética silva*, t. II, pág. 26). No obstante, dado que el ms. *B 2495 BHS A* lee «torvo» y sería este el único caso en que su lectura variaría notablemente de *PS* opto por transcribir «torvo». Además el significado de este vocablo ('fiero, espantoso, airado y terrible a la vista' (*Aut.*)) se adecua con mayor precisión al contexto semántico de la estancia.

¹⁷ En el manuscrito de *PS*, ciertamente, el trazo de la tercera letra de este vocablo vacila entre *s* y *r*. Ante esta variable resolvemos leer y editar la lección «vestiste». No obstante, en cuanto al otro testimonios manuscrito, y como apunta I. Osuna aunque con ciertas dudas, nosotros leemos claramente con los editores del *B 2495 BHS A* «vertiste».

¹⁸ Evidente error de copia en el ms. *B 2495 BHS A* no indicado por I. Osuna.

¹⁹ Nuevamente, como en el caso del v. 83 se trata de un error que I. Osuna no consigna en su estudio de variantes.

92 recibida *PS* recibida *pl. sl. 1072d10 (2) BL* recibida *B 2495*
BHSA

²⁰ Puesto que se refiere al «bajel» del v. 78 la lectura correcta es la de *PS* («le») como pronombre personal de objeto indirecto y no *la*, como lee el ms. *B 2495 BHSA*. I. Osuna no consigna esta variante.

XX

*Del mismo. Al Alhambra de Granada**

Máquinas suntuosas y reales
 cuyas puntas, remates, capiteles,
 árabes obras, vueltas ya **fie[le]s**²,
 al olvido vencéis con ser mortales;
 5 arcos, columnas, frisos, **pedestales**³,
 con doradas labores y rieles,
 invidia de mil célebres pinceles
 que el mundo celebró por sin iguales;
 torres que os veis en Dauro y con las **frentes**⁴
 10 volvéis al sol reflejos de su llama,
 dando lustre al Alhambra y fortaleza:

* CA, fol. 51r, soneto 101. Editado por Alonso, núm. 35, pág. 30 y Lara Garrido, núm. 101, pág. 89.

Aunque este soneto carece de datos para su fechación más allá del término *ante quem* que se desprende de su copia por I. de Toledo y Godoy en el *Cancionero Antequerano*, resulta factible encuadrar este soneto en el momento de escritura de un conjunto de textos dedicados a diferentes edificios ilustres de la ciudad granadina o conectados de alguna manera a la vida del poeta en Granada: la tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real, el túmulo del Gran Capitán en el convento de los Jerónimos, la canción a la desembarcación de los santos de Granada y las quintillas en elogio de esta misma ciudad que figuran como preliminares a la *Antigüedad y Excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza. Estos textos se escriben en su mayoría durante la estancia de Tejada en la ciudad de la Alhambra para acabar sus estudios de Teología y donde ocupaba el cargo de racionero (véase capítulo I, sección I. 4). De ahí que la canción a los Reyes Católicos y la dedicada *A la desembarcación de los santos de Granada* se recojan en la *Poética silva* y que las quintillas dedicadas a Granada debieran ser escritas antes de 1602, pues de este año data la primera aprobación de la *Antigüedad y excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza (aunque la obra fue publicada en 1608). Y, por último, con el soneto dedicado *Al túmulo del Gran Capitán* sucede algo semejante con el dedicado a la Alhambra: fue copiado por Toledo y Godoy en el *Cancionero Antequerano*, aunque antes, en 1611 ya había sido trasladado a las *Flores de poetas* de Calderón por lo que su escritura hay que situarla, al menos, antes de esta fecha. No resultaría, pues, extraño que este soneto dedicado al emblemático edificio granadino se escribiera en estos mismos años, como ya apuntó E. Orozco: «Ese soneto *a la Alhambra* está indicando un especial amor y conocimiento del monumento. El que no dejara otros dedicados a algunos de los muchos y bellos edificios de la Granada renacentista, liga al poeta a aquella con un carácter singular. Hace pensar si vivió junto a ella y, en consecuencia, visitó con frecuencia sus palacios y jardines. Probablemente el soneto se escribió cuando ya Tejada había abandonado Granada», aunque —añadiríamos— probablemente muy poco después o, incluso, residiendo todavía el poeta en ella aunque con el presentimiento cercano de su abandono derivado de los problemas que mantenía con el Cabildo catedralicio (*Granada en la poesía barroca*, pág. 74).

² *em.* fieles fier[ç] s CA

En el manuscrito se lee, no sin dudas, *fieras*. Tanto D. Alonso como J. Lara Garrido editan «fie[le]s».

³ *em.* pedestales pedrestales CA

⁴ En el manuscrito se aprecia cierta confusión en la copia de esta palabra de manera que parece leerse «fuentes».

perdone el tiempo vuestra gran belleza,
estanques, jaspes, pórfidos y fuentes,
huya el olvido, lisonjee la fama.

XXI

Doctor Tejada. Al túmulo del Gran Capitán

Al túmulo de jaspe en cuyas tallas
representó el cincel altas memorias,
de mil naciones conseguidas glorias,
de mil vencidos reyes mil medallas;
5 a las banderas *que* pendientes hallas,
que hacen mis grandezas más notorias,
las francesas, las ítalas victorias
decente honor al dios de las batallas,
 tú, de cualquier nación cualquier que seas,
10 humilla la cabeza y atrevido
no pases sin postrarte a mi renombre.
 Soy el Gran Capitán, Marte en peleas,
que con tener tan grande nombre han sido
mayores mis hazañas *que* mi nombre.

Este soneto se ha transmitido a través de dos fuentes manuscritas: *CA*, t. I, fol. 99v y *F II*, fols. 324-325, pág. 197. Editado en *Flores de poetas*, ed. de J. Quirós y F. Rodríguez Marín, pág. 197 y, posteriormente, publicado por J. Lara Garrido, *CA*, núm. 198, pág. 137.

Respecto a la cronología de este soneto, aunque no existen datos sobre su fechación más que el término *ante quem* establecido por su inclusión en las *Flores de poetas* de 1611, propongo una cronología relativa al integrarse este texto en un ciclo marcado por la temática granadina. Me refería al ramillete de textos dedicados bien a los edificios más emblemáticos de la ciudad granadina (la tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real y el soneto a la Alhambra), bien a acontecimientos religiosos que tuvieron lugar mientras el poeta vivía en Granada como la canción a la desembarcación de los santos de Granada, o bien las quintillas en elogio a esta misma ciudad que figuran como preliminares a la *Antigüedad y Excelencias de Granada* de Bermúdez de Pedraza. Estos textos se escriben en su mayoría durante la estancia de Tejada en la ciudad de la Alhambra para acabar sus estudios de Teología y donde, además, ocupaba el cargo de racionero (véase capítulo I, sección I.4) y en la que permaneció hasta, aproximadamente, el año 1604 o 1605.

No sería, pues, extraño que este soneto dedicado *Al túmulo del Gran Capitán*, que se hallaba en el granadino convento de los Jerónimos, fuera escrito por Tejada durante su estancia granadina, formando parte de ese conjunto de textos inspirados en las más expresivas arquitecturas de la ciudad andaluza.

No se registran variantes entre ambos testimonios de lo que se deduce que ambas copias derivan de un arquetipo común.

Aparato de variantes:

[No se registran variantes.]

XXII

*Del Doctor Agustín de Tejada y Páez**

Por esta historia, ¡oh Granada!,
claro se nos da a entender
que gloria más celebrada
merecen pluma y saber

5 que fuerte brazo y espada.

Poco en los siglos gentiles
te sirvieran mil Aquiles,
fueran sus hechos espuma,
sin tal pincel y tal pluma
10 y razones tan sutiles.

El ave fénix es fama
que se consume en el fuego,
y de su olorosa cama
otra vuelve a nacer luego,
15 cobrando vida en la llama.

Granada, al fénix imitas,
con que tu gloria acreditas,
pues del fuego del olvido
que te había consumido
20 hoy con pluma resucitas.

Pagaba en tributo al Moro,
Nevada, un tiempo, cristales,
la fresca vega un tesoro
de flores, y, en sus raudales,
25 Dauro y Genil, plata y oro.

Y en la máquina sublime
que el lomo a la tierra oprime,
alta fuerza, bella Alhambra,
tal moro danza la zambra,
30 tal la lanza al aire esgrime.

Vino Isabel y Fernando,
de la fama invictos reyes,
del sarracino triunfando
y a sus católicas leyes
35 su exenta cerviz atando.

Vio en su venida la vega
cuán bravo la lanza juega

* Este texto se ha transmitido a través de una única fuente, la *Antigüedad y excelencias de Granada* de F. Bermúdez de Pedraza, fols. 7r-7v, en el que figura como preliminar. Aunque la *historia* de Bermúdez de Pedraza se publicó en 1608, seis años antes, en 1602 obtuvo la primera aprobación, por lo hay que situar la composición de estas quintillas por Tejada en fecha anterior a este año.

el Maestre de cruz roja,
pues si en la vega se arroja
40 con mora sangre la riega.
Vio manchar de rojas gotas
de sangre las escarlatas
de las bordadas marlotas,
al filo las claras platas
45 el fino acero a las cotas.
Y vio adargas de Marruecos
y tunicelas con fluecos,
y al aire espesar las jaras,
y a bárbaras algazaras
50 responder parleros ecos.
Y vio enroscados turbantes
de los Muzas más valientes
postrados, aunque arrogantes,
y ante las cruces crecientes
55 rendirse lunas menguantes.
Y después, hecha cristiana
aquesta ciudad ufana,
lustre y esplendor de Iberia,
dio a la fama más materia
60 y gloria más soberana.
Que a tantos ingenios Dauro
ciñe las sagradas sienes
de yedra inmortal y lauro,
que no envidiara los bienes
65 del Tebro, Po, Mincio y Mauro.
Y por glorias más preclaras
besa con sus ondas claras
la falda a un divino monte,
que dio en aquel horizonte
70 a doce fénix, doce aras.
Por tantos bienes, Granada,
mereces ser, justamente,
como Reina coronada,
pero tu gloria excelente
75 tenía el tiempo eclipsada.
Mas porque tan alta gloria
al mundo fuese notoria,
diote el cielo favorable
un alto ingenio notable,
80 que dé vida a tu memoria.
El gentil te edificó,
conquistote el godo ufano,
el árabe te ganó,

85 te recuperó el cristiano,
 Bermúdez vida te dio.
 Y pues que tal sol te asoma,
 que así tus tinieblas doma,
 ante ti valdrán apenas
90 con Tucídides su Atenas
 ni con Tito Livio Roma.

XXIII

*El Doctor Agustín de Tejada. A Lope de Vega, en Gra[na]da**

Revuelta en perlas y oro, la alta frente
alzó Dauro, mirando su ribera
más adornada *que* en la primavera
cuando el sol dora al Toro el cuerno ardiente,
5 y viendo flores, desusadamente¹,
su vega no conoce, *que* antes era
estéril², y ve agora por doquiera
cuanto el Tempe y Arcadia y Hibla **tien[en]**³.
Y así ufano de verse, dice Dauro
10 al Arno, Tajo, Po, Mincio y **Pactolo**⁴:
«En flores, Vega y labio me aventajo».
Mas respondióle a su blasón Apolo:

* CA, t. I, fol. 57v. Editado por Alonso, núm. 41, pág. 35 y Lara Garrido, núm. 114, pág. 95.

El viaje de Lope de Vega a Granada se fija en torno al otoño de 1602 por lo que habría que situar la composición de este soneto en torno a esta fecha (D. Alonso, «Lope en Antequera», *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 47-50). Precisa J. Lara Garrido que de acuerdo a «la imprecisa alusión en una carta de 1611, sopesando los datos internos deducibles de los sonetos dedicatarios o preliminares de las *Rimas* (1602) y *El peregrino en su patria* (1604), todo parece conjugarse con la precisión de que la visita a la ciudad de la Alhambra tuvo lugar entre el Corpus y el final del verano del año antedicho [1602]» (J. Lara Garrido, «Estudio preliminar» a E. Orozco, *Granada en la poesía barroca*, pág. XII). Por tanto en los aledaños de esta cronología habría que situar la escritura del soneto tejadiano.

En su edición de las *Rimas* de Lope de Vega (Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, pág. 83), F. Pedraza planteaba una confusión —bien en los títulos, bien en el destinatario, Tejada y Mira de Amescua respectivamente—, en la respuesta de Lope de Vega a este soneto de Tejada. El Fénix habría respondido al elogio del antequerano con el soneto dedicado a Mira de Amescua que empieza «Viendo que iguala en su balanza Astrea» y no con el que figura con el encabezamiento *Al Doctor Tejada*, «De hoy más, claro pastor, por quien restauro». En la siguiente edición de las *Rimas humanas y otros versos* de Lope (Barcelona, Crítica, 1998, pág. 334), A. Carreño, si bien desestima la tesis de Pedraza, cae en otra clara incoherencia, pues al situar la escritura de los sonetos a Tejada y Mira de Amescua bajo «las mismas circunstancias», sin embargo, después, otorga una cronología distinta a cada uno de ellos: 1602 para el de Tejada y 1601 para Mira de Amescua.

¹ La puntuación de J. Lara Garrido, que coloca entre comas el adverbio *desusadamente* (v. 5), subraya con mayor énfasis la paradoja puesta de relieve en el soneto, esto es, el hecho de que frente al habitual otoño granadino, siempre «estéril», el campo luzca en todo su esplendor a causa del efecto de lozanía vegetal que provoca la visita de Lope de Vega. En cambio, Alonso coloca entre comas toda la cláusula —y, *viendo flores desusadamente*,— mitigando ese efecto de contraste señalado.

² Si resultaría pertinente, en cambio, la coma que Alonso coloca después de «estéril» (v. 7) marcando el valor explicativo de la oración.

³ *em.* tienen tien[-] CA

⁴ *em.* Pactolo Partolo CA

Corregimos con D. Alonso y J. Lara Garrido, pues se trata del río de la antigua Lidia caracterizado por su cualidad aurífera.

«Es prestado tu bien y ajeno el lauro,
que [e]sas flores y Vega son del Tajo».

XXIV

*Del Doctor Agustín de Tejada Páez. Al emperador Carlos V. Max. Fort**

Si hubo dos Martes, éste es el primero
y Marte es el segundo de estos Martes,
porque este es Carlos Máximo, que fiero
más que Alcides domó remotas partes.
5 Y en el opuesto y ártico¹ hemisfero
de Cristo enarboló los estandartes,
ganando con mil ínclitas victorias
a España reinos y a su nombre glorias.

* Conservamos un único testimonio de este texto: F. Prudencio de Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*, h. 4v. Figura como preliminar junto al soneto que empieza «A la gloriosa espada fulminante».

¹ *em. ártico* *Arctico Sandoval*

XXV

*Soneto del mismo**

A la gloriosa espada fulminante
del magno Augusto Carlos, Marte ardiente,
postró sus lises el francés valiente
y humilló el turco el cándido turbante.

5 Siempre invicto lo vio, siempre triunfante,
la tierra del Ocaso al rojo Oriente,
y el padre de las ondas vio su frente
rota con sus columnas de diamante.

10 Mas cubierta estuviera de silencio
fama tan justamente celebrada,
y España sin la luz de tal memoria,
si tú, Livio español, Docto Prudencio,
no igualaras tu pluma con su espada
y con sus altos hechos tu alta historia.

* Conservamos un único testimonio de este texto: F. Prudencio de Sandoval, *Primera parte de la Vida y hechos del emperador Carlos V...*, h. 4v. Sigue a la octava preliminar «Si hubo dos Martes, este es el primero».

Para ambos textos preliminares debe establecerse el término *ante quem* de su escritura en la primavera de 1603 en que está datada la aprobación y licencia, aunque la obra se publicara en 1604.

XXVI

El Racionero Tejada. A la Asunción

Angélicas escuadras que en las salas
llenas de olor de gloria, con inmenso
gozo, de que llenáis el claro cielo,
andáis batiendo las doradas alas,
5 y al eterno Regente dais encienso
que olor espira de inmortal consuelo,
torced el blando vuelo
y recibid en vuestras bellas plumas
a la que encierra en sí las gracias sumas,
10 pues que rompiendo la fulgente masa
del cielo cristalina
que a la tierra le sirve de cortina,
veis que el un firmamento y otro pasa
hasta llegar al trono do reside
15 el que del cielo el movimiento mide.

Viendo que unida al cuerpo la alma santa,
Virgen gloriosa, para el hijo subes
por ser del alma pura el cuerpo puro,
la luna a recibirte se adelanta,
20 y dejas envidiosas a las nubes;
Mercurio y Venus dan lugar seguro,
llegas al cuarto muro,
que en luminoso carro el sol rodea,
y viendo que tu luz la suya afea,
25 deja corona, carro, cetro y silla;
Jove, Saturno y Marte
admirados se apartan a una parte
y el firmamento octavo se te humilla,
el áquëo¹ cielo, con el primer moble,
30 hasta que llegas al empíreo inmoble,
donde por los lucíferos balcones
a quien adornan cercos rutilantes,
se asoman a mirar tu triunfo egregio
las celestiales ínclitas legiones
35 de divinos espíritus triunfantes
que gozan de tan alto privilegio,
cuyo santo colegio
en dulces voces pregonando entona:
«¿Quién es esta que goza tal corona,
40 que muy más bella que la Aurora bella
de desiertos collados

¹ Hay que acudir a la licencia métrica de la sínéresis para lograr la medida del endecasílabo.

viene a habitar los cielos estrellados,
y el sol y luna con sus plantas huella,
a cuyas puras y nevadas plantas
45 se postran las escuadras sacrosantas?
¿Quién es aquesta que brotando gracia,
llena de dones, rica de despojos,
va con su luz los cielos serenando
y cual cedro oloroso, que se espacia
50 en Líbano, tras sí lleva los ojos,
y el consistorio alegre está alegrando?».
Vais tal poder mostrando,
reina divina, que en la corte santa
vuestra subida admira, eleva, espanta.
55 Pues ¿quién es éste —un tiempo preguntaron—
el que de sangre pura,
teñida trae la sacra vestidura?,
cuando subiendo Cristo se admiraron,
de suerte que del hijo y de la madre,
60 se admira el cielo y se contenta el Padre.
El cual, con voz a quien respeta el Cielo,
del pecho inmenso de la inmensa ciencia
estando atento el santo coro alado,
la respuesta sacó, quitando el velo
65 que ofuscaba la angélica prudencia
por ser de tal valor lo preguntado:
«La que veis a mi lado,
bordados con estrellas manto y faldas,
luna en los pies y sol en las espaldas,
70 de mis tesoros es el rico erario,
y la sacra canoa,
tan endiosada desde popa a proa
que fue de mis reliquias relicario,
pues a nuestro unigénito jocundo
75 robó del cielo y dio a la luz del mundo.
Ésta es la que elegí por dulce esposa,
antes que en dos quiciales de oro puro
desdoblase el celeste inmortal velo,
antes que diese olor el lirio y rosa,
80 y antes que con la falda el suelo duro
besase el monte y con la cumbre el cielo;
aún no tejía el suelo
de variadas sedas y colores,
ni del mar enfrenaban los furores,
85 y entre la **radiante**² muchedumbre

² *em.* radiante radiante *F*

de los blancos diamantes,
de las estrellas, rayos rutilantes
del claro sol aun no esparcían su lumbre³,
cuando estaba elegida esta doncella
90 por hija, madre y por esposa bella.
 Ésta es la palma altiva de quien orno
la majestad excelsa de mis sienes,
que por ser flor humilde es palma altiva;
hermosa oliva que es del cielo adorno,
95 que por fruto produce varios bienes,
y es bueno el fruto de la buena oliva;
ésta es la fuente viva,
cuyos puros y líquidos cristales
bebieron de mi hijo los corales,
100 y es el ciprés que corrupción desvía,
huerto fuerte y cerrado
en donde el hombre y Dios se han concertado.
Feliz hora, buen tiempo, alegre día
en que la causa fue de tal concierto
105 tal palma, oliva, fuente, ciprés, huerto».
 Las profundas palabras del inmenso
formador de esta máquina admiraron
los bellos héroes de la Iglesia santa;
con un silencio tácito y suspenso,
110 a la reina del cielo contemplaron
con la gloria que entre ellos se levanta;
pues la una y otra planta
fijó sobre los coros de los ángeles,
deja los principados, los arcángeles,
115 potestades, virtudes deja, atrasa,
y las dominaciones
y los tronos, de Dios ricos blasones,
los sabios querubines, y do abrasa
amor al serafín, y llega al solio
120 donde Dios pisa el claro capitolio.
 Los doce cisnes que con voz subida,
que oyó la gente de los dos coluros,
nueva ley de Dios nuevo publicaron,
por hallarse a la dulce despedida,
125 en vagas nubes por los aires puros
a la alta cumbre de Sión llegaron,
a donde se ayuntaron
el que pisaba de la negra Etiopia

³ Hay que hacer uso de la licencia métrica de la sinéresis para evitar la hipermetría de este verso.

130 de verdes esmeraldas rica copia,
 y el que la estéril Libia y rica Acaya,
 y el que vido de Roma
 la frente altiva que soberbios doma
 y el que de Egipto la llanura arraya
 donde el mar Nilo, cuando en él se mete,
 135 siete heridas⁴ da con cuernos siete.
 No faltó el que a la santa Palestina
 dio nuevo lustre con su sangre roja,
 ni el que la Frigia vio al Cancro sujeta,
 ni el que en España el santo cuerpo inclina,
 140 ni el que bebe del río que se arroja
 con corriente mansísima y quieta,
 ni el que bañó en Taigeta
 los labios, ni el que en la India ancha ignota,
 de horrendas gentes torpes obras nota,
 145 ni el que del templo en Éfeso se admira,
 ni el que anduvo do el Istro
 al mar hace de sí claro registro;
 al fin, de cuantas partes el sol mira
 llegaron los apóstoles sagrados
 150 de Sion a los fértiles collados.
 Alzó el divino monte la corona
 de nuevas flores **g[u]arnecida**⁵ y llena,
 apartando las hojas de la frente,
 y el claro Siloé, a quien no corona,
 155 cual suele, humilde caña o tierna avena,
 mostró el rostro de nácar excelente;
 ámbar puro y luciente,
 en los vellones de oro le reluce,
 y en cuernos de coral la plata luce,
 160 y la sublime barba venerada
 despide mil raudales
 de aljófares, de perlas y cristales
 por entre la corriente sosegada,
 que mostraba este día tu tesoro
 165 de aljófar, perlas, ámbar, plata y oro.
 Subió la Virgen y subió la vista
 tras ella del colegio esclarecido,
 que aumenta el agua el río con su llanto;
 dejaba por donde iba hecha lista
 170 de un purpúreo color áureo encendido
 de los rayos que daba de sí el manto,

⁴ Se impone la dialefa entre ambos términos por necesidades métricas.

⁵ *em.* g[u]arnecida garnecida *F*

puro, cerúleo y santo,
y víanse los cielos estrellados
de racimos de espíritus cuajados,
175 midiendo en áureas liras dulce acento,
y las celestes puertas
de diamantina chapería cubiertas,
lleno de triunfo el reino del contento;
al fin, coros, la Virgen, suelo, esfera,
180 cantan, triunfa, se alegra y reverbera.
Canción, que tras la Aurora vas subiendo
a las empíreas salas
con su luz ilustrándote las alas,
no temas del olvido el golfo horrendo,
185 que pues te argentan rayos de tal luna,
de⁶ olvido triunfarás, tiempo y fortuna.

⁶ *em.* de del *F*
Corregimos la lección de *F* «del» por «de» —que proponen *PS*, *Ms. 861 BNE*, *Ms. Egerton 553 BL* y *Pl. sl.383 BNE*— para evitar la hipermetría del verso.

Esta canción *A la Asunción* junto a la dedicada *A la desembarcación de los Santos de Granada* han sido las composiciones que han gozado de mayor difusión a juzgar por el número de testimonios conservados y por el hecho de que ambas se imprimieron en pliegos sueltos. Cinco son las fuentes que han transmitido esta canción de Tejada *A la Asunción*: *F*⁷, fols. 168r-171v; *PS*, fols. 111v-116r; *ms. 861 BNE*, fols. 1-8; *ms. Egerton 553 BL*, fols. 58r-60v y el *pl. sl. 383 BNE*, fols. 5v-8v, dos de ellas impresas (las *Flores* de Espinosa y el pliego suelto *383 BNE*) y las tres restantes manuscritas (la *Poética silva*, el ms. 861 BNE y el ms. Egerton 553 BL). Esta canción fue publicada por J. López Sedano, *Parnaso español*, a partir de la versión de las *Flores de poetas ilustres* (t. V, 1771, págs. 364-370) y J. de Sancha la copió en su *Romancero y cancioneros sagrados...* (1885, págs. 398-399). Recientemente ha sido editada por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, núm. 15, págs. 170-175 y B. Molina, *Flores*, núm. CCXXVII, págs. 502-511.

El examen de variantes revela con contundente claridad dos hechos capitales. En primer lugar, la agrupación de los testimonios en dos ramas: *F*, por una parte, y *PS*, *ms. 861 BNE*, *Ms. Egerton 553 BL*, y *pl. sl. 383 BNE*, por otra. Y, en segundo lugar, las lecciones ofrecidas por el cotejo apuntan a que se trata de variantes de autor, cuyo análisis en relación a las de los testimonios restantes revela que el texto de *F* se ofrece como el estado redaccional último. Y es que, como se desprende de las lecciones introducidas en *F*, Tejada revisó las versiones previas de los cinco textos que se iban a publicar en las *Flores*, entre ellos esta canción *A la Asunción*, introduciendo variantes relevantes sobre la versión recogida en la *Poética silva*.

La lectura conjunta de los manuscritos *PS*, *ms. 861 BNE*, *Ms. Egerton 553 BL*, y el *pl. sl. 383 BNE* frente a *F* en los versos 1, 3, 6, 16, 27, 38, 39, 43, 44, 49, 73, 84, 85, 90, 91, 94, 96, 102, 127, 132, 133, 136, 140, 141, 144, 147, 148, 171, 179, 186 permite establecer dos ramas diferenciadas en la transmisión textual de esta canción. Los cambios implican a unidades de todas las categorías gramaticales: sustantivos (vv. 1, 73, 132), adjetivos (v. 3), verbos (vv. 6, 27, 38, 39, 133), artículos (vv. 16, 43), conjunciones (vv. 44, 49, 136, 179) o preposiciones (v. 171).

En la mayor parte de los casos Tejada sustituye estas unidades por otras sinónimas. Las razones de tales cambios responden a presupuestos diversos que apuntan siempre a una mejora del texto de *PS*. Algunas de estas modificaciones responden a un voluntad de precisión semántica, como la introducción de la conjunción *que* en el v. 94: «hermosa oliva que es del cielo

⁷ Esta canción se traslada a dos manuscritos que copian parcialmente las *Flores de poetas ilustres*, por lo que carecen de valor textual ya que siguen la versión de *F*. Se trata del ms. 143 v. 86, II, Biblioteca de Bancroft, (Universidad de California, Berkeley, USA), Colección Fernán Núñez, [*Poesías recopiladas por Francisco Carenas*], que fueron compiladas por el zaragozano Francisco Carenas entre 1610 y 1625 y el ms. 2158, 193v del Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa); códice que contiene poesía española de los siglos XVI y XVII. Agradezco al profesor Ralph di Franco tales localizaciones en la base BYPA.

adorno»; la sustitución del locativo *adonde* por *en donde* en el v. 102; la sustitución de *fuerza* por *frente*, que se adecua con mayor precisión al contexto semántico de sumisión del v. 132: «la frente altiva que soberbios doma»; o, finalmente, la adición de la conjunción *y* en el v. 177: «y al fin coros, la Virgen, suelo, esfera». En otros casos el cambio tiende a evitar repeticiones poco eufónicas como la sustitución del verbo *apartan* por *quedan* en el verso «admirados se apartan a una parte» (v. 27) para soslayar la redundancia derivada de la pareja *apartan-parte*. Ejemplo de la preocupación continua de Tejada por el enriquecimiento del plano fónico-métrico es el cambio de signo contrario al que acabamos de señalar efectuado en el v. 73 («que fue de mis reliquias relicario») donde opta por sustituir en *F* *sustancia* por *reliquia* quizá buscando efectos paronomásicos con *relicario*. En otras ocasiones modificaciones aparentemente triviales incorporan un leve matiz estilístico o expresivo que se erigen en indicios del minucioso proceso de revisión a que Tejada sometió el texto, como, por ejemplo, el asíndeton del v. 90 al eliminar la conjunción copulativa *y* entre los sustantivos *hija* y *madre*: «por hija, madre y por esposa bella» o el cambio de *juntaron* por *ayuntaron* en el v. 127: «a donde se ayuntaron».

Frente a estas transformaciones que implican a una sola unidad, otras variantes afectan a segmentos mayores, en muchos casos a versos completos que son reescritos en su totalidad en *F*. Me refiero concretamente a los vv. 140, 141, 144 y 147. En la reelaboración de estos endecasílabos procede el poeta antequerano de forma predominante a la sustitución sinonímica o a la alteración de orden buscando efectos eufónicos, enmiendas que se encaminan no sólo a corregir defectos sino a intensificar la expresividad. A ello apunta, por ejemplo, la sustitución de *hórridas* por *horrendas* en el v. 144, adjetivo éste último emblemático de la poesía de nuestro autor por su profuso empleo.

Concluyo a este respecto que tan elevada cantidad de enmiendas y modificaciones sólo puede atribuirse a una revisión por parte de Tejada de la versión primitiva de *PS* desde una decidida voluntad estética y estilística.

Ante la entidad de estas transformaciones resultan infundadas las dudas de I. Osuna acerca de que se trate realmente de variantes redaccionales y de que *F* constituya para todos los textos de Tejada un estado redaccional más avanzado frente a *PS*. Si bien la estudiosa de la *Poética silva* reconoce que «es posible detectar algunas modificaciones que, por sus características y su frecuencia, hacen pensar en una intervención por parte del autor», sin embargo concluye que «si se admite que *E* [*Flores de poetas ilustres*] refleja un estado redaccional posterior, hay que reconocer que la calidad de la copia queda en alguna que otra ocasión en entredicho»⁸. Lógicamente existen errores tipográficos e incluso podría discutirse la idoneidad expresiva de algunas de las lecciones de *F* en relación a las variantes de los testimonios restantes, pero éstas resultan excepcionales, en ningún caso la pauta dominante. Es el caso de lecciones de *F* como *pregonando* frente a *preguntando*

⁸ I. Osuna, *Poética silva*, t. II, págs. 42 y 44.

(v. 38), *radiante* frente a *rutilante* (v. 85) o *aljófar* frente a *nácar* (v. 169). Asimismo, hay un error evidente en el último verso de la canción, el 186 («del olvido triunfarás, tiempo y fortuna»), pues *F*, frente a los cuatro testimonios restantes que leen *de*, presenta la lección *del* resultando el verso hipermétrico, por lo que se impone la enmienda de tal contracción para restituir al endecasílabo su medida correcta. Sin embargo, tanto cuantitativa como cualitativamente estos ejemplos no presentan solidez suficiente para cuestionar el generalizado y profundo proceso de revisión testimoniado en un elevado número de variantes que instituye a *F* como último estado redaccional conservado de la canción *A la Asunción*, corregido por el autor.

En cuanto a la filiación del grupo de testimonios restantes, una serie de errores conjuntivos y lecciones conjuntas conducen a distinguir dos subgrupos: *PS* y *pl. s.l. 383 BNE*, por una parte, y *ms.861 BNE* y *ms. Egerton 553 BL*, por otra. Así pues, por ejemplo, en el v. 6 *PS* y *pl. s.l. 383 BNE* leen *do olor* mientras que el *ms.861 BNE* y *ms. Egerton 553 BL* leen con *F* *que olor*, y pautas idénticas se repiten en los vv. 76, 101, 115, 125, 134, 167, 180 y 184. La frecuencia de estas coincidencias de lectura entre los testimonios se quiebra en algunos versos aunque en un porcentaje apenas significativo: por ejemplo *F* y *ms. 861 BNE* leen juntos frente a *PS*, *ms. Egerton 553 BL* y *pl. s.l. 383 BNE* en el v. 65; en el v. 83 *F* y *ms. Egerton 553 BL* presentan la misma variante enfrentada a *PS*, *ms.861 BNE* y *pl. s.l. 383 BN*; y en el v. 143 *F* y *PS* muestran la lección *ni el* frente a *ms.861 BNE*, *ms. Egerton 553, BL* y *pl. s.l. 383 BNE* que leen *y el*.

Por tanto, volviendo al esquema de filiación entre los cuatro testimonios señalados, en los casos de lecciones divergentes entre éstos el grupo que revela mayores coincidencias de lectura con *F* es el conformado por el *ms.861 BNE* y el *ms. Egerton 553 BL*. Así sucede en los vv. 6, 76, 125, 180, 184, frente a los vv. 133 y 167 en que *PS* y *pl. s.l. 383 BNE* leen con *F*. Aunque en algunos casos pueda tratarse de lecciones equipolentes o adiaforas como en los vv. 125 y 184, las lecturas de «vagas» (v. 125: «en vagas nubes por los aires puros») y «golfo» (v. 184: «No temas del olvido el golfo horrendo») en *F*, *ms.861 BNE* y *ms. Egerton 553 BL* se presentan correctas o, al menos, más afortunadas frente a «bajas» y «golpe» copiadas en *PS* y *pl. s.l. 383 BNE*. Realmente, no pueden extraerse consecuencias de relieve, en lo que a la fijación de un *stemma* se refiere sobre la cercanía de *ms.861 BNE* y *ms. Egerton 553 BL* a *F*, pero quede al menos constancia de este comportamiento textual.

Finalmente, en cuanto a estos cuatro testimonios que representan estados redaccionales previos a la versión contenida en *F* cabe mencionar la frecuencia de errores separativos del *ms. Egerton 553 BL* frente a las cuatro fuentes restantes. Se trata de errores mecánicos de copia en los vv. 74, 75, 80, mientras que en otra cantidad considerable introduce lecciones divergentes, bastante desafortunadas, frente de las restantes versiones. Es el caso de «va» frente a «está» en el v. 51; «da flor» frente a «el lirio» en el 79,

«hieren» frente a «argentan» en el v. 185; así como ejemplos similares en los vv. 91, 115 o 120.

En conclusión, después de este cotejo confrontado se impone la afirmación de que tal cuadro de variantes y su examen no deja lugar a dudas acerca de que las lecciones que presenta el testimonio de *F* responden a variantes de autor y que la versión contenida en la antología de Espinosa responde al último estado redaccional conservado del poema.

Aparato de variantes:

El Racionero Tejada. A la Asunción *F*

Canción. A la Asunción de Nuestra Señora. Tejada. *PS*

Canción a la Asunción de Nuestra Señora *ms.861 BNE*

Canción a la Asunción de Nuestra Señora *Ms. Egerton 553 BL*

A la Asunción de Nuestra Señora. *PL. SL. 383 BNE*

- 1 escuadras *F* cohortes *PS* cohortes *ms.861 BNE* cohortes *Ms. Egerton 553 BL* cohortes *PL. SL. 383 BNE*
- 3 claro *F* alto *PS* alto *ms.861 BNE* alto *Ms. Egerton 553 BL* alto *PL. SL. 383 BNE*
- 6 que olor *F* do olor *PS* que olor *ms. 861 BNE* que olor *Ms. Egerton 553 BL* do olor *PL. SL. 383 BNE* // espira *F*
 aspira *PS* aspira *ms.861 BNE* aspira *Ms. Egerton 553 BL*
 aspira *PL. SL. 383 BNE*
- 16 la alma *F* el alma *PS* el alma *ms.861 BNE* el alma *Ms. Egerton 553 BL* el alma *PL. SL. 383 BNE*
- 27 apartan *F* quedan *PS* quedan *ms.861 BNE* quedan *Ms. Egerton 553 BL* quedan *PL. SL. 383 BNE*
- 30 empíreo *F* impíreo *PS* impíreo *ms.861 BNE* impíreo *Ms. Egerton 553 BL* impíreo *PL. SL. 383 BNE*
- 38 en *F* con *PS* con *ms.861 BNE* con *Ms. Egerton 553 BL*
 con *PL. SL. 383 BNE* // pregonando *F* preguntando *PS*
 preguntando *ms.861 BNE* preguntando *Ms. Egerton 553 BL*
 preguntando *PL. SL. 383 BNE*
- 39 goza *F* alcanza *PS* alcanza *ms.861 BNE* alcanza *Ms. Egerton 553 BL* alcanza *PL. SL. 383 BNE*
- 43 el sol *F* al sol *PS* al sol *ms.861 BNE* al sol *Ms. Egerton 553 BL* al sol *PL. SL. 383 BNE* // con sus *F*
 con sus *ms.861 BNE* con las *Ms. Egerton 553 BL* con las *PS* con las *PL. SL. 383 BNE*
 con las *Ms. Egerton 553 BL* con las *PL. SL. 383 BNE*
- 44 a *F* y a *PS* y a *ms.861 BNE* y a *Ms. Egerton 553 BL*
 y a *PL. SL. 383 BNE*

45	escuadras F	escuadras PS	escuadras <i>ms.861 BNE</i>	catervas
	<i>Ms. Egerton 553 BL</i>	escuadras PL. SL. 383 BNE		
49	y cuál F	que cuál PS	que cuál <i>ms.861 BNE</i>	qué cual
	<i>Ms. Egerton 553 BL</i>	que cuál PL. SL. 383 BNE		
51	está F	está PS	está <i>ms.861 BNE</i>	va <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		está PL. SL. 383 BNE		
63	alado F	alado PS	alado <i>ms. 861 BNE</i>	al lado <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		helado ⁹ PL. SL. 383 BNE		
65	la F	a la PS	la <i>ms. 861 BNE</i>	a la <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		a la PL. SL. 383 BNE		
68	bordados F	bordado ¹⁰ PS	bordados <i>ms. 861 BNE</i>	
	bordados <i>Ms. Egerton 553 BL</i>	bordados PL. SL. 383 BNE	// con F	
	con PS	con <i>ms. 861 BNE</i>	con <i>Ms. Egerton 553 BL</i>	en PL. SL. 383 BNE
73	mis reliquias F	mi sustancia PS	mi sustancia <i>ms.861 BNE</i>	mi sustancia PL. SL. 383 BNE
		mi sustancia <i>Ms. Egerton 553 BL</i>		
74	jocundo F	jocundo PS	jocundo <i>ms.861 BNE</i>	iucundo <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		jocundo PL. SL. 383 BNE		
75 ¹¹	a la F	a la PS	a la <i>ms.861 BNE</i>	la <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		a la PL. SL. 383 BNE		
76	elegí F	eligió PS	elegí <i>ms. 861</i>	elegí <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		eligió PL. SL. 383 BNE		
78	el F	al PS	el <i>ms. 861</i>	el <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		el PL. SL. 383 BNE		
79	el lirio F	el lirio PS	el lirio <i>ms. 861</i>	la flor <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		el lirio PL. SL. 383 BNE		
80	el suelo F	el suelo PS	el suelo <i>ms. 861</i>	suelo <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		el suelo PL. SL. 383 BNE		
83	de variadas F	de variedad de PS	la variedad de <i>ms.861 BNE</i>	de variadas <i>Ms. Egerton 553 BL</i>
		de variedad de PL. SL. 383 BNE		
84	enfrenaban F	enfrenaba PS	enfrenaba <i>ms.861 BNE</i>	enfrenaba PL. SL. 383 BNE
		enfrenaba <i>Ms. Egerton 553 BL</i>		

⁹ Las lecturas divergentes, tanto «al lado» del *Ms. Egerton 553 BL* y «helado» del *pl. sl. 383 BNE* responden a errores asociados al proceso de copia o de impresión, pues indudablemente, como leen los tres testimonios restantes, el adjetivo aplicado a «coro» sólo puede ser «alado».

¹⁰ I. Osuna (*Poética silva*, t. II, pág. 45) ya señaló dudas acerca de la lectura singular «bordado» frente al plural del resto de los testimonios, pues en *PS* se aprecia tras este participio «una pequeña mancha de tinta, pero da la impresión de que no hay una -s final; en cualquier caso, singular o plural, son ambos válidos, como ocurre en otros casos de concordancia de verbos con sujetos múltiples».

¹¹ Tanto en el verso 74 como 75 la variante introducida por el *ms. Egerton 553 BL* debe atribuirse a errores de copia, en el primer caso por alteración del orden y en el segundo por omisión.

- 85 y entre la radiante¹² muchedumbre *F* ni entre la rutilante muchedumbre *PS* ni entre la rutilante muchedumbre *ms.861 BNE* ni entre la rutilante muchedumbre *Ms. Egerton 553 BL* ni entre la rutilante muchedumbre *PL. SL. 383 BNE*
- 88 su lumbre *F* su lumbre *PS* lumbre¹³ *ms. 861* su lumbre *Ms. Egerton 553 BL* su lumbre *PL. SL. 383 BNE*
- 90 madre *F* y madre *PS* y madre *ms.861 BNE* y madre *Ms. Egerton 553 BL* y madre *PL. SL. 383 BNE*
- 91 palma altiva *F* altiva palma *PS* altiva palma *ms.861 BNE* inmortal palma *Ms. Egerton 553 BL* altiva palma *PL. SL. 383 BNE*
- 94 que es *F* es *PS* es *ms.861 BNE* es *Ms. Egerton 553 BL* es *PL. SL. 383 BNE*
- 96 y es *F* que es *PS* que es *ms.861 BNE* que es *Ms. Egerton 553 BL* que es *PL. SL. 383 BNE*
- 101 y cerrado *F* cerrado *PS* y cercado *ms.861 BNE* y cercado *Ms. Egerton 553 BL* cerrado *PL. SL. 383 BNE*
- 102 en donde *F* adonde *PS* adonde *ms.861 BNE* adonde *Ms. Egerton 553 BL* adonde *PL. SL. 383 BNE*
- 113 fijó *F* fijas *PS* fija *ms.861 BNE* fija *Ms. Egerton 553 BL* fijas *PL. SL. 383 BNE*
- 115 potestades, virtudes deja, atrasa *F* potestades, virtudes deja, atrasa *PS* potestades, virtudes deja, atrasa *ms.861 BNE* las virtudes y potestades pasa *Ms. Egerton 553 BL* potestades, virtudes deja, atrasa *PL. SL. 383 BNE*
- 120 claro *F* claro *PS* claro *ms.861 BNE* sacro *Ms. Egerton 553 BL* claro *PL. SL. 383 BNE*
- 122 que oyó *F* que oyó *PS* oyó *ms.861 BNE* que oyó *Ms. Egerton 553 BL* que oyó *PL. SL. 383 BNE*
- 125 vagas *F* bajas *PS* vagas *ms. 861 BNE* vagas *Ms. Egerton 553 BL* bajas *PL. SL. 383 BNE* // los aires puros *F* los aires puros *PS* los aires puros *ms. 861 BNE* el aire puro *Ms. Egerton 553 BL* los aires puros *PL. SL. 383 BNE*
- 127 ayuntaron *F* juntaron *PS* juntaron *ms.861 BNE* juntaron *Ms. Egerton 553 BL* juntaron *PL. SL. 383 BNE*
- 132 frente *F* fuerza *PS* fuerza *ms.861 BNE* fuerza *Ms. Egerton 553 BL* fuerza *PL. SL. 383 BNE*
- 133 arraya *F* raya *PS* raya *ms.861 BNE* raya *Ms. Egerton 553 BL* raya *PL. SL. 383 BNE*
- 134 el mar *F* el mar *PS* al mar *ms.861 BNE* al mar *Ms. Egerton 553 BL* el mar *PL. SL. 383 BNE*
- 136 No *F* Ni *PS* Ni *ms.861 BNE* Ni *Ms. Egerton 553 BL* Ni *PL. SL. 383 BNE*

¹² Se trata de un claro error tipográfico.

¹³ Más allá de que pueda tratarse de un simple error por omisión, la eliminación del posesivo «su» en el *ms. 861 BNE* suaviza el ritmo del verso al suprimir la segunda de las dos sinéresis (*aún* y *esparcian*) impuestas por las configuración métrica del endecasílabo.

- 140 bebe del río que se arroja *F* bebió del río que despoja *PS* bebió del río que despoja *ms.861 BNE* bebió del río que despoja *Ms. Egerton 553 BL* bebió del río que despoja *PL. SL. 383 BNE*
- 141 con corriente mansísima y quieta *F* los ojos de la vista más perfecta *PS* los ojos de la vista más perfecta *ms.861 BNE* los ojos de la vista más perfecta *Ms. Egerton 553 BL* los ojos de la vista más perfecta *PL. SL. 383 BNE*
- 143 ni el *F* ni el *PS* y el *ms.861 BNE* y el *Ms. Egerton 553 BL* y el *PL. SL. 383 BNE*
- 144 horrendas gentes torpes obras *F* hórridas gentes obras torpes *PS* hórridas gentes obras torpes *ms.861 BNE* hórridas gentes obras torpes *Ms. Egerton 553 BL* hórridas gentes obras torpes *PL. SL. 383 BNE*
- 145 en Éfeso *F* en Éfeso *PS* de Éfeso *ms.861 BNE* en Éfeso *Ms. Egerton 553 BL* en Éfeso *PL. SL. 383 BNE*
- 147 al mar hace de sí *F* hace de sí al gran mar *PS* hace de sí al gran mar *ms. 861 BNE* hace de sí al gran mar *Ms. Egerton 553 BL* hace de sí al gran mar *PL. SL. 383 BNE*
- 148 al *F* y al *PS* y al *ms.861 BNE* y al *Ms. Egerton 553 BL* y al *PL. SL. 383 BNE*
- 151-165 *om. PL. SL. 383 BNE*¹⁴
- 155 tierna *F* trierna¹⁵ *PS* tierna *ms.861 BNE* tierna *Ms. Egerton 553 BL*
- 161 raudales *F* caudales *PS* caudales *ms.861 BNE* caudales *Ms. Egerton 553 BL*
- 164 mostraba este *F* muestra en este *PS* muestra en este *ms.861 BNE* muestra en este *Ms. Egerton 553 BL*
- 165 de aljófar, perlas *F* de nácar, perlas *PS* de nácar, perlas *ms.861 BNE* de nácar, perlas *Ms. Egerton 553 BL*
- 167 tras ella *F* tras ella *PS* tras de ella *ms.861 BNE* tras de ella *Ms. Egerton 553 BL* tras ella *PL. SL. 383 BNE*
- 168 el agua el río con su *F* el agua al río con el *PS* al río el agua con el *ms. 861* el agua al río con el *Ms. Egerton 553 BL* el [a]gua al río con el *PL. SL. 383 BNE*
- 171 de los *F* con los *PS* con los *ms.861 BNE* con los *Ms. Egerton 553 BL* con los *PL. SL. 383 BNE*
- 179 al fin *F* y al fin *PS* y al fin *ms.861 BNE* y al fin *Ms. Egerton 553 BL* y al fin *PL. SL. 383 BNE*
- 180 y reverbera *F* reverbera *PS* y reverbera *ms.861 BNE* y reverbera *Ms. Egerton 553 BL* reverbera *PL. SL. 383 BNE*

¹⁴ Probablemente y como era habitual tal supresión se deba a razones de espacio. No obstante, el carácter descriptivo de signo mitológico de la estancia, pródigo en matices preciosistas, podía diluir la devota religiosidad que pretendía insuflar la canción, aspecto que pudo mediar en la decisión de su eliminación.

¹⁵ Error evidente por adición.

- 182 empíreas *F* impíreas *PS* impíreas *ms.861 BNE*
impíreas *Ms. Egerton 553 BL* impíreas *PL. SL. 383 BNE*
- 184 golfo *F* golpe *PS* golfo *ms.861 BNE* golfo *Ms. Egerton 553*
BL golpe *PL. SL. 383 BNE*
- 185 argentan *F* argentan *PS* argentan *ms.861 BNE* hieren
Ms. Egerton 553 BL argentan *PL. SL. 383 BNE*
- 186 del olvido *F* de olvido *PS* de olvido *ms.861 BNE* de olvido *Ms.*
Egerton 553 BL de olvido *PL. SL. 383 BNE*

Finalmente, restaría por comentar unos breves apuntes sobre los dos manuscritos que copian esta canción *A la Asunción* desde la versión de *F*, el ms. 143 v. 86, II, Biblioteca de Bancroft, (Universidad de California, Berkeley, USA), Colección Fernán Núñez), [*Poesías recopiladas por Francisco Carenas* y el ms. 2158, 193v del Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa)¹⁶.

La revisión de ambos textos, en principio, revela que ciertamente estos manuscritos reproducen la versión de la canción contenida en *F* incorporando simplemente errores asociados a la mecánica de la copia tal como se desprende del siguiente cotejo:

Aparato de variantes del ms. 143 v. 86, II, Biblioteca de Bancroft:

- tit. El Racionero Tejada. A la Asunción *F* El Racionero Tejada. A
la Asunción. Canción *ms.143 v 86*
- 16 la *F* el *ms. 143 v 86*
- 75 dio a la luz *F* dio la luz *ms. 143 v 86*
- 104 *om. ms. 143 v 86*
- 142 baño *F* baña *ms. 143 v 86*

Aparato de variantes del ms. 2158, 193v del Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa):

- tit. El Racionero Tejada. A la Asunción *F* Del Racionero
Tejada. A la Asunción de María Santísima. Canción *ms. 2158*
- 14 do *F* en que *ms. 2158*
- 43 y la Luna *F* y Luna *ms. 2158*
- 63 al *F* el *ms. 2158*
- 71 y la sacra *F* y sacra *ms. 2158*
- 133 el *F* al *ms. 2158*

¹⁶ Véase nota 6.

Ahora bien, en este último manuscrito a partir del verso 154 y hasta el 173 el texto cambia radicalmente respecto al ofrecido por *F* y los demás testimonios conservados de esta canción (*PS*, *ms. 861 BNE*, *ms. Egerton 553 BL* y el *pl. sl.383 BNE*). Además en el ms. 2158, 193v del Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa) la canción se cierra en el v. 173 suprimiendo los vv. 174-186 de *F*. Señalo ambos pasajes en cursiva y negrita respectivamente:

F:

Alzó el divino monte la corona
de nuevas flores **g[u]arnecida** y llena,
apartando las hojas de la frente,
y el claro Siloé, a quien no corona,
155 cual suele, humilde caña o tierna avena,
mostró el rostro de nácar excelente;
ámbar puro y luciente,
en los vellones de oro le reluce,
y en cuernos de coral la plata luce,
160 y la sublime barba venerada
despide mil raudales
de aljófares, de perlas y cristales
por entre la corriente sosegada,
que mostraba este día tu tesoro
165 de aljófar, perlas, ámbar, plata y oro.
Subió la Virgen y subió la vista
tras ella del colegio esclarecido,
que aumenta el agua el río con su llanto;
dejaba por donde iba hecha lista
170 de un purpúreo color áureo encendido
de los rayos que daba de sí el manto,
puro, cerúleo y santo,
y víanse los cielos estrellados
de racimos de espíritus cuajados,
175 midiendo en áureas liras dulce acento,
y las celestes puertas
de diamantina chapería cubiertas,
lleno de triunfo el reino del contento;
al fin, coros, la Virgen, suelo, esfera,
180 cantan, triunfa, se alegra y reverbera.
Canción, que tras la Aurora vas subiendo
a las empíreas salas
con su luz ilustrándote las alas,
no temas del olvido el golfo horrendo,
185 que pues te argentan rayos de tal luna,
de olvido triunfarás, tiempo y fortuna.

ms. 2158, 193v del Archivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa):

Alzó el divino monte la corona
de nuevas flores *guarnecida* y llena,
apartando las hojas de la frente,
añadió resplandor a su pureza
155 y en ella con sus rayos envistiendo

él se vistió de su naturaleza
y así como si un limpio espejo fuera
dio y recibió la luz quedando entera.
La luz que dio, de nieve iba vestida,
160 que era del hijo de Dios en cuerpo humano
y en su pasión la nieve derretida
delante de aquel fuego soberano
corrió de su costado agua de vida
para que en las calores del verano
165 gozásemos de aquesta fuente fría
de Madre al Hijo Dios tan parecida
la fe que pudo diferencia ha dado
que ella es nieve, que está de sol vestida
y el sol, que de la nieve está cercado,
170 ni nieve pudo ser más encendida
ni sol pudo hallarse más templado,
sola esta diferencia se les debe
pues en los dos hallamos sol y nieve.

Fin
Del Doctor Agustín de Tejada

Probablemente se trate, sencillamente, de un error por atracción en el proceso de copia por el que el amanuense trasladó estos versos a la canción de Tejada procedentes de otro texto y de otro autor, pues ninguno de los testimonios restantes presentan esta anomalía.

A estas dos copias de la canción de Tejada a la Asunción hay que añadir una última, recientemente apuntada por I. Osuna¹⁷. Se trata de una copia suelta que se halla entre los papeles de José Enrique Serrano Morales hoy custodiados en el Archivo Histórico Nacional¹⁸ (Sección de Concejos y Ciudades, Legajo 30) que presenta bastantes coincidencias de lectura con la versión de *F* de forma que parece tratarse de una copia de la canción sin valor filiativo trasladada desde la versión ofrecida por la antología de Espinosa.

¹⁷ I. Osuna, «A propósito de los textos de la *Poética Silva*: nuevos testimonios», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, X (2007), págs. 133-162, especialmente págs. 143-148.

¹⁸ Véase V. Vignau, «Archivo Histórico Nacional. Inventario de papeles relativos a la ciudad de Antequera, que ha donado a este Archivo D. José Enrique Serrano Morales», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VIII (1904), págs. 469-473.

XXVII

Doctor Agustín de Tejada

Caro Constancio, a cuya sacra frente
las hojas de Peneo
promete en galardón el dios timbreo
por ser la clara espuma de su fuente,
5 préstale oído atento
al son confuso de mi sordo acento,
 que aunque suene mi voz baja y confusa
no es de tan poca estima
que no humillase la soberbia cima
10 del sacro Pindo a cercenar mi Musa,
con sus tiernas querellas,
del aire y cielo las regiones bellas.
 Y ya se vio colgar de un verde lauro
su bien templada lira,
15 quien por Dafne crüel gime y suspira,
mientras que orillas del sagrado Dauro
sonaba mi instrumento,
y darle grato oído, estando atento;
 y ya se vio también vibrar la lanza,
20 el brazo sacudiendo
y el escudo fogoso Marte horrendo,
vestido de diamante y de venganza,
mas mi canto, aunque rudo,
le hizo suspender lanza y escudo;
25 y entre las sombras que la muerte viste
de amarillez y espanto,
hubo atención a mi acordado canto,
y porque al Cancerbero horrendo y triste
su dulzura no dome,
30 Plutón se enterneció y el canto oyome,
 que el verso fácil, terso y numeroso
los dioses celestiales
aplaca y a los dioses infernales,
porque la concordancia es son glorioso,
35 tanto que su enemigo
de sí mismo no puede ser amigo.
 Mucho puede, señor, y mucho vale
cualquiera estilo terso
de un sabio, sonoro y alto verso,
40 que de un sabio y divino pecho sale,
tal cual es ese vuestro,
a Febo espanto, gloria al siglo nuestro.
 Vese éste tal entre salobres ondas

que al cielo se levantan
45 y que en peñascos cóncavos quebrantan,
en muerte envueltas las arenas hondas;
mas, sacando su aliento,
calma el mar, rinde el tiempo, enfrena el viento.

Vese éste tal donde el furioso escita
50 entre escarchada nieve
sangre espumosa de caballos bebe,
y va ante él, aunque más su furia incita,
más seguro y constante
que ante el ladrón desnudo caminante.

55 Y si por caso de su patrio muro
el contrario avasalla
la libertad a fuerza de batalla,
entre el despojo, como está seguro,
burla de su enemigo
60 porque sus bienes llevará consigo.

Dichoso el tal, dichoso, pues que puede
su trofeo divino
colgar de cualquier roble o cualquier pino,
sin que fuerza o invidia se lo vede,
65 pues nunca a su esperanza
el tiempo volador hizo mudanza.

Sale hermosa del rosado oriente
la aljofarada Aurora,
que el cielo de oro y bermellón colora,
70 y sale al caer el sol en Occidente
la noche de su gruta,
que alza el mar, cubre el mundo, el cielo enluta.

Viene el verano y de pintadas flores
y verdes esmeraldas
75 borda del campo las tendidas faldas,
y tras él de humedad, frío y temblores,
luego el invierno marcha,
que hojas bate, flor quema, campo escarcha.

Arenas de oro entre cristal luciente
80 mezclando el claro río,
va a descansar al mar su fuerza y brío,
pero no siempre lleva una corriente
por una misma tierra,
que ya lo impide un valle, ya una sierra.

85 No siempre el justo cielo favorece
los intentos humanos,
porque penetra bien que son livianos
y que cualquier favor los desvanece;
y por esto fortuna

90 imita en sus mudanzas a la luna.
 ¡Qué de veces se vio en noche serena
 lleno el rostro hermoso
 de blanca plata y resplandor lustroso,
 lentos los cuernos de la luna llena,
 95 y despedir centellas
 claras y rutilantes las estrellas!
 y ¡qué de veces en un punto luego
 se vio triste y nublada,
 botos los cuernos y la luz menguada,
 100 amarilla su plata, muerto el fuego
 y las centellas muertas,
 y las estrellas de humedad cubiertas!
 Secase el río, el manso mar se altera,
 eclipsase la luna,
 105 truécase el tiempo, múdase fortuna,
 pasa el día y la noche se aligera
 y todo nos molesta,
 ¡oh santo cielo qué mudanza es ésta!
 Solo el sabio se ve firme y constante
 110 entre mudanzas tantas,
 porque tiene firmísimas las plantas
 sobre duras columnas de diamante.
 Mas, ¿quien será este sabio,
 que en su alabanza moveré mi labio?
 115 «¡Oh salve —le diré—, tú, que seguro
 de las injurias largas
 del tiempo, tan mudables como amargas,
 burlas de ellas y de él, firme cual muro.
 Tus pies humilde beso,
 120 pues para tanto te ha bastado el seso.
 Tú solo ves el cauteloso pecho
 del hombre fementido
 que el cuerno agudo en heno trae escondido,
 y que solo procura su provecho,
 125 y en apariencia humana
 cubre el intento cruel de tigre hircana.
 Tú solo ves, con gloria de tu nombre,
 aunque fortuna rueda,
 que el mayor mal que al hombre le sucede
 130 no es de las fieras, no, sino de otro hombre,
 que la fiera se amansa,
 y el hombre en daño de otro no descansa.
 Arman al fiero león las garras gruesas,
 cuerno al toro furioso,
 135 ligereza a la onza, fuerza al oso,

uñas y pico al grifo, al lebrel presas,
y al mortífero seno
de la sierpe crüel mortal veneno.

140 Mas al hombre, por ser más cruel y fiero
que onza y león furioso,
que sierpe, toro, grifo, lebrel, oso,
naturaleza lo arma en ser ligero,
veneno, **cuerno**¹, presas,
fuerzas, uñas y pico, y garras gruesas».

145 Mas ¿qué divino espíritu me inflama,
que a mi llano lenguaje
de trágico le adorna y alto traje,
y de la humilde tierra lo encarama
a la cumbre sagrada
150 de virginales plantas paseada?

Mejor será, señor, que nos burlemos
de ver las pretensiones
que encierran los humanos corazones
siguiendo sus mortíferos extremos,
155 y en amistad constante
enlazados pasar de aquí adelante.

Y en vos, como laurel verde y sagrado,
después que he dado al viento
la ronca voz, **su[s]pendo**² mi instrumento
160 que ha sido tan oído y celebrado,
y por vos ha podido
de la muerte triunfar, tiempo y olvido.

Y oiréis, al descolgarlo, mil hazañas
que gentes españolas,
165 del mar sulcando las bramantes olas,
hicieron en regiones más extrañas,
que, si Febo no miente,
darán espanto al Sur, miedo al Oriente.

¹ *em.* cuerno cuervo *F*

Evidente errata del impreso que corrijo con la versión de *PS*.

² *em.* su[s]pendo su pendo *F*

Dos son los testimonios a través de los que se han transmitido estos sexteto-lira: el manuscrito de *PS*, fols. 132r-136v y el impreso de *F*³, fols. 60v-64r. Se trata de una de las composiciones de mayor fortuna del poeta antequerano a juzgar por las ediciones que se han hecho de ella: la reprodujo J. López Sedano en su *Parnaso español* desde la versión contenida en las *Flores* de Espinosa (t. I, 1768, págs. 168-173); M. J. Quintana la trasladó, también desde las *Flores* de 1605, a sus *Poesías selectas castellanas* (t. III, 1807, págs. 384-390); P. Mendíbil y M. Sivela la incorporaron a la *Biblioteca selecta de la literatura española* (t. III, 1819, págs. 193-196); y, por último, desde la *Poética silva* B. J. Gallardo la copió en su *Ensayo...* (t. I, cols. 1081-1083). En fecha más reciente, ha sido editada por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, núm. 25, págs. 192-197 y B. Molina, *Flores*, núm. LXXXIII, págs. 196-203.

El texto de esta canción en estrofas aliradas presenta divergencias notables en las versiones ofrecidas por *PS* y *F*, como ha señalado B. Molina:

Este poema en sextetos-lira de Agustín de Tejada, de cierta inspiración horaciana, tanto en forma como en contenidos, presenta una versión muy diferente en la *Poética silva*. Respecto a ella, el texto de *Flores* ofrece un nombre propio al comienzo, identificable con el poeta granadino Andrés del Pozo, y la supresión de tres estrofas⁴.

El examen de variantes entre ambos testimonios confirma la pauta que se va consolidando en los textos que se copian en *PS* y que después fueron impresos en la antología de Espinosa. La selección de variantes del texto de *F* frente a *PS* revela que aquel presenta un estado redaccional posterior a éste. Los cambios introducidos en *F* pueden analizarse en tres niveles. El primero de ellos se basa en la sustitución de diferentes unidades simples por otras sinónimas: sustantivos (vv. 4, 16, 34, 42, 55, 114, 142, 166), adjetivos (vv. 6, 7, 8, 28, 31, 39, 67, 139), verbos (vv. 73, 156), artículos (vv. 28, 31) y preposiciones (v. 63). Frente a estas variantes por sustitución, en este mismo nivel se sitúan otras modificaciones como la adición (vv. 106) o supresión (vv. 78, 157) de determinadas partículas, principalmente conjunciones y preposiciones, o a las permutaciones en el orden de los elementos (vv. 108 y 143).

Las lecciones introducidas por *F* suponen en su mayoría una mejora significativa respecto a las de *PS*. En el v. 4 la sustitución de la lección de *PS*, «frente» por «fuente» evita la repetición de este vocablo en posición de rima

³ Se copian estas liras en dos manuscritos que trasladan algunos textos desde las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa: Manuscrito, Berkeley, Bancroft, 143, v. 86, II: 386v (BYPA); Manuscrito, Lisboa, Torre do Tombo, 2158, 204r-208v (BYPA). En cuanto al ms. 143, v. 86, II simplifica el título a «Doctor Agustín de Tejada. Canción» y copia una versión bastante mermada pues sólo traslada hasta el v. 66. Y respecto al ms. 2158, 204r-208v, simplemente varía el título que adquiere mayor desarrollo, matizando la amistad del sujeto lírico con el destinatario de la canción a la vez que la enmarca en el género epistolar: «Del Doctor Agustín de Tejada. A cierto caballero, su amigo. Epístola».

⁴ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. de B. Molina, pág. 196.

con el v. 1: «Caro Constancio a cuya sacra frente», al igual que en el v. 142 el reemplazo de «naturaleza» por «ligereza» soslaya la reiteración con el sustantivo de final de verso, «ligero»: «naturaleza lo arma en ser ligero». En los vv. 7-8 se producen sustituciones secuenciadas que revelan la coherencia meditada de los cambios. La sustitución de «ruda» (*PS*) por «baja» (*F*) en el v. 7 arrastra el cambio en el verso siguiente del término «poca» (*F*) para evitar la repetición de «baja» (*PS*). Ejemplos análogos de cambios encadenados pueden rastrearse en los vv. 106-108: la adición, en los dos primeros, de la conjunción copulativa *y* para ralentizar el ritmo discursivo mediante el polisíndeton da lugar a que el v. 108, que cierra estrofa, suprima la misma conjunción copulativa para romper el sistema acumulativo de los versos anteriores: «pasa el día y la noche se aligera / y todo nos molesta, / ¡oh santo cielo!, ¿qué mudanza es ésta?».

La coherencia en la generalidad de los cambios introducidos en *F* queda reafirmada por otro hecho de estilo relevante: la supresión de la conjunción copulativa en los versos plurimembres de final de estrofa para marcar ese rasgo de estilo. Así sucede en el v. 42 («a Febo espanto, gloria al siglo nuestro» frente a *PS*: «a Febo espanto y gloria al siglo nuestro») y v. 78 («que hojas bate, flor quema, campo escarcha» frente a *PS*: «que hojas bate, flor quema y campo escarcha»). En otros casos, la variante de *F* incide en un mayor grado de concreción semántica con un leve cambio que no introduce apenas alteraciones en el nivel fónico métrico ni sintáctico, como en el reemplazo de «se cansa» por «descansa» en el verso 132: «y el hombre en daño de otro no descansa».

La adición de la preposición «en» en el v. 157 es muestra significativa de la minuciosa revisión a que Tejada sometió la versión de estas liras copiada en *PS*, restituyendo la preposición en la segunda parte de la ecuación comparativa: «y en vos como en laurel verde y sagrado».

A ello hay que añadir el reemplazo de términos de *PS* por vocablos que caracterizarán el *usus scribendi* de nuestro poeta. La sustitución —ya señalada en la canción *A la Asunción*, «Angélicas escuadras que en las salas», v. 184— del adjetivo «hórrido» por «horrendo» o los ecos intertextuales en el cambio del adjetivo «alegre» por «rosado» como epíteto de «Oriente» en el v. 67: «Sale hermosa del rosado Oriente / la aljofarada Aurora» evoca el comienzo de la canción *A la desembarcación de los santos de Granada*: «Por las rosadas puertas del Oriente / ya se asomaba la purpúrea Aurora» impresa también en *F* e igualmente copiada en *PS*.

En otras ocasiones *F* corrige errores evidentes de *PS* como en el v. 10 al sustituir el artículo «el» por la contracción «del»: «que no humillase la soberbia cima / **el sacro Pindo al** cercenar mi musa» (*PS*) frente a «que no humillase la soberbia cima / **del sacro Pindo a** cercenar mi musa» (*F*).

El segundo nivel, de acuerdo a una gradación creciente, en la relevancia de las transformaciones introducidas en *F* atañe a la reformulación de dos o más unidades o del verso completo, como puede verse en los vv. 1, 22 y 58. Si bien entre las variantes introducidas por Tejada dominan las estilísticas, en

estas *liras* se produce un cambio significativo que afecta a la dimensión pragmática del poema y que se halla en el verso inicial del poema. La lección del v. 1 en *F*, «Caro Constancio», sustituye a «Joven discreto» de *PS* y determina con mayor especificidad el destinatario de esta composición horaciana. En el texto de *PS*, el contexto académico en que se generó la composición permitía cierta indeterminación que queda posteriormente matizada en *F*.

Un tercer nivel atañe a la supresión sustancial de cuatro *liras* que recogía *PS*, probablemente impuesta por la limitación de espacio del impreso. La eliminación del sexteto-lira

No siempre el Apenino blanco lleno
está de nieve fría,
ni siempre muestra la cabeza umbría,
porque tal vez descubre verde el seno
y ondea al sol hermoso
su cabello gentil, verde y frondoso.

(*PS*, vv. 85-90)

pudo estar motivada por el propósito de reforzar el contenido doctrinal evitando estos versos esencialmente descriptivos. E, igualmente, encuentra fácil justificación la eliminación de esta otra estrofa:

y que, alzando la voz, cisne divino,
a Dauro deis tal fama,
que cetro alcanza en cuanto el sol inflama
y que el Tajo vellones de oro fino
y otras riquezas varias
le rinda en censo y contribuya en parias.

(*PS*, vv.175-180)

que enraizaba la oda en el contexto granadino y, por extensión, en el marco académico en que se gestó la *Poética silva*⁵.

Frente a las dos estrofas anteriores las razones para la eliminación los otros dos sextetos-lira se presentan más problemáticas:

¡Qué de veces se vio sulcar la nave
la mar en leche puesta,
a quien las velas candidas apresta
con fresco aliento un céfiro suave,
y ella va alegremente,
preñada de riquezas del Oriente,

(*PS*, vv. 109-114)

⁵ I. Osuna ya señaló en esta línea que «no parece que sea casual la supresión en E [*Flores de Espinosa*] de esta estrofa de exaltación local» (*Poética silva*, t. II, pág. 56).

y, yendo así, se esfuerza el bravo viento,
que de antes era blando,
las estrellas con ondas azotando,
y el ímpetu furioso de su aliento
sacude y arrebató
velas, nave, riquezas, oro y plata.

(*PS*, vv. 115-120)

pues los versos inmediatamente posteriores recolectan elementos de las estrofas omitidas con la consecuente pérdida del hilo discursivo de la oda en *F*:

Sécase el río, el manso mar se altera,
eclípsase la luna,
truécase el tiempo, múdase fortuna,
pasa el día y la noche se aligera [...]

(*F*, vv. 103-106)

A este respecto hay que hacer notar que las tres canciones de Tejada recogidas en *F* son las menos extensas de su producción poética frente a la media habitual de sus composiciones, que va desde los 185 versos de la canción «De nave que encrespas con errada proa» o los 204 de «De los héroes invictos ya sagrados» hasta los 480 de la *silva al elemento del aire* y los 838 de la canción «El ánimo me inflama ardiente celo». Sin duda, las constricciones de espacio del impreso obligarían al antequerano a reducir sus versos aunque intentando mantener la ideación original del texto.

En definitiva, si bien esta serie de lecciones introducidas por *F* apuntan, indefectiblemente, a la reelaboración de la versión copiada en *PS* con variantes de autor, entre otras cosas por su probada coherencia, el testimonio de *F* no se halla exento de ciertos errores y de algunas lecciones cuya idoneidad, frente a la primitiva versión de *PS* pueda ser cuestionada, aunque, por su cantidad y alcance, no pueden elevarse a grado de representativos. Un espacio en blanco en el v. 159 entre la sílaba *su* y *pendo* en *F* revela un sencillo error tipográfico, mientras que otras variantes introducidas por *F* originan, bien repeticiones con vocablos de versos cercanos como *sabio* en el v. 39 y *cruel* en el v. 139; o bien alternativas menos expresivas frente a las ya propuestas en *PS* como la sustitución del adjetivo *piadoso* aplicado a Plutón por el complemento directo *el canto* en el v. 30: «Plutón se enterneció y el canto oyome».

El examen del cuadro de variantes y la argumentación de las posibles motivaciones estilísticas de tales transformaciones que apuntan en la misma dirección que las restantes composiciones impresas en *F* y previamente copiadas en *PS* disipan las dudas respecto al valor textual de ambos testimonios que albergaba I. Osuna en su edición y comentario de estas *liras*:

Con todo la intencionalidad de determinadas variantes resulta evidente o, cuando menos, verosímil; problema aparte es que se pueda discernir con claridad si *E* [*F*] responde a un estado redaccional posterior al de *P* [*PS*], ya que la valoración de las variantes se ve dificultada casi siempre por unos escurridizos criterios de “mejora estilística”, especialmente escurridizos en el caso de estos poetas, que en tantos momentos evidencian la estima de la reiteración o el poliptoton, y aún más en un poema marcado por el modelo de la oda horaciana⁶.

Aparato de variantes:

Doctor Agustín de Tejada *F*
Liras. Tejada *PS*

1	Caro Constancio <i>F</i>	Joven discreto <i>PS</i>	
4	frente <i>F</i>	frente <i>PS</i>	
5	préstale <i>F</i>	presta el <i>PS</i>	
6	sordo <i>F</i>	rudo <i>PS</i>	
7	baja <i>F</i>	ruda <i>PS</i>	
8	poca <i>F</i>	baja <i>PS</i>	
10	del sacro Pindo a <i>F</i>	el sacro Pindo al <i>PS</i>	
11	tiernas <i>F</i>	dulces <i>PS</i>	
16	orillas <i>F</i>	orilla <i>PS</i>	
22	vestido de diamante y de venganza <i>F</i>	dando de muertes mil cierta esperanza <i>PS</i>	
28	al <i>F</i>	el <i>PS</i> //	horrendo <i>F</i> hórrido <i>PS</i>
30	el canto <i>F</i>	piadoso <i>PS</i>	
31	el <i>F</i>	un <i>PS</i> //	terso <i>F</i> dulce <i>PS</i>
34	son <i>F</i>	don <i>PS</i>	
36	no <i>F</i>	aun no <i>PS</i>	
38	cualquiera <i>F</i>	cualquier <i>PS</i>	
39	sabio <i>F</i>	grave <i>PS</i>	
42	gloria <i>F</i>	y gloria <i>PS</i>	
48	el viento <i>F</i>	al viento <i>PS</i>	
55	caso <i>F</i>	suerte <i>PS</i> ⁷	
58	el despojo, como está seguro <i>F</i>		el asalto y el despojo duro <i>PS</i>
60	llevará <i>F</i>	llevarán <i>PS</i>	
63	de <i>F</i>	en <i>PS</i>	
67	rosado <i>F</i>	alegre <i>PS</i>	
69	el <i>F</i>	al <i>PS</i>	
70	el <i>F</i>	del <i>PS</i>	
73	Viene <i>F</i>	Sale <i>PS</i>	

⁶ I. Osuna, *PS*, t. II, pág. 53.

⁷ I. Osuna anota erróneamente: «caso *P* suerte *E*» (*Poética silva*, t. II, pág. 55).

- 76 tras él *F* tras de él *PS* // frío *F* lleno *PS*
77 invierno *F* hibierno *PS*
78 campo *F* y campo *PS*
82 una *F* su *PS*
84 [En *PS*, después del verso 84 se añade esta estrofa (vv. 85-90):

No siempre el Apenino blanco lleno
está de nieve fría,
ni siempre muestra la cabeza umbría
porque tal vez descubre verde el seno
y ondea al sol hermoso
su cabello gentil, verde y frondoso.

- 99 (105) la *F* su *PS*

- 102 [*PS* presenta, de nuevo, el añadido de dos estrofas. vv. 109-120)]

¡Qué de veces se vio sulcar la nave
la mar en leche puesta,
a quien las velas cándidas apresta
con fresco aliento un céfiro suave,
y ella va alegremente,
preñada de riquezas del Oriente,

y, yendo así, se esfuerza el bravo viento,
que de antes era blando,
las estrellas con ondas azotando,
y el ímpetu furioso de su aliento
sacude y arrebatata
velas, nave, riquezas, oro y plata.

- 106 (124) y la *F* la *PS*
107 (125) y todo *F* el tiempo *PS*
108 (126) santo cielo *F* cielo santo, y *PS*
114 (132) su alabanza *F* sus loores *PS*
130 (148) no, sino *F* no es sino *PS*
132 (150) el *F* un *PS* // descansa *F* se cansa *PS*
139 (157) cruel *F* crudo *PS*
142 (160) naturaleza *F* ligereza *PS*
143 (161) veneno, cuerno *F* cuerno, veneno *PS*
147 (165) le *F* lo *PS*
156 (174) pasar *F* vivir *PS*
156 [En *PS*, después de este verso se inserta una estrofa:

y que, alzando la voz, cisne divino,
a Dauro deis tal fama,
que cetra alcanza en cuanto el sol inflama
y que el Tajo vellones de oro fino
y otras riquezas varias
le rinda en censo y contribuya en parias.

157 (181)	como <i>F</i>	como en <i>PS</i>
159 (183)	su pendo <i>F</i>	suspendo <i>PS</i>
166 (190)	regiones <i>F</i>	naciones <i>PS</i>

XXVIII

Doctor Tejada

Despoja el cierzo al erizado suelo
del verde y hermosísimo atavío,
detiene el curso el presuroso río
porque a sus sueltas aguas prende el hielo;
5 el cielo vuelto en nubes muestra el velo,
el viento sopla proceloso y frío,
el mar bramando con hinchado brío
corrientes montes de agua sube al cielo;
 asoma la florida primavera
10 y el campo, antes desnudo, adorna y viste,
suelta las aguas, da templanza al viento,
 aclara el cielo, aplaca la mar fiera;
que, al fin, tiene mudanza el tiempo triste
y espero la tendrá mi gran tormento.

De este soneto se conocen tres fuentes, una impresa y dos manuscritas: *F*, fol. 27v; ms. 3907 BNE¹, f. 43r y ms.4140 BNE², f. 1r-1v.

Asimismo, aunque sin valor textual, este soneto se copia desde la versión de *F* en otros dos manuscritos: el ms. B2377 de la Biblioteca de la *Hispanic Society of America*, fol. 26r y en el ms. 143, v. 86 de la Biblioteca de Bancroft, Universidad de California, Berkeley, fol. 376. También fue recogido a partir del texto impreso en *F* en la *Heroyda ovidiana: Dido a Eneas. Con paráfrasis española, y morales reparos, ilustrada* de Sebastián de Alvarado y Alvear (Burdeos, Guillermo Millanges, 1628, pág. 59). En fecha reciente ha sido editado por B. Molina, *Flores*, núm. XXXVI, pág. 103.

En cuanto a la filiación de los testimonios, hay que hacer notar, en primer lugar, que las versiones de las tres fuentes conservadas presentan escasas variantes. En el ms. 3909 BNE se trata en su mayoría de lecciones equipolentes o adiaforas y en el caso del ms. 4140 BNE de simples errores mecánicos de copia.

Las dos lecciones divergentes del ms. 4140 BNE pueden atribuirse ambas a los avatares inherente al proceso de copia: la lectura del v. 2, «hermosimo», se debe a un error por supresión y la el v. 4 también responde a un error pues la lección «alas» (frente a «agua» que leen *F* y el ms. 4140 BNE) se hace imposible en ese contexto metafórico.

Al igual que sucedía con el ms. 4140 BNE, las dos variantes que ofrece la copia del ms. 3909 BNE carecen de valor textual. La lección de «envuelto» (v. 5) frente a «vuelto» (*F*), en principio, podría resultar más adecuada aunque se trata simplemente de una lección equipolente, mientras que el cambio del régimen preposicional de los dos verbos coordinados «adorna y viste» en el v. 10 y del sintagma «el campo» (*F*) frente a «al campo» (*ms. 3909 BNE*) privilegian la lectura de *F*.

En definitiva, la ausencia de errores conjuntivos o separativos y de variantes relevantes induce a la conjetura de que las copias manuscritas del ms. 3907 BNE y ms.4140 BNE pudieran derivar del impreso de 1605 o, en todo caso, del arquetipo que sirvió de base al impreso.

Aparato de variantes:

Doctor Tejada *F*

[sin título] *ms. 3907 BNE*

¹ Este texto de Tejada se copia, sin indicación de autor, en una serie de sonetos dispuestos dos por página. Preceden y siguen, respectivamente a esta composición de Tejada dos sonetos gongorinos: «Raya, dorado sol, orna y colora» y «¡Oh noble suspensión de mi tormento!».

² Hay una pequeña nota al inicio del manuscrito que empieza «No me he atrevido por ser de poca edad...». El joven copista encabeza los textos con títulos largos, a modo de glosa, tal como se observa en el soneto que nos ocupa.

Soneto. De uno que no pierde la esperanza de que se mejore el mal que padece. Doctor Tejada *ms.4140 BNE*

- 2 hermosísimo *F* hermosísimo *ms. 3907 BNE*
hermosísimo³ *ms.4140 BNE*
- 4 aguas *F* aguas *ms. 3907 BNE* alas *ms.4140 BNE*
- 5 vuelto *F* envuelto *ms. 3907 BNE* vuelto *ms.4140 BNE*
- 10 el campo *F* al campo *ms. 3907 BNE* el campo *ms.4140 BNE*
- 12 [*ms. 3907 BNE* no copia la segunda mitad del verso: «aplaca la mar fiera».

³ *em.* hermosísimo

Se trata, como el verso siguiente, de un evidente error de copia:.

XXIX

*Del Doctor Agustín de Tejada Pérez**

Camina el avariento y el salado
piélago surca al norte de la mina,
cuya codicia el pecho suyo inclina
que rompa el mar del austro alborotado;
5 y el mercader camina fatigado
porque sigue el cansancio al que camina,
y el peregrino el mundo peregrina
cumpliendo el voto a¹ quien está obligado.
10 Mas no sintieran del trabajo ultraje,
mercader, peregrino, ni avariento
con viaje tan bien entretenido,
 que Rojas facilita ya el viaje
con dulce prosa y numeroso acento,
muerte del tiempo, espada del olvido.

* Este texto figura como preliminar a la obra de A. de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, h. 8r.

Nuevamente, se trata de una pieza vinculada a la etapa granadina del poeta, ya que *El viaje entretenido* se publicó en 1603 por lo que este soneto debía estar compuesto antes de este año.

¹ *em. a* o Villandrando

XXX

*El Doctor Agustín de Tejada**

Con ojos como estrellas de luz pura
con que penetra un pecho diamantino
la alta Filosofía a Severino
miró, con que su sabia lengua apura.

5 Nunca conoció Atenas tal dulzura,
aún en los labios de Platón divino,
cual muestra aqueste Sócrates latino
cuando consuela en la aflicción más dura.

10 La misma alta Matrona venerable
atenta os contempló, y de vos pagada
quiere hoy hablar por vuestra lengua sola;
y porque nuevamente Boecio hable,
ella os da su elegancia celebrada,
y vos al gran Boecio la española.

* Se conserva un único testimonio de este soneto en la obra de A. M. T. Severino Boecio, *De consolación, traducido y comentado por el Padre Fray Agustín López*, h. 4v, en el que figura como preliminar.

Dado que el privilegio de esta traducción de Boecio data del 31 de diciembre de 1603, aunque la obra se publicó a finales de 1604, el soneto debió ser escrito previamente a esta fecha.

XXXI

*Del Doctor Agustín de Tejada. Al túmulo de la Duquesa de Lerma**

Detén el paso, admira, ¡oh caminante!,
no de este mausoleo la riqueza,
mas el ser de sus jaspes la belleza
a tales huesos funeral Atlante.
5 Del más noble jardín lirio **fragante**¹
yace aquí deshojado, y su pureza
la muerte marchitó, *que* es la grandeza
blanda² cera a sus filos de diamante.
El águila real, *que* alzaba el vuelo
10 sobre las nubes rutilantes de oro³,
a la tierra las plumas ha abatido;
las plumas dio a la tierra y en el cielo
nido buscó decente a su decoro:
cielo su cuna fue, cielo es su nido.

* *CA*, t. I, fol. 59v, soneto 118. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 45, pág. 37 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 118, pág. 97.

La muerte de Catalina de la Cerda, Duquesa de Lerma, el 2 de junio de 1603 establece el término *post quem* de este soneto de temática funeral.

¹ *em.* fragante fragante *CA*

² J. Lara Garrido opta por corregir «blanca» frente a la versión manuscrita («blanda») transcrita por D. Alonso, privilegiando el sema de color frente a la edición de Alonso que sigue fielmente la versión manuscrita, perfectamente coherente con el sintagma «filos de diamante» (v. 8).

³ En cuanto a la puntuación en los vv. 9 y 10, la edición de Lara Garrido presenta una cláusula adjetiva explicativa mientras que Dámaso Alonso la hace especificativa. Tal diferenciación no revierte en matizaciones significativas relevantes.

XXXII

*A don Juan de Persia, del Doctor Agustín¹ de Tejada y Páez**

Cudicia de saber al hombre incita
que de los cielos mida el movimiento,
las luces cuenta al estrellado asiento,
siendo su multitud casi infinita.

5 A la tierra los términos limita,
las olas doma al mar, la furia al viento,
tanto alcanza el humano entendimiento
que las cosas más arduas facilita.

10 El tuyo admira, ¡oh nuevo Tolomeo!,
que conoció de Dios a quien se aplica
la verdadera fe y sacros altares,
y dio a la pluma de pincel trofeo,
pues que nos pinta de la Persia rica
cielo, región, costumbres, tierras, mares.

* Un único testimonio ha transmitido este soneto que figura como preliminar a las *Relaciones... donde se cuentan las cosas notables de Persia...*, de J. de Persia, h. 10r. El término *ante quem* se fija en el año de publicación de estas *Relaciones...*: 1604.

¹ *em.* Agustín Agustín *Persia*

XXXIII

*Del Do[c]tor Agustín de Tejada Páez**

Si cuando Roma, templos, capiteles
triunfantes de las nubes vio, **carga[**dos**]**¹
de divinas memorias y adornados
de palmas, de trofeos, de laureles,
5 y si cuando el pincel daba de Apeles
vida a las tablas, *contra* el tiempo y hados,
y **e[n]**² estatuas de mármoles dorados
admiraban Lisipo y Praxiteles,
 si cuando Atenas vio sus aulas llenas
10 de ingenios, fuera el vuestro, ¡oh Peregrino!,
no os hiciera la patria aqueste agravio;
 por natural a ingenio tan divino
quisieran Roma invicta y docta Atenas,
pues todo el mundo es patria al hombre sabio.

* Este soneto se publicó en las páginas finales de *El peregrino en su patria* de F. Lope de Vega, fols. 264r-v.

Dado que la obra del dramaturgo madrileño vio la luz en 1604, Tejada debió escribir el soneto en fecha anterior a este año.

¹ *em.* carga[**dos**] carga[-] *Lope*

Consulto el ejemplar R/9660 BNE, algunos de cuyos folios se encuentran bastante deteriorados. Estas condiciones materiales, concretamente un roto, ha producido la pérdida parcial de esta palabra, de la que se han suprimido las tres letras finales.

² *em.* e[n] e[-] *Lope*

Como en el caso anterior, la hoja está parcialmente rota pero se aprecia el trazo inicial de la letra *n*.

XXXIV

*El mismo. A la embarcación del Condestable**

Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía
su mejor prenda y en tu clara plata
al viento velas cándidas dilata,
rompiendo tu temblante argentería,
5 aplaca de tus olas la porfía,
ata tus furias y tus vientos ata,
y al leño *que* lo encierra humilde acata
con toda tu cerúlea compañía;
 así, la osada haya, así el abete
10 tus espaldas **no**¹ ultraje, así el arena
no enfrene a tus cristales el camino,
 así el escollo tu furor respete,
y siempre vencedor tu onda serena
ni turbe el viento ni la rompa el pino.

* *CA*, t. I, fol. 59r. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 44, pág. 37 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 117, pág. 97.

Como la canción que empieza «Nave que encrespas con errada proa» dedicada *A la embarcación del Condestable*, se refiere este soneto a la embajada del Condestable Juan Fernández de Velasco a Inglaterra para establecer un acuerdo diplomático entre España y Bretaña en el año de 1604 (Véase W. Ramírez de Villaurrutia, *Ocios diplomáticos. La jornada del Condestable de Castilla a Inglaterra para las paces de 1604*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1907). Si bien la canción se refiere explícitamente a la vuelta desde Inglaterra a España del Condestable, quizá este soneto se conforma como texto complementario que se escribió ante la partida de don Juan Fernández de Velasco desde España a Inglaterra. Quizá de ahí que el poeta optara por la brevedad del soneto frente al desarrollo más amplio de la canción, pues aún no se conocía el resultado de la empresa. Véase la nota introductoria a la mencionada canción.

¹ *em.* no ultraje ultraje *CA*

Esta enmienda fue ya sugerida en la edición de D. Alonso.

XXXV

*El Doctor Agustín de Tejada, a la embarcación del Condestable. Canción**

Nave *que* encrespas con herrada proa,
hendiendo el mar, las aguas turquesadas,
dejando en rastro espumas escarchadas,
así de eterna loa
5 de navales coronas y blasones,
entre las que el mar rompe¹, te corones;
y la diosa que el mar de sus espumas
crió en Pafos y Cipro poderosa,
y los hermanos dos de Helena hermosa
10 y Eolo con sus plumas,
a tu viaje den céfiro blando,
los más furiosos vientos encerrando;
que de las musas al asilo afable,
al católico Marte, luz de Iberia,
15 al *que* a la Fama da tanta materia
que sus proezas hable,
a quien la pluma Apolo y Marte humilla
la espada, al Condestable de Castilla,
nos restituyas libre y salvo y sano,
20 pues de ti se confía y trae el viaje
a España que le espera, y el coraje
amansó del britano
con los melosos ríos de elocuencia
que a la boca encamina su prudencia;
25 éste, que a los castillos y leones
los lirios de oro sujetó de Francia,
y a sus inciertas armas la arrogancia
de mil bravas naciones,
y al papa de su rey rindió las leyes,
30 y por servir su rey sujeta reyes;
este sacro Mecenaz, nuevo Numa,

* CA, t. III, fols. 270v-276v. Editado por D. Alonso, núm. 278, pág. 400.

Esta canción forma un díptico con el soneto dedicado a este mismo acontecimiento de la *embarcación del Condestable* que empieza «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía». Ambos se refieren al viaje de carácter diplomático que emprendió en 1604 don Juan Fernández de Velasco a Inglaterra.. Como se deduce de dos pasajes la canción se sitúa en el momento previo al viaje del Condestable desde Inglaterra a España, el cual es aprovechado por el poeta para solicitar al dios Neptuno una disposición favorable que garantice una navegación segura. Así queda explicitado en los vv. 20-21: «pues de ti se confía y trae el viaje, / a España que le espera, y el coraje»; y en los vv. 98-100: « y deseado vuelve de Bretaña, / donde con su presencia, / honrando las corrientes del Tamijio».

¹ D. Alonso enmienda por el plural «rompen» tomando como sujeto «espumas escarchadas» en lugar de «el mar».

que contra el tiempo armó su nombre y fama,
cuya frente el laurel y encina enrama,
sin *que* Dafne presuma
35 a su frente privar² del premio sólo,
aunque presumir pueda que es Apolo.

Mira que debes, pues, sagrada nave,
pues tus velas impele su fortuna,
no temer las mudanzas de la luna,
40 ni la borrasca grave
que en el agua del mar, antes serena,
hace que hierva en montes el arena;
ni de Escila las hórridas gargantas,
que sorbiendo las aguas las arroja
45 y con espumas las estrellas moja,
y las revueltas tantas
de las riscosas grutas, do ladrando,
Caribdis³ está siempre naos tragando.

De roble fue, de bronce tuvo el pecho
50 el primero que al mar vasto y salobre
osó entregar un frágil leño y pobre,
y no temió el despecho
con que pelea el ábrego furioso
contra el bravo Aquilón impetuoso;
55 ni temió de las Híadas pluviosas
la húmeda luz, nublado ceño y torvo,
la faz bordando al Toro, y cuerno corvo,
ni las rabias furiosas
del Noto, a cuya fuerza nadie llega
60 si el agua hincha al mar o la sosiega.

¿Qué muertes, *qué* peligros o qué penas
no despreció con rostro enjuto el llanto,
quien se atrevió a mirar, libre de espanto,
las focas y ballenas,
65 y el mar *que* con tormenta gime y brama,
y los escollos *que* el naufragio infama?

¿Fue acaso, puso Dios límite en vano
al mar, y **divi[di]ó**⁴ en vano la tierra,
pues la humana osadía le hace guerra,
y con seso liviano

² Se lee con dificultad este término a causa de los agentes destructores que tantas ocasiones afectan a la transmisión de manuscritos áureos.

³ *em.* Caribdis Caripdis CA

Enmiendo un simple error de copia, pues obviamente se refiere Tejada a *Caribdis* 'golfo borrascoso y siempre proceloso en el estrecho del mar de Sicilia, opuesto a otro dicho Scilla' (Cov.).

⁴ *em.* dividió divió CA

70 osa pasar sus yugos arrecifes
y arenosos bajíos los esquifes?
 La humana gente, para todo **osada**⁵,
que⁶ a los vedados males se despeña,
75 la descendencia de Jafet enseña
al mundo la hurtada
llama de fuego, de celeste asiento,
robo de su engañoso atrevimiento.
 Robado el fuego celestial, vio el mundo
80 la flaqueza, las fiebres y los males,
y un confuso tropel de daños tales
dio a la tierra el profundo,
y la necesidad áspera y dura
el antes tardo paso ya apresura.
85 Dédalo experto si atrevido, hiende
con plumas a los hombres defendidas,
del aire las regiones extendidas,
y Hércules descende,
con insana invención, hasta Aqueronte
90 de Ténaro rompiendo el arduo monte.
 Todo lo emprende el hombre, en nada halla
dificultad ni resistencia alguna;
con necia confianza al cielo y luna
pretende dar batalla,
95 y así no deja, por la culpa nuestra,
jamás Jove los rayos de la diestra.
 Y pues no de ambición, mas de obediencia,
la gloria de Velascos dejó a España,
y deseado vuelve de Bretaña,
100 donde con su presencia,
honrando las corrientes del Tamijio,
fue a los extraños de valor prodigio;
 y pues que su consorte ilustre y clara,
llena de casto amor y de deseo,
105 lo está aguardando, y de ambos el trofeo
y prenda dulce y cara,
que muestra en altos y excelentes dones
ser gloria de Velascos y Girones.
 ¡Oh gran Neptuno!, aplaca el mar sagrado,
110 pues todos obedecen tu tridente:
así tus venas de cristal luciente
no quiebre el rayo airado,
y los ríos que dan censo a tus venas

⁵ *em.* osada usada CA

⁶ D. Alonso suprime esta conjunción en su edición.

tengan de oro de Tíbar las arenas;
115 así de tus diáfanos palacios
no turbe el viento las movibles salas,
ni arranque de ellas las vistosas galas
de aljófar y topacios,
nácar y perlas, ni de tus umbrales
120 los antes blancos ganchos de corales;
 así⁷ llevado en concha nacarada
con cerúleos caballos por los mares,
tu retorcido caracol sonares;
jamás bélica armada
125 su son fiero y horrisono interrompa
tocando al arma con sonora trompa.
 Nunca los pescadores cudiciosos
los peces de tu estanque soliciten
con las cañas y nasas y les quiten
sus húmedos reposos,
130 dando a tus ondas rápidas, azules,
con anudadas redes, sus laudes;
 Así la haya que en la selva ondea
la hojosa⁸ cabellera al viento vago,
jamás de aguda hacha hecho estrago
135 entre sus troncos vea,
o si a su filo el tronco se rindiere,
nunca tus olas, hecho nave, altere.
 Así la dulce voz de tus sirenas
en las rocas sonando y riscos huecos
140 tengan retorno con enteros ecos;
y tus aguas serenas,
mientras ellas el canto continúen,
ni se muevan, ni gimán, ni fluctúen.
 Así ese manto azul que traes pendiente
145 con majestad al hombro, sea por gusto,
no por sospechas ni por celo injusto,
mal furioso, inclemente;
y pues que con bramar turbas los cielos,
nunca aquesos bramidos sean por celos.
150 Mas⁹ las nereidas y las blancas ninfas
amores, a ninguno jamás amen,

⁷ D. Alonso opta por editar «Y sí». Desechamos esta enmienda, pues tal cambio quiebra la estructura anafórica enumerativa de la partícula «así» que rige en las estrofas siguientes y en la precedente.

⁸ El manuscrito copia «hohosa», cuya segunda *h* hay que entender como aspirada y por ello la transcribimos con la grafía *j* correspondiente al fonema /x/.

⁹ D. Alonso enmienda la conjunción «mas» por «sí».

mas en tu solo amor el pecho inflamen,
 y argentando tus linfas
 sigan en coro, con tropel bizarro,
 155 con varias danzas tu argentado carro.
 Y la famosa escuadra de tritones
 jamás contra tu imperio se rebele,
 mas siempre alegre tras **tu**¹⁰ carro vuele,
 atronando con sonos
 160 de sus nácares huecos, puertos, playas,
que con perfiles, tú, de espumas rayas.
 Da a mis ruegos oídos, no sean vanos
 mis ruegos, ni mis voces lleve el viento,
 y ofreceré a tu rápido elemento
 165 en altar, por mis manos
 de varias guijas y de almejas hecho,
 ofrenda digna de mi voto y pecho.
 Con los cuernos dorados, blanco toro
 que esparza con el pie al viento la arena
 170 será para tu altar víctima buena;
 que estará con decoro
 fundado entre marismo y verdes **ovas**¹¹,
 esponjas, ámbar, conchas, musgo y tobas.
 Concha capaz de nácar reluciente,
 175 llena de tibia leche por mi mano,
 derramaré en tu pecho soberano;
 y por don conveniente
 te daré la que funda el pensamiento,
 grande ciudad de altivo fundamento.
 180 Gratos te son los edificios y estos
 te serán más, pues son más inmortales.
 Mas tú, Neptuno, que en las ondas vales,
 no tengas por molestos
 mis ruegos, mas admíteme sin falta
 185 tibia leche, albo **toro**¹², ciudad alta.

¹⁰ *em.* tu su *CA*

Esta corrección ya fue indicada en la edición de D. Alonso.

¹¹ *em.* ovas olas *CA*

Así lo anotó D. Alonso en su edición. El matiz del color *verde* aplicado al sustantivo así como el elemento vegetal, *marismo*, al que aparece unido sintácticamente determinan la corrección.

¹² *em.* toro roto *CA*

Se trata de un error mecánico de copia por inversión del orden de las sílabas. Este último verso recolecta los elementos diseminados en las estrofas anteriores: *toro* (v. 168), *leche* (v. 175), *ciudad* (v. 179).

XXXVI

*Al rey Nuestro Señor, del Doctor Agustín de Tejada y Páez**

Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!,
de Betis la ribera
atenta oyó en la trompa dulce y fiera
de Mesa al fiero Marte y dulce Febo,
5 que si bien estos dos son enemigos
resonaban su **tro[m]pa**¹ como amigos.

Y así cantó los cielos **indi[g]nados**
contra los escuadrones
de Libia, llenos de armas y varones,
10 de torbellinos y furor armados,
revolver con heridas más derechas
en propio y mortal daño árabes flechas;
y el eclipsarse las menguantes lunas
con las divinas luces

15 de godas armas y españolas cruces,
que volvieron los prados en lagunas
de sangre mora, alzando montes gruesos
de tantos nunca sepultados huesos,
cuando el ilustre capitán Pelayo

20 de la cerviz de España
el yugo sacudió de gente extraña,
siendo de África horror y ardiente rayo
por cuya espada dieron Tajo y Duero,
no en agua, en sangre, al mar tributo fiero,

25 vengando así aquel hórrido denuedo
con que España ultrajada
se vio de plantas bárbaras hollada,
y vio llevar, con mengua suya y miedo,
más sangre Guadalete que ondas Ganges,
30 vertida por los árabes alfanjes,

qu[e] [e]l² airado furor del tiempo y hado
la virtud no respeta
pues la mayor grandeza es inquieta,
y así conoció España en su alto estado
35 otra venganza igual y otra belleza

* Esta canción en sextetos figura como primer texto preliminar a Cristóbal de Mesa, *La restauración de España*, h. 5v-6v.

El año de publicación de la obra de Mesa, 1607, establece el término *ante quem* de escritura de la canción.

¹ *em.* tro[m]pa tropa Mesa

No hay indicación de nasalización.

² *em.* qu[e] [e]l qu[-] [-]l Mesa

Por una rotura en la hoja se han perdido estas dos letras.

cual la de Troya en su mayor grandeza.
 Y cuando la ofendida hermosura
 y el asturiano Marte
 y su triunfante brazo y estandarte
 40 y una y otra batalla brava y dura
 con alta trompa y numeroso aliento,
 la voz de Mesa encomendaba al viento,
 coronado de olivas se vio Betis
 la frente alzar suspenso
 45 y mientras resonaba no dar censo
 de sus cristales líquidos a Tetis
 porque su curso enfrena, tiene y para
 alta historia, voz **du[l]ce**³ y trompa clara;
 y sus ninfas, **rompien[do]**⁴ su corriente
 50 en alegres tropeles,
 despojar de sus ramas los **laurele[s]**⁵
 por coronar de Mesa la alta frente,
 por ser la pluma y trompa que lo afama
 de las alas y boca de la fama.
 55 Y vos, señor, mientras el tiempo llega
 que vuestra invicta gente
 beba del Jordán sacro la corriente,
 que opreso agora y desdeñoso riega
 bárbaras mieses, y con santo ejemplo
 60 restituyas a Dios su santo templo,
 y volviendo las cruces carmesíes
 a la Asia que os espera,
 corvos alfanjes a su gente fiera
 quitéis de los dorados tahalíes,
 65 ocupando el castillo y león divino
 los muros que fundó el gran Constantino,
 y sujete la espada vencedora
 con celo y valor justo,
 imitando al abuelo, al cetro justo,
 70 desde donde el Oriente abre la Aurora
 hasta la parte que el señor de Delo
 con llaves de oro puro cierra el cielo,
 dad lugar a las musas, dadle oído
 a vuestro Homero,
 75 que a Pelayo y a Alfonso dio primero

³ *em.* du[l]ce du[-]ce *Mesa*

Nuevamente hay un roto en la parte inferior de la hoja que afecta a este verso y al siguiente

⁴ *em.* rompien[do] rompien[-] *Mesa*

Véase la nota precedente.

⁵ *em.* laurele[s] laurele *Mesa*

nueva fama y renombre esclarecido,
adestrando la pluma para daros
mayor fama, alta gloria, triunfos claros.

XXXVII

Décimas del Doctor Tejada a Juan de Aguilar sobre el Panegírico

La águila remonta el vuelo
al risco más encumbrado,
vos, Aguilar celebrado,
lo remontáis hasta el cielo,
5 y al mundo nuevo modelo
dais de ingenio singular,
porque el que os oye cantar
piensa que sois cisne en Cumas,
y el que os ve batir las plumas
10 que sois águila, Aguilar.

Si el águila se renueva
bañándose en la corriente,
vos os bañáis en la fuente
que Dios elige y aprueba,
15 donde con la pluma nueva
tanto el vuelo habéis subido
que si el de *Juan* fue admitido
en *Cristo*, cuando dormía,
vos en su madre María
20 habéis fabricado el nido.

Dos testimonios recogen estas décimas: *CA*, t. II, fols. 244v-246r y J. de Aguilar, *De sacrosanctae Virginia...*h. 4v. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 218, pág. 216.

La fecha de publicación del opúsculo de Aguilar, 1609, así como la datación de la circunstancia que lo motivó, la traslación de la Virgen de Monteagudo a Antequera en octubre de 1608, permiten fechar con bastante precisión estas décimas que debieron ser escritas en el período comprendido entre octubre de 1608 y la publicación del texto de Aguilar en 1609.

Estas décimas preliminares en alabanza del *Panegírico* de Juan de Aguilar dedicado a la traslación de la Virgen de Monteagudo constituyen el único caso en que la contribución de Tejada a preliminares ajenos se ha transmitido a través de dos testimonios. Probablemente la vinculación de Juan de Aguilar a Antequera y la temática local del opúsculo explican la difusión de copias o del mismo impreso a los que fácilmente tendría acceso I. de Toledo y Godoy.

De la ausencia de variantes entre ambos testimonios puede argüirse que, probablemente, el texto manuscrito traslada la versión del impreso de 1609. No obstante, aunque pudiera proceder de otras copias manuscritas, el carácter circunstancial del texto se presta raramente a la revisión o sucesiva reelaboración por parte del autor.

Aparato de variantes:

tit. Décimas del Doctor Tejada a Juan de Aguilar sobre el Panegírico
CA Del Doctor Agustín¹ de Tejada Páez al Autor.
Décimas *Aguilar*

[No se registran variantes.]

¹ *em.* Agustín Agustín *Aguilar*

XXXVIII

Doctor Agustín de Tejada. A Héctor

Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina,
al pendiente blasón soberbio y fiero,
inclina la cabeza, pasajero,
pues Marte mismo la cabeza inclina.

5 Esta fábrica, excelsa y peregrina,
encierra de las armas el lucero;
Héctor su nombre fue, mas, tú, primero
que su nombre pronuncies, ve, camina.

10 No ahuyentes con él las almas¹ griegas,
cuyos cuerpos rindió su invicta mano
y aún no **ha[n]**² pasado el piélago Leteo,
 más con el miedo atónitas y ciegas
aún juzgan vivo al ínclito troyano,
y acompañan su túmulo y trofeo³.

¹ Frente a los dos testimonios que recogen el soneto (*CA* y *FII*) J. Lara Garrido edita «armas».

² *em.* ha[n] ha *CA*

Corrijo con la lección de *FII*, como ya indicó Lara Garrido en su edición.

³ Lara Garrido transcribe *trofeos*, enmienda correcta si no fuera por la variación que introduce en el esquema de rima *Leteo* (v. 11)-*trofeo* (v. 14) que determinó, probablemente, la elección del singular por Tejada frente al plural que rige la semántica del texto.

Este soneto presenta dos testimonios: *CA*, t. I, fol. 54v y *F II*, fol. 322. Editado en *Flores de poetas*, ed. de J. Quirós y F. Rodríguez Marín, pág. 195 y, posteriormente, por J. Lara Garrido, *CA*, núm. 108, pág. 92.

Las variantes entre los dos testimonios conservados de este soneto *A Héctor* son neutras o adiaforas y parecen responder, inicialmente, a errores de copia, en un caso por alteración de orden (v. 1) y en el otro por adición (v. 11). No obstante, las lecciones de *CA* parecen revelar un mayor cuidado en el proceso de copia y una medida coherencia en el despliegue de los recursos sonoros y métricos del soneto, aunque parece bastante improbable, como ejemplifican otros tres sonetos que se copian tanto en *FII* como en *CA*, que tales modificaciones puedan atribuirse a la intervención o revisión del autor.

Aparato de variantes:

- tit. Doctor Agustín de Tejada. A Héctor *CA* Al túmulo de⁴ Héctor
F II
- 1 espada, escudo *CA* escudo, espada⁵ *F II*
11 ha *CA* han *F II*

⁴ Los tres sonetos funerarios de Tejada que Calderón recoge en sus *Flores* empiezan con idéntico sintagma: «Al túmulo de» (Héctor, Viriato y el Gran Capitán).

⁵ La inversión del orden de la secuencia *espada-escudo* en *CA* respecto a *FII* parece apuntar a un simple error de copia por alteración o cambio de orden en alguno de los dos testimonios. Tal permutación no conlleva implicaciones significativas ni desde el punto de vista discursivo ni semántico. Los cinco términos enumerados no presentan, en principio, ningún patrón organizativo. Se podría manejar el de orden descendente en el uniforme marcial —de cabeza a extremidades, pues tanto el escudo como la espada se sujetan con la mano— o bien el recorrido circular que va de cabeza («yelmo») a manos («espada»), cuerpo («escudo» y «arnés») y torna a la boca («bocina»). No obstante, en el plano fónico-métrico sí pueden señalarse algunas matizaciones. Desde el punto de vista rítmico, la secuencia *espada-escudo* que copia I. Toledo y Godoy se adecua mejor a la tonalidad vocálica dominante del soneto, la de las vocales cerradas u oscuras frente a las abiertas que intensifican el tono luctuoso del poema, pues el acento recae en sexta, posición acentual privilegiada del endecasílabo, sobre la vocal *u* (*escudo*) frente a la *a* (*espada*). La reiteración sistemática de la *o* y la *e* acentúan la tonalidad funeraria, como demuestra el hecho de que de los catorce endecasílabos del soneto, diez tienen el acento en sexta sobre la vocal *e* u *o*: *blasón* (v. 2), *cabéza* (v. 3), *excélsa* (v. 5), *fué* (v. 7), *pronúncies* (v. 8), *él* (v. 9), *rindió* (v. 10), *atónitas* (v. 12), *ínclito* (v. 13) *túmulo* (v. 14).

XXXIX

El Doctor Tejada. A Policena

De oro crespo y gentil rubia melena
a la mano revuelve Pirro airado,
y el brazo y el estoque, en alto alzado,
amenaza con muerte a Policena.

5 Ella, más de valor *que* de ansias¹ **llena**²,
el bello rostro en lágrimas bañado,
los dioses llama; el templo ha resonado,
volviéndole los ecos a su pena.

10 «Engañaste —le dice— si pensares
que al alma fiera de tu padre agrada
ofrenda tan mortal, tan impio **[h]echo**³;
 que si víctima soy en tus altares
tu padre matas con tu misma espada,
pues *que* siempre vivió dentro en mi pecho».

¹ Aunque en la edición de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín (*Segunda parte de las «Flores de poetas ilustres» ordenada por D. Juan Antonio Calderón*, pág. 196) se lee «ansia», el original manuscrito coincide con *CA* en leer «ansias».

² *em.* llena llora *CA*

Se prioriza en este caso, como ya proponía J. Lara Garrido en su edición, la lectura que ofrece *FII* («llena») frente a *CA* («llora») por motivos de diversa índole: en primer lugar, sintácticos, puesto que las cláusulas «más de valor que de ansias llena» y «el bello rostro en lágrimas bañado» son aposiciones explicativas al sujeto «Ella», cuyo verbo principal es «llama»; y en segundo lugar, semánticos pues es recomendable evitar la redundancia en la construcción «Ella [...] llora el bello rostro en lágrimas bañado».

³ *em.* hecho pecho *CA*

La lección de *FII*, «hecho» frente a la variante de *CA* «pecho», para evita la repetición con la última palabra en rima del v. 14, «pecho».

Como en los dos textos anteriores, dos fuentes manuscritas han transmitido este texto: *CA*, fol. 53v y *F II*, fol. 324. Fue editado por J. Quirós y F. Rodríguez Marín, *Flores de poetas*, págs. 196-197 y, posteriormente, por J. Lara Garrido, *CA*, núm. 106, pág. 91.

El cuadro de variantes de este soneto plantea una problemática de difícil solución en cuanto a la filiación de ambos testimonios. Las variantes de los versos 5 y 11 apuntan a una redacción más madura de *FII* frente a *CA* mientras que las de los versos 1 y 14 no son determinantes al respecto porque se trata de lecciones equipolentes. En principio podría argüirse que cada testimonio remite a un ascendente perdido dados los dos errores separativos de *CA*, a pesar de ser este códice de cronología posterior y compilado en la propia ciudad de Antequera por lo que podría pensarse en una intervención directa de Tejada o, al menos, en un más que factible acceso por parte del copista a las últimas versiones de los textos que copió. A la base textual de *CA* incorporamos las enmiendas a errores propuestas por la copia de *FII*.

Aparato de variantes:

1	gentil	<i>CA</i>	sutil	⁴ <i>F II</i>
5	llora	<i>CA</i>	llena	<i>FII</i>
11	pecho	<i>CA</i>	hecho	<i>F II</i>
14	pues que	<i>CA</i>	porque	⁵ <i>F II</i>

⁴ Tanto *gentil* como *sutil* presentan similares connotaciones semánticas y ambos adjetivos marcan potencialmente el contraste sobre el que incide el soneto entre la fragilidad de Policena y la ira de Pirro en el momento previo al homicidio.

⁵ Frente a las dos variantes anteriores, esta lección prioriza el testimonio de *CA* —como figura en la edición de Lara Garrido— que refuerza el matiz intensificativo ofrecido por la conjunción «pues que» (*CA*) frente al valor estrictamente causal de «porque» (*FII*).

XL
El mismo. A Viriato

Fresno nudoso y guedejosas pieles
en este pobo¹, a Alcides consagrado,
pendientes, son trofeo más honrado
que coronas de palmas y laureles.

5 Las armas son, piadosas y crüeles,
con *que*, la diestra y cuerpo un tiempo armado,
Viriato se mostraba un rayo airado
entre ítalas legiones y tropeles.

10 A sus huesos dio Luso esta **montaña**²
por tumba, y es pequeño monumento
a la temida majestad *que* encierra.

A sus **manes belígeros, a saña**³
no muevas, pasajero, pasa atento,
no profanen tus pies tan santa tierra.

¹ F. Quirós y F. Rodríguez Marín editaron erróneamente «pino» aunque en el original manuscrito se lee sin duda alguna «pobo».

²*em.* montaña memoria *CA*

La lectura errónea de *CA* queda subsanada con la variante que ofrece *FII* puesto que es la «montaña» (*FII*) la que sirve de tumba a Viriato mientras que *memoria* carece de sentido en ese contexto. Lara Garrido incorporó a su edición la lectura de *FII*.

³*em.* manes belígeros, a saña manos beligerosa saña *CA*

Propongo una lectura que corrige la versión de *CA* con las variantes introducidas por *FII*. Véase la nota en el aparato de variantes.

Dos testimonios han transmitido este soneto: *CA*, t. I, fol.54r y *F II*, fols. 322-323. Asimismo, fue editado por J. Quirós y F. Rodríguez Marín, *Flores de poetas*, págs. 195-196, y, en fecha más reciente, por J. Lara Garrido, *CA*, núm. 107, pág. 92.

Nuevamente en este soneto, como en el dedicado *A Policena*, se hace difícil determinar las relaciones entre los testimonios. En el caso de la variante del verso segundo, aunque se trata de lecciones equipolentes, se impone la lectura de *CA* («consagrado») por su mayor concreción semántica frente a «dedicado»; e igualmente en el verso 12 la variante de *CA* se presenta como forma correcta frente al error de copia en *F II*. En cambio, en el verso 9 se impone la lección de *F II* frente a un error evidente en *CA*.

Dada tal alternancia y a falta de algún otro testimonio desde el que establecer errores conjuntivos o separativos, podríamos argüir que la versión de *CA* ofrece una suerte de *contaminatio* del testimonio manuscrito previo de *F II* con una fuente hoy perdida, aunque no descartemos, paralelamente, que el comportamiento de tales variantes responda simplemente a los azarosos errores a que están sometidos los procesos de copia.

Aparato de variantes:

tit.	El mismo. A Viriato	<i>CA</i>	Al túmulo de Veriato	<i>F II</i>
2	consagrado	<i>CA</i>	dedicado	<i>F II</i>
7	Viriato	<i>CA</i>	Veriato	<i>F II</i>
9	memoria	<i>CA</i>	montaña	<i>F II</i>
12	manos beligerosa saña	<i>CA</i>	manes belígeros hazaña ⁴	<i>F II</i>

⁴ Como sucede en el verso 9, es la variante de *F II* (*manes belígeros hazaña*) la que subsana un error de lectura del copista de *CA* aunque a la vez en *F II* se produce un error de transcripción en *hazaña* que hay que subsanar acudiendo a *CA*. J. Quirós y F. Rodríguez Marín editaron este verso sin ningún tipo de enmienda.

XLI
Doctor Agustín de Tejada

Mientras *que* brama el mar y gime el **vien[to]**¹
de la alta noche en el silencio mudo,
cuatro y tres veces esta venda añudo,
número que a los dioses da contento;
5 otras tantas enlaza el pensamiento
de aquella ingrata que olvidarme pudo,
¡oh santa Venus!, con tan firme nudo
que no mude jamás de mí su intento.
Ya su imagen de cera doy al fuego,
10 que la verbena, encienso y lauro inflama,
y tres veces su nombre invoco y canto.
Así su corazón le inflama luego;
mas, ¡ay triste!, que siento que a otro ama
y contra un firme amor no vale encanto.

¹ *em.* vien[to] vien[-] *CA*

En la versión manuscrita no se aprecian las dos letras finales de la palabra, las cuales quedan restituidas con la lectura de *FII* que copia «viento».

De forma análoga a los textos precedentes este soneto se halla contenido en dos fuentes manuscritas: *CA*, fol. 98r y *F II*, fol. 324. Fue publicado por F. Rodríguez Marín y J. Quirós de los Ríos en la edición de *Flores de poetas*, pág. 196 y posteriormente, editado por J. Lara Garrido, *CA*, núm. 195, pág. 135.

La ausencia de variantes —tan sólo puede señalarse, en el v. 3 una variante puramente gráfica— vincula ambos testimonios a un ascendente común.

Aparato de variantes:

tit.	Doctor Agustín de Tejada	<i>CA</i> [sin título]	<i>F II</i>
2	de la	<i>CA</i>	de l[a] <i>F II ms.</i>
3	añudo	<i>CA</i>	anudo <i>F II</i>

XLII

*Del do[c]tor Agustín de Tejada y Páez, natural de Antequera, al P. F. Gaspar de los Reyes de la orden de S. Agustín**

Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas
que nunca oyó su igual el firmamento,
venciendo en cielo y tierra, en mar y en viento
a Febo y Musas, cisnes y sirenas.

Pues a Dios cantas, Dios es tu mecenas,
tu lira suena y da a tu voz aliento,
y porque admiren tu divino acento
tiempo y envidia, envidia y tiempo enfrenas.

Truécase todo el reino Estigio y mira
sus reos sin dolor, sin ejercicio
penal, en cuanto atruena el Cancerbero,
porque suspende el son de tu alta lira
de Tántalo, Ixión, Sísifo y Ticio
la sed, la rueda, el peso, el **buitre**¹ fiero.

* Este texto se imprimió en los preliminares de la obra de Fray Gaspar de los Reyes, *Tesoro de conceptos divinos, compuestos en todo género de verso...*, h. 9v.

Aunque esta obra de Reyes se publicó en Sevilla en 1613, la primera aprobación data de diciembre de 1611 por lo el soneto debió ser compuesto antes de esta fecha.

¹ *em.* buitre bueitre Reyes

XLIII

*Del Doctor Agustín de Tejada**

Este que ves trofeo y esta pira
contempla, ¡oh huésped!, si te deja el llanto;
tú no te acerques, ni tus pies el santo
sitio profanen, mas llorando admira;
5 esta fábrica excelsa en torno gira
todo este templo para dueño tanto,
ciprés y tejo no, sino amaranto
ofrece, y por tal pérdida suspira.
Cenizas son de un fénix las que [en]cierra¹
10 urna siempre dichosa, mas la llama
a España alumbra y los Elíseos dora.
Sele liviana, pues², ¡oh madre tierra!,
y a Margarita cantará la fama,
del sol la tumba y lecho del Aurora.

* Este soneto fue recogido por P. Rodríguez de Ardila en *Las honras que celebró la famosa y gran ciudad de Granada en la muerte de la serenísima reina de España doña Margarita de Austria*, f. 20r-v.

Puesto que la reina Margarita de Austria murió el 13 de Octubre de 1611, las honras que homenajearon su muerte tendrían lugar en fechas cercanas al acontecimiento luctuoso y dado que el libro que recogía las honras que le tributaron en Granada se publicó en 1612 puede precisarse con bastante exactitud la escritura de este soneto en torno a finales del año 1611, probablemente en los días inmediatamente posteriores a la muerte de la reina.

¹ *em.* [en]cierra cierra *Ardila*

El principio de la palabra está emborronado y no se ve con claridad. Propongo, de acuerdo al objeto directo «urna», la lectura del verbo «encierra».

² *em.* pues oh pues *Ardila*

La repetición en un contexto tan cercano de la interjección «oh» resulta cacofónico. Suprimo la primera de ellas porque, además, su valor expresivo se ve mitigado al preceder a una conjunción con valor continuativo.

XLIV

*Del Doctor Agustín de Tejada. Al Condestable en la muerte de su nieto**

Claro mecenas, aplacad el llanto
debido de tal nieto a la esperanza,
infante que en la pluma y en la lanza
fuera gloria de Europa, de Asia espanto.
5 Vuestro único valor y pecho santo
quilata y prueba el cielo, porque alcanza
que ni la tempestad ni la bonanza
como vuestra prudencia pueden tanto.
10 Vencedor fuistis siempre esclarecido,
¡oh nuevo César de francesas lises,
raro milagro a España de victorias!¹;
 pues venza al sentimiento el *que* ha vencido
la envidia en paz y la prudencia a Ulises
y en letras y armas las pasadas glorias.

* *CA*, t. I, fol. 51v, soneto 102. Editado por Alonso, núm. 36, pág. 31 y Lara Garrido, núm. 102, pág. 89.

Como indica Lara Garrido en la nutrida anotación a los textos del *Cancionero Antequerano* (*CA*, págs. 288-289), el *mecenas* al que Tejada endereza este soneto consolatorio es «Don Juan Fernández de Velasco, hijo del Condestable de Castilla D. Íñigo». Puesto que don Juan Fernández de Velasco murió en 1613 se establece esta fecha como término *ante quem* de escritura del soneto. Véase J. M. Asensio, «Introducción» a F. de Herrera, *Controversia*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870, págs. X-XI.

¹ D. Alonso ofrece una lectura distinta de estos versos: «¡oh nuevo César!, de francesas lises, / raro milagro a España de victorias», pues opta sólo por la modalidad exclamativa para el vocativo y entiende como núcleo del complemento preposicional «de francesas lises» el sustantivo «vencedor». Lara Garrido extiende la exclamación hasta el final del terceto aplicando al Condestable, nominado como «nuevo César», el complemento nominal «de francesas lises».

XLV

*El mismo**

De azucenas, viölas, lirio, acanto,
la frente ornada, la purpúrea Aurora
las rojas puertas del Oriente dora
y abre camino al sol su alegre manto.
5 Levántanse las aves a su canto
y el fresco aliento **de**¹ Favonio y Flora
sacude los aljófares *que* llora
en el clavel, narciso y amaranto.
10 Y Anterano, a este tiempo, el amarillo
rostro levanta al resplandor del cielo,
y al Amor² dice *que* su pecho inflama:
«Amor, pues a tu yugo el cuello humillo,
o de mi helado sol enciende el hielo
o con su hielo apágame la llama».

* *CA*, t. I, fol. 57r, soneto 113. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 40, pág. 34 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 113, pág. 95.

El encabezamiento responde a su inserción en una serie de sonetos del poeta antequerano que empieza en el fol. 53v y se extiende hasta el fol. 59v.

¹ Lara Garrido transcribe en su edición «del», mientras que D. Alonso lee «de». En la versión manuscrita, a pesar de que se puedan albergar ciertas dudas, el trazo de la / no está bien definido y simplemente podría entenderse como una leve línea de tinta que enlaza con la siguiente letra, la *f*. Asimismo, se puede cotejar con el trazo de la / del tercer verso que, en contraste, se encuentra claramente definido.

² Dos cuestiones generales agrupan las divergencias de lectura de las dos ediciones del soneto (la de D. Alonso y J. Lara Garrido): la puntuación y la personificación de los seres mitológicos que se dan cita en el soneto. La coma, en la edición de Lara Garrido, después de «acanto» (v. 1) es pertinente para cerrar la enumeración al igual que las que enmarcan el sintagma «a este tiempo» (v. 9), mientras que D. Alonso prescinde de ambas. Más coherente respecto a la personificación de los seres mitológicos se presenta también la lectura de Lara Garrido que opta sistemáticamente por la mayúscula frente a Alonso que prescinde de ella en «aurora» (v. 2) y «amor» (v. 11).

XLVI

*El Doctor Agustín de Tejada a Santiago. Canción**

De los héroes invictos, ya sagrados,
que, roto el vital lazo,
llegaron de la gloria al dulce plazo
y reinan ya en el cielo laureados,
5 el uno y otro hecho
gran deseo de cantar me inflama el pecho.
Pero, en aqueste soberano alarde,
¿cuál ha de ser primero?
Dime tú, musa, el orden por entero,
10 porque tal orden en mi canto guarde,
que, entre nobleza tanta,
mi lira está confusa cuando canta.
Virgen excelsa que del sol vestida,
coronada de **[e]strellas**¹,
15 sois como el sol entre las luces bellas;
A todos la ventaja es conocida
de vuestro triunfo santo
y así se os rinde a vos mi lira y canto.
Pero entre la demás ilustre gente
20 ¿quién ha de ser primero:
quien con el dedo señaló al cordero,
y a quien fue por Herodes inclemente
la cabeza cortada,
del mismo Dios querida y celebrada,
25 o el gran patrón de la romana iglesia,
que, dejando la barca
y redes pobres, vino a ser monarca
desde la margen india a la tartesia,
a quien dio su fe rara
30 llave a la mano y a la sien tiara;
(digo, aquel gran pastor a quien se humilla,
por ser de Dios vicario,
de nuestro polo ártico al contrario,
que de la cruz *que* le sirvió de silla,
35 con la cabeza el suelo
hiriendo, con las plantas miró al cielo);
o el **[otro]** dulce amigo², resonante

* *CA*, t. III, fol. 96v-103r. Esta canción fue editada por D. Alonso, *CA*, núm. 285, págs. 333-339.

¹ *em.* [e]strellas strella *CA*

² *em.* **[otro]** [-] *CA*

Enmienda ya sugerida por Alonso para evitar la hipometría del verso.

trompa del evangelio,
en cuanto de oro y plata Delia y Delio
40 argenta y dora, y muro de diamante,
cuya cabeza ilustre
tres fuentes hizo, a Roma dando lustre?
 Más no querrás ceder, primer cristiano,
pues del Carro al Canopo
45 fuiste el más rico y estimado copo,
y así en aspa de cruz te aspó el tirano,
pero, aunque más te aspe,
suena tu fama desde el Tibre a Hidaspe.
 Ni tú querrás cedelles, regalado
50 discípulo que el pecho
tuviste del pelícano por lecho,
y cual águila al sol siempre has mirado,
al sol que sin eclipse
siempre resplandeció en tu Apocalipse.
55 Mas ya, famoso incrédulo, me acuerdo
que es bien que de ti cante,
porque aunque fuiste en porfiar diamante,
bien puede a veces porfiar un cuerdo;
pues que si no dudaras,
60 no tanto la fe nuestra aseguraras.
 Tú, de Jerusalén, ¡oh pastor sacro!,
y de virtud ejemplo,
que de Sión a[1]³ levantado templo
sirvió tu ilustre sangre de lavacro,
65 virtud que al suelo admira,
serás sujeto⁴ de mi canto y lira;
 si no es que las ocupa aquel que al cita
sus frías regiones,
de la cruz predicando los blasones,
70 con claros rayos de la fe visita,
y tanto la cruz quiere
que por vivir con Dios en ella muere.
 Pero, dejados éstos, al instante
canta, hermosa Euterpe,
75 del que se despojó como la sierpe
la piel antigua, y aspiró constante
a entrar con tales costas

³ *em.* al a CA

Como ya D. Alonso transcribió en su edición, es necesario añadir el artículo a la preposición «a» para marcar el valor locativo del sintagma.

⁴ *em.* sujeto el sujeto CA

Se impone la presencia del artículo para evitar la hipermetría del verso.

por las celestes puertas aunque angostas.
 Y de ti cantaré, gran coronista,
 80 que a *Cristo* amaste tanto
 que su voz sola te sirvió de encanto,
 pues dejas, por seguir su insignia y lista,
 lo que un tiempo idolatras:
 cédulas, bancos, libros y mohatras.
 85 Aunque tu celo, ¡oh celador glorioso!,
 con gran razón merece
 que mi musa por tí su canto empiece,
 pues indómito, bravo y animoso,
 de la fe al sacro estilo
 90 haces que la cerviz sujete el Nilo.
 Y del primer lugar la antecendencia
 querrá tu compañero,
 si no ya sol, bellissimo lucero,
 que alumbró con la luz de su presencia
 95 lo que bañan y cercan
 Tigris y Eufrates, que en grandeza altercan.
 Mas, ¿quién tendrá las alabanzas mudas
 de aquel caudillo fuerte
 a quien oficio y silla cupo en suerte,
 100 de que prevaricó el avaro Judas,
 cuya codicia ahoga
 con propia y **justa**⁵ mano infame sogas?
 Mas ya la fama del patrón gallego
 mi lira y canto llama;
 105 que ocupe canto y lira la alta fama
 de aquel hijo del trueno, ardiente fuego,
 con cuyos resplandores
 son la luna y el sol astros menores.
 Éste que en la siniestra amenazante
 110 embraza el pavés de oro,
 y estremeciendo al estrellado coro
 sus sagradas columnas de diamante
 de su asiento menea
 si el estoque flamígero blanda,
 y en un caballo, que a la nieve pura
 en el color imita,
 más de una vez dio espanto al ismaelita,
 siendo de su loriga y armadura

⁵ *em.* y justa injusta *CA*

El adjetivo «injusta» que se copia en el manuscrito contradice el valor positivo que se aplica al instrumento agente del castigo, significado en el término «mano», sobre la codicia del *avaro Judas*, por lo que mantengo la propuesta de lectura formulada por D. Alonso.

las mallas rojas cruces,
120 rayos, llamas, relámpagos y luces.
 Donde del resplandor que su cuchilla
 arroja, el sol, vencido,
 turbado en medio de su curso ha sido,
 cuando Diego, en defensa de Castilla,
125 entre el fiero africano,
 bravo la esgrime con la diestra mano.
 Tal del Clavijo el campo lo miraba,
 poblando sus desiertos
 de destrozadas armas, de hombres muertos,
130 que a la arena su número igualaba,
 vengando las querellas
 del censo infame de las cien doncellas.
 Y entre alfanjes rendidos y turbantes,
 capellares, marlotas,
135 y entre albornoces y almalafas rotas⁶
 Ramiro y sus ejércitos triunfantes
 altares le hacían
 que con pías ofrendas componían.
 Preñada espiga a quien el sol madura
140 el labrador le ofrece;
 y de cuanto la tierra se guarnece
 adorna el voto la ara con fe pura,
 humeando ingrato censo,
 entre ocasiones mil, árabe incienso.
145 Y el campo, que esmeralda parecía
 de sola hierba verde,
 ya con varia labor el color pierde,
 porque de mora sangre se teñía,
 y sólo son rubíes
150 las flores antes blancas y turquíes.
 Ya postradas banderas y pendones
 entapizan el suelo,
 y como si estuvieran en el cielo
 pisan la blanca luna los varones:
155 la luna y lunas pisan
 con que árabes banderas se divisan.
 Y de Coimbra las cerradas puertas
 sus brazos conocieron
 y al furor de sus golpes se rindieron,
160 dándose a la cristiana gente abiertas,

⁶ En la copia manuscrita no se percibe con claridad si se trata de «rotos» o «rotas», en todo caso la concordancia con el último elemento de la enumeración o con el primero es indistinta.

porque un obispo viera
 que para tal caudillo *el*⁷ hierro es cera.
 Las Navas de Tolosa, coronadas
 de ejércitos paganos,
 165 vieron los montes exceder los llanos
 con montones de escuadras destrozadas,
 con que en aquesta guerra
 tembló **oprimida**⁸ y aun gimió la tierra.
 Y las naciones de Asia más bizarras,
 170 donde su cruz tremola,
 las medias lunas y encrespada cola
 postraron y doradas cimitarras,
 siendo a su furia flacos
 los bajaes, beterbeyes y sinjacos.
 175 Y en la parte del mundo antes oculta
 vio su bárbara gente,
 con oro y varias plumas reluciente,
 cómo su espada en piedras mil sepulta,
 porque a Dios sacrifique,
 180 tanto idólatra rey, tanto cacique.
 ¡Oh defensor divino, oh luz de España!,
 pues que a la fe sincera
 trajiste la nación más brava y fiera
 que dora el sol ni el mar con perlas baña,
 185 muy justo es que defiendas
 los hijos tuyos, tus queridas prendas.
 Tú, a cuyo altar, reliquia soberana,
 sus hombros plateados
 sujetó el mar, cuando los vio cargados
 190 de la mármorea tumba o nave ufana
 que sin mástil ni vela
 sujeta el mar, los vientos encarcela.
 Y al fin, tomando puerto le dio asiento
 adonde el mar de España
 195 al sol hospeda y sus caballos baña,
 entapizando en su recibimiento
 de oro y grana luciente
 las estrelladas salas del poniente.
 Aquí reposan tus reliquias *santas*,
 200 donde a cumplir sus votos

⁷ Aunque no se percibe claramente la *l* del artículo *el*, la lectura «es hierro, es cera» es errónea por lo que se impone la transcripción del artículo.

⁸ *em.* oprimida oprimido *CA*

Corregimos, como ya hizo D. Alonso la errónea concordancia de género en el manuscrito del adjetivo «oprimido» con «tierra».

son frecuentadas de los más remotos,
de tantas gentes y naciones tantas:
del español robusto,
francés **rufo**⁹, pardo indio, etiope adusto.

⁹ *em.* rufo ruho *CA*

De acuerdo a la adjetivación que indica color asociada a los otros dos gentilicios («pardo» y «adusto», éste último cultismo semántico con valor de ‘tostado, curtido, de color moreno’) corrijo por «rufo», ‘lo que está rubio, rojo o bermejo’ (*Aut.*).

XLVII

*Del Doctor Agustín de Tejada**

El ánimo me inflama ardiente celo
de celebrar la translación gloriosa
de la alta Emperatriz de tierra y cielo,
traída a nuestra patria venturosa.
5 Tú, excelsa Virgen, da a mi pluma vuelo,
que aspira a empresa tan dificultosa
que tú serás mi musa, lauro y palma,
mientras rigiere aqueste² cuerpo el alma.
Tú, intacta Virgen, musa sacra y bella,
10 cuya nevada frente Dios corona
con una y otra rutilante estrella,
no con caducos lauros de Helicon,
dame el licor de aquella fuente, aquella
que de los tiempos el rigor perdona,
15 que con tal norte cumplirá su voto,
libre de los naufragios, el piloto.
Tú, ínclito don Diego, honor y gloria
de nuestros siglos y mecenas santo
de espíritus gentiles, cuya historia
20 celebra tanta pluma y cisne tanto,

* *CA*, t. III, fols. 109r-135v. Editada por D. Alonso, *CA*, núm. 282, págs. 425-449 y M. L. Iñiguez Barrena, «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la *Virgen de Monteagudo* en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada y Páez, Luis Martín de la Plaza y Pedro Espinosa», *Revista de Literatura*, LI, (1989), págs. 123-147 (págs. 115-155). Ante las deficiencias de ambas, J. Lara Garrido anotó las lecturas erróneas de Alonso, repetidas de forma mecánica por Iñiguez Barrena (J. Lara Garrido, «Un audaz experimento métrico de A. de Tejada Páez», *Revista de Estudios Antequeranos*, 1 (1995), págs. 139-146, concretamente nota 10, págs. 139-140.)

El motivo de la venida de la Virgen de Monteagudo a Antequera fue celebrado por los poetas del lugar con composiciones presentadas a un certamen en honor de la Virgen en el que participó, entre otros, Luis Martín de la Plaza y Tejada Páez. Frente a las afirmaciones de D. Alonso, J. Lara demostró la redacción posterior a las justas de la composición de Tejada (J. Lara Garrido, «Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», pág. 142). D. Alonso data la canción en 1608 con el argumento, en principio sólido, de que fue compuesta en ese año para las justas poéticas dedicadas a la Virgen de Monteagudo (*Cancionero Antequerano*, pág.449-450). No obstante, J. Lara Garrido, a partir del análisis métrico y estructural de la canción, ofrece una serie de argumentos explicativos que avalan la posibilidad de una redacción posterior a esta fecha: «Mi hipótesis es que, aunque resultara de un encargo, el poeta tuvo a la vista las composiciones presentadas a la justa, y se propuso realizar una especie de compendio mitopoético que acogiese y superase cuanto se había cantado de la Virgen de Monteagudo» (J. Lara Garrido, «Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», pág. 143).

² D. Alonso añade la preposición *a*, ausente en la versión manuscrita, para marcar con ésta el complemento directo «aqueste» y diferenciarlo del sujeto «alma». No obstante, se trata de una marca gramatical prescindible, pues las relaciones semánticas identifican sin ambigüedades el sujeto «alma».

entre una y otra célebre memoria,
presta lugar a mi atrevido canto,
oye de la cristífera María
los loores que entona mi Talía.
25 Donde Anfitrite su corriente estrecha
y se embravece, el grande padre Oceano³
azota con sus olas resonantes
los britanos del mundo divididos,
en la parte que miran los germanos,
30 sobre sus cabelleras de oro rubio,
los **Triones**⁴ helados y pluviosos
y la arcádica Osa que al dios Júpiter
regalo un tiempo fue y a Juno celos;
entre el **Mosa**⁵ veloz y helado Escalda,
35 celebérrimos ríos, del flamenco,
no lejos de Siquén, ya pueblo noble,
donde en Bravancia el Démara dilata
en crespas ondas fugitiva plata,
 aquí, pues, se levanta alto collado,
40 con subida tan ardua y tan difícil
que es émulo en la altura del Olimpo
y Atlante de los cielos con sus puntas,
porque su cumbre triunfa de las nubes
y las mira inferiores, y soberbio
45 tanto se va escondiendo en las estrellas,
y en punta tan prolija se remata,
que, porque subió al cielo cuanto pudo,
la alma virgen que a Dios tuvo por hijo,
s[e] agradó de⁶ este asiento; este habitáculo
50 fue en su amor preferido a cualquier otro,

³ Es necesaria la sinéresis para evitar la hipermetría del verso.

⁴ *em.* triones triones *CA*

D. Alonso editó «Tritones», error evidente que fue señalado y corregido por J. Lara Garrido con la forma «triones» con la que se refiere Tejada, obviamente, no ‘al pez fingido con figura de hombre de medio cuerpo arriba que las fábulas fingen semidioses del mar, sujetos a Neptuno y suelen pintarlos tocando unos caracoles como trompetas’ sino a la ‘la constelación que los astrónomos llaman la Ursa Mayor, y vulgarmente el Carro. Es voz griega que significa *buey*, porque fingían que esta constelación era un carro tirado de siete bueyes por las siete principales estrellas de que se compone. Tórnase frecuentemente por la parte septentrional de la esfera’ (*Aut.*).

⁵ *em.* Mosa Molsa *CA*

Ya D. Alonso corrigió este término, pues alude Tejada al río *Mosa*, uno de los cuatro que baña la región de Lotaringia, antiguamente llamada Austrasia (*Cov.*, s. v. *Lotaringia*). La misma corrección debe aplicarse al v. 408.

⁶ *em.* s[e] s *CA*

D. Alonso edita erróneamente «se agradó en este» frente a la versión manuscrita «s[e] agradó de este», error de transcripción que ha señalado J. Lara Garrido.

y de un antiguo roble el tronco hueco
 cubrió algún siglo de esta santa imagen
 la deidad a los cielos venerable
 y terrible al infierno y formidable,
 55 para *que* la que había quebrantado
 la cabeza mortal del dragón fiero,
 esta misma vengase la **i[g]nominia**⁷
 y afrenta antigua de Eva nuestra madre,
 y con divina traza deshiciese
 60 las envidiosas obras del infierno,
 y lanzase con diestra poderosa
 de sus antiguas sillas a los monstruos
 disformes y vestiglos infernales
 que honró la antigüedad como a sus dioses,
 65 siendo ángeles malos y ruina
 del cielo y presa infame al rey tartáreo;
 y donde habían dado mil oráculos
 de ambiguas voces y respuestas frívolas,
 como es testigo el bosque de Caonia
 70 y las selvas y encinas dodoneas
 que tuvieron las gentes por sagradas,
 y agora honrase más estas encinas,
 estos robles y montes, estas selvas
 con su presencia a quien adoran ángeles,
 75 y humilde se arrodilla el alto Olimpo,
 y a quien le debe el sol la luz que vale
 y el ser sus rayos de oro honor del cielo,
 y a quien su hermana, la argentada luna,
 sirve de estrado y rutilante alfombra,
 80 donde ponga las plantas que respetan
 con temor y humildad, infierno y tierra,
 porque fue quien dio paz a nuestra guerra.
 En este monte, pues, fue la alma Virgen
 medicina y salud a los fieles
 85 y muro **inexpu[g]nable**⁸ a los *que* siguen
 la dulce senda y verdadero culto
 de nuestra redención sacra católica,
 y obedecen los sacros aranceles
 del padre universal y pastor alto,
 90 virrey de *Cristo* y su lugarteniente
 en cuanto de las tierras cubre el cielo,
 el que es de nuestra fe cabeza firme,
 diamantina columna que preside

⁷ *em.* ignominia inonimia CA

⁸ *em.* inexpu[g]nable inexpunable CA

95 de Roma en el supremo consistorio
y sucesor de aquel divino cedro
que, por ser piedra tal, **llamose**⁹ Pedro.
Ella fue a los católicos defensa,
escudo impenetrable y fuerte amparo
entre el peligro de las almas hórridas,
100 de las crüeles y funestas balas,
de los cañones fieros, reforzados
de metal hueco, máquinas horrendas
que escupen con estrépito y relámpagos
de ardiente plomo voladores rayos,
105 que asuelan, baten, aportillan, hunden
los muros que a los cielos se avecinan
y del cielo a la tierra los inclinan,
Y entre caminos mil de **varia[s] suertes**¹⁰
y modos mil de mil peligros varios,
110 que la furia crüel de Marte airado
inventa y traza contra los mortales,
y entre los rojos campos anegados
con la sangre civil de tantas gentes,
que siempre sangre y muertes evaporan,
115 ella fue a los católicos defensa
y terror del indómito vasallo
que, con cerviz cerril y alta, soberbio,
el dulce yugo de Jesús sacude,
y a la carga tan leve de sus leyes
120 impaciente rehúye las espaldas,
y contra el rey católico Felipo,
con nota de pasión, mueve impias¹¹ guerras,
infectando con bárbara osadía
de España la cristiana monarquía.
125 Tales son estos como antiguamente,
si la fama es verdad, el cruel linaje
de los gigantes hijos de la tierra,
el crudo Porfirión y fiero Mimas¹²
y airado Damastor, de vista torva,
130 y vosotros también, audaz Tifeo
y tú, Equión, terror de las estrellas

⁹ *em.* llamose llamo CA

Esta enmienda subsana la hipometría del verso.

¹⁰ *em.* varia[s] suertes varia fuentes CA

¹¹ Este término es empleado en esta canción de forma predominante como cultismo, por tanto, bisílabo y no trisílabo. Véanse los vv. 135, 136, 144, 268, 333 y 354.

¹² *em.* Mimas Minas CA

Nuevo error evidente de copia, pues se refiere al nombre de uno de los Gigantes que son enumerados en estos versos.

que se atrevieron, arrogancia bárbara,
 a querer ocupar las altas sillas
 de los supremos dioses celestiales
 135 con ceño amenazante y manos impias,
 más impias que atrevidas y valientes,
 y a querer inquietar de su alto trono
 la alta deidad de Júpiter tonante,
 y poblar sus sacrílegas cadenas
 140 de soberanos dioses, maldad grande,
 y aherrojillos en prisiones ásperas,
 como es testigo el alto monte **Etna**¹³,
 donde **yacen**¹⁴ agora fulminados
 de su impio atrevimiento paga justa,
 145 donde es tanto el furor con que respiran
 ardientes globos de sus fuertes llamas,
 y a espadañadas de funesto humo,
 que ponen duda su violencia y furia,
 según se muestran bravos y arrogantes,
 150 si fulminados son o fulminantes.

Aqueste agudo monte y santo asilo
 la Virgen con su nombre hizo célebre,
 y **encendió**¹⁵ en su piedad devotos pechos
 para que frecuentasen sus altares
 155 y honrasen con su culto al Dios excelso,
 y con deseo del cielo y mejor vida
 altamente inflamó mil tibios ánimos,
 porque la fama con sus muchas lenguas
 divulgó por los términos del mundo
 160 mil ínclitos milagros y obras raras
 que la Virgen divina obraba siempre

¹³ *em.* Etna Flegra CA

En la copia manuscrita se aprecia claramente una *E* inicial en mayúscula que indica, probablemente, una contaminación en el proceso de la copia entre *Etna* y *Flegra*, lugar de muerte y nacimiento respectivamente de los Gigantes.

¹⁴ *em.* yacen nacen CA

Por coherencia con el contexto de estos versos, referidos al castigo y muerte que sufrieron los Gigantes —y no a su nacimiento— a causa de la rebeldía con que ofendieron a los dioses, propongo la enmienda —como ya había hecho Alonso— de «nacen» por «yacen». Dentro del mismo contexto hay que situar la transcripción de *Etna* frente a *Flegra* en el verso anterior, pues si bien los Gigantes nacen en *Flegra*, ‘ciudad de Macedonia cerca de la cual los gigantes emprendieron la conquista del cielo contra los dioses, y aquellos campos se llamaron Flegreios, que vale tanto como combustos y ardientes, y esto se puede entender por los muchos rayos que allí caerían, o por ser el suelo de alcrebite y con el ímpetu de los vientos viene a encenderse de manera que inflama todo el aire’, el monte Etna les sirvió de tumba (S. de Orozco, libro 3, emblema 50).

¹⁵ *em.* encendió encendido CA

Esta corrección ya fue propuesta por D. Alonso en su edición.

con potente virtud, comunicada
por quien fue de pecado¹⁶ reservada.
A unos que la muerte había tragado¹⁷,
165 de la misma garganta de la muerte
sacó la presa y la redujo a vida,
mandando que las almas despojadas
de vivífica luz y vital aura
los volviese a traer de los umbrales
170 del olvido la barca del Leteo,
donde asombró a las sombras del Estigio,
indignándose de esto el Cancerbero,
custodia y guarda de amarillas sombras,
que las atruena con sus tres gargantas
175 y arroja al viento tres ladridos juntos,
y¹⁸ indignándose de esto el cruel portero
cuyo oficio es pasar en barcas negras
del mortal peso las desnudas almas,
embraveciendo a Flegetón las calmas.
180 Restituyó a otros mil que ver pudiesen
la belleza del sol y la luz santa
y las destintas formas de las cosas
y la hermosura de colores varias,
después de haber vivido algunos tiempos
185 en las tinieblas de una ciega noche.
Aqueste enfermo ya se halló sano
y cual que estaba mudo restituye
que explique los conceptos de la muerte
con el suelto ejercicio de la lengua;
190 ya sano el paralítico se mueve
y deja alegre el enfadoso lecho,
y si antes impedido, agora firme
pisa la tierra con robustas plantas;
y al fin la Virgen con milagros tales,
195 tan notorios, tan claros y evidentes¹⁹,

¹⁶ D. Alonso editaba *pecados* frente a la variante manuscrita *pecado*, *lapsus calami* ya indicado por J. Lara Garrido.

¹⁷ La versión manuscrita «tragado» se adecua perfectamente al complemento del participio «garganta», por lo que probablemente se debe a un error, y no una enmienda, la transcripción que ofrece D. Alonso en su edición como «trazado». Así lo señala J. Lara Garrido.

¹⁸ La edición de Alonso omite la conjunción copulativa.

¹⁹ En la edición de D. Alonso hay un error de numeración a partir de este verso al tomar el verso 196 como 195, como ya indicó J. Lara Garrido. Además, el texto que ofrece M. L. Iñiguez Barrera («Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la *Virgen de Monteagudo* en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos...») no corrige este error, lo que evidencia palpablemente que se limita a reproducir el texto de Alonso sin apenas revisarlo.

honró sus montes y admiró a las gentes.

200 Mas ¿para qué refiero estos milagros
de reinos extranjeros y provincias,
pues que tiene Antequera un nuevo ejemplo
en el que la recibe ilustre templo?

Pues tú, hija obediente de Agustino,
claro sol de la iglesia militante,
de tanta obra y milagro peregrino
testigo podrás ser sola bastante,
205 pues con humilde voz y pecho dino
invocaste su auxilio, y al instante
la reina de los coros celestiales
restituyó tus fuerzas corporales.

Faltando ya la humana medicina,
210 acudiste a la médica del cielo;
huyó del mal caduco la ruína,
efecto de su diestra y sutil celo;
dejaste alegre el lecho a esta divina
Emperatriz y madre del consuelo,
215 dando la voz, envuelta en alabanza,
porque premió a tu fe la confianza.

Tres cursos en su carro refulgente
Febo corrió por paralelos de oro,
tres veces ilustró la escama ardiente
220 del nacarado pez y oriental toro,
tres veces la guirnalda de su frente
bordó la cinta de inmortal tesoro,
cuando te²⁰ vido enferma, mas ya sana
te ve por esta Virgen soberana.

225 Y ¿qué referiré? Mil navegantes
que en número increíble frecuentaron
con devoción tu templo y tus altares,
y por verse escapados del peligro
de la horrisona furia del mar bravo
230 vistieron las paredes de tu templo
con las mojadas vestiduras unos,
cual con la amiga tabla o los fanales
y con otros despojos más triunfales.

²⁰ *em. te* *se CA*

Es erróneo el uso de la tercera persona puesto que estas estrofas (desde los vv. 221-224) se diseñan enunciativamente como apelación a una segunda persona gramatical, la «hija obediente de Agustino», probablemente la madre Magdalena de san Jerónimo de la congregación de las agustinas de Antequera, que gracias a la milagrosa intervención de la Virgen —según narra Tejada— fue sanada de un grave mal (M. L. Íñiguez Barrera, «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la *Virgen de Monteagudo* en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos...», pág. 129).

Porque tú sola eres quien aplaca
235 las fieras amenazas de Nereo
y del hinchado mar los remolinos;
tu sola diestra empuña su tridente,
y tú las riendas tienes de su furia,
y a ti obedece la marina curia.
240 Nereo mismo, a quien la falsa fama
por rey del mar invoca, se te rinde;
importuno también tus plantas besa,
las besa, digo, con aquella boca
a quien tal vez aplica conchas huecas
245 y caracoles de torcido nácar,
a cuyo son el alto mar **rimbomba**²¹.
Y el pluvioso Orión se postra humilde,
y ante tu luz envaina aquella espada
de negras nieblas y preñadas nubes,
250 y aquellas dos estrellas centellantes
a quien saludan los pilotos tímidos,
porque son de bonanza fiel pronóstico,
hijos de Leda y soberano Júpiter.
Las cerúleas del mar deidades todas,
255 todas te adoran por divina reina,
y con tu imperio Eolo reprime
las lluvias y bramantes torbellinos,
los huracanes de furiosos vientos,
y los encierra en cárceles oscuras
260 aherrojados con prisiones duras.
Pues cuando tantas en tu templo obrabas
esclarecidas obras y milagros,
Flandes se abrasa con civiles guerras
porque las Furias y feroz Enío,
265 que rige los caballos espumantes
del carro de diamante y rubio bronce
donde es llevado el sanguinoso Marte,
incitan del hereje el impio pecho
que al ronco son de resonantes trompas
270 banderas enarbolan, tomen armas,
y a los pechos católicos incita
el encendido amor de la fe santa
y de la religión que tantos siglos
heredaron de mil antecesores,
275 a que defiendan contra los tiranos
el imperio a su rey con fieles manos.
Enciéndese la guerra y el mar rompe

²¹ *em.* rimbomba

ximbomba CA

con furia cruel los contrapuestos diques,
 y acometiendo las incautas gentes,
 280 ciudades hunde y pueblos mil anega,
 y cayendo los muros, obedecen
 la mano con *que* Marte los impele
 soberbios homenajes, altas torres
 en cuyas puntas estribaba el cielo,
 285 y el sol en sus dorados capiteles
 reverberando daba al mundo soles,
 con horrífico estruendo en su ruina,
 aunque de jaspes y trofeos llenas,
 igualan al cimiento las almenas.
 290 Mil ciudades también convirtió el fuego
 en vil ceniza con violentas llamas,
 y humeando al aire se lamentan.
 Pasa el incendio de ellas a los campos:
 las verdes plantas, sazonadas mieses,
 295 las alcatifas de colores varios
 de **fresca yerba** y matizadas flores²²
 que al céfiro prestaban sus alientos,
 verdes honores de Pomona y Flora,
 ceniza, polvo, humo son agora.
 300 No de otra suerte *que* de un alto monte
 embravecido río se despeña
 a quien las recias lluvias dieron aguas,
 y con sus avenidas mil arroyos
 desbocándose, al dallas gruesas nubes,
 305 baja con tanto estruendo *que* ensordece
 los vagos vientos y mojados campos;
 las aves espantadas del ruido
 y ensordecidas a la tierra caen;
 está el pastor mirando temeroso,
 310 subido en altos riscos o algún árbol,
 hecho de sus ganados atalaya,
 envuelto por el frío en varias pieles,
 y ve que el río, sueltas ya las riendas,
 las márgenes rompiendo, se dilata

²² *em.* de fresca yerba y matizadas flores de frescas yerba[s] y matizadas flores CA

El problema de hipermetría que plantea este verso puede resolverse de dos formas: primero, como induce la versión manuscrita, se ofrece la posibilidad de cambiar el plural del primer sintagma «frescas yerba[s] y» por singular lo que daría lugar a la sinalefa entre «yerba» y la conjunción copulativa; o bien, como segunda opción formulada en la edición de Alonso, suprimir la conjunción copulativa y unir los dos sintagmas mediante una coma: «de frescas yerbas, matizadas flores». Por razones sintácticas y de eufonía priorizo la primera de las vías planteadas, pues la coordinación copulativa de los dos sintagmas resulta menos violenta que su yuxtaposición.

315 por las vecinas hazas y sembrados
y por los sotos de arboleda espesa,
con tanta furia *que* impetuoso arranca
los gruesos troncos de valientes robles
y arraigadas encinas *que* ha mil años
320 al Noto resistieron en las selvas,
y las revuelve entre sus aguas turbias,
y con alto rumor vase y desquicia
recios peñascos que sonando bajan,
y con estrago de indignadas furias
325 arranca, lleva, precipita y hunde
sembrados, mieses, hazas, campos, plantas,
chozas, perros, ganados y pastores,
y con estos despojos al mar llega
y como vencedor se los entriega.
330 En Flandes de esta suerte los herejes,
después de tanto estrago, no perdonan
los santos templos y sagradas aras,
deseando con impio atrevimiento
violiar el templo tuyo, Virgen alta,
335 mal intentado y vano sacrilegio,
porque de Dios la diestra omnipotente,
¡oh fuego airado!, ley te puso y límite,
mandándote en su templo no tocases;
y viose, ¡oh gran milagro!, que el incendio
340 en medio de su fuerza enfrenó el ímpetu,
y lamer solamente las paredes,
los suntuosos techos de las bóvedas
sin poder ofenderlos ni quemarlos,
renovando con esto la memoria
345 del horno babilonio y tres infantes,
felices salamandras de aquel fuego;
de aquesta misma suerte en Monteagudo
la llama nunca osó tocar la imagen
de la sagrada reina madre Virgen,
350 cuya veneración y reverencia²³
movió los insensibles elementos
a guardalle más bien respeto humilde,
que no los duros y malvados pechos
del impio hereje que a su Dios se atreve,
355 ¡tanta es la furia que sus pechos mueve!
Temiendo, pues, *que* los herejes pérfidos
segundo desacato no intentasen
y a esta imagen perdiesen el respeto,

²³ En la edición de D. Alonso se lee erróneamente «revenecia».

la gran prudencia del austriaco Alberto
 360 y la tuya también, Clara Isabela,
 con la piedad de aquellos pechos regios,
 ambos con santos ánimos y ambos
 con consejo del cielo(así parece),
 el lustre y esplendor de Monteagudo,
 365 la Virgen, de Dios mismo oculto *monte*,
 con su fe verdadera y alta fuerza,
 mudar mandaron a Singilia ilustre,
 madre de tanto espíritu excelente,
 cuyos agora agradecidos cisnes
 370 cantan himnos, dan loor y plumas baten,
 enseñando a las selvas *que* resuenan
 fe *santa*, Monteagudo y madre Virgen,
 que mudar montes y grandeza tanta
 sólo pudo hacerlo la fe santa.
 375 ¡Oh vos, ínclita y clara descendencia
 de Carlos Quinto, nuevo Marte agosto;
 oh tú, Clara Isabel, cuya presencia
 representa a Felipe, Numa justo!
 Callo de aquellos héroes la excelencia,
 380 contra quien el rigor del tiempo injusto
 fue de tan poco *que* su ilustre llama
 luce en los capitolios de la fama.
 A ti, Fernando, a ti, Isabela, digo,
 nombre de dulce son a cualquier pecho,
 385 porque de sus proezas es testigo
 del sol la tumba y de la aurora el lecho,
 mientras de Febo el rayo diere abrigo
 y bramare de Alcides el estrecho
 y de Iberia se oyere el nombre santo,
 390 de la fama seréis la trompa y canto.
 Y a vuestros soberanos descendientes,
 hercúlea de famoso tronco rama,
 Singilia, agradecida a sus presentes,
 las sacras sienes de laurel enrama;
 395 en su yugo pondrán cuellos valientes
 de cuantos el rebelde nombre infama,
 y entonces sus trofeos singulares
 colgará en arcos y pondrá en altares.
 El Rin que oyó *que* el archiduque Alberto
 400 manda que quede agora **despojado**²⁴
 de la sagrada imagen de María,
 y que **del**²⁵ Betis las riberas corvas

²⁴ *em.* despojado

despejado CA

- coronadas de olivas de Minerva
son preferidas a las tuyas, aunque
405 en dulces ondas de bullente plata
competir pueda con el Gange y Nilo,
y aunque con cuernos tres de blanco hielo
al océano encuentre y **hiera**²⁶ al Mosa²⁷,
quejas le lleva al mar, en vez de censo,
410 y altamente murmura tal mandato
y atruena con horrisonos bramidos
las lágrimas del mar antes serenas
y con su llanto enturbia las arenas.
Y el Escalda sintiendo más tal pérdida,
415 con el dolor y nuevo sentimiento
de ver sin joya tal su fértil patria,
en medio de su curso quedó atónito,
porque el hielo sus aguas transparentes
prendió al nacer en sus nativas fuentes.
420 Y el Mosa²⁸, más sentido, ve sus aguas
turbias con la tristeza y así jura²⁹
de no pagar al mar el censo en plata,
porque si no son lágrimas y luto
ya no podrá pagar otro tributo.
425 Tú Démara, también ínclito un tiempo,
no por cima la **tierra**³⁰ entapizada
de aljofaradas yerbas y de flores,
llevas tu curso ya como solías,
pero por **subterráneos acueductos**³¹,
430 despojado del bien de que gozabas
de tus triunfos antiguos y solemnes,
que ya no verás más, callado y mustio,

²⁵ *em.* del el CA

Tal corrección se impone tanto desde el punto de vista métrico como sintáctico, puesto que, por un lado, evita la hipometría y, por otro, establece su correcta función sintáctica de complemento nominal de «las riberas corvas».

²⁶ *em.* hiera hiera CA

Como ya D. Alonso señaló en su edición el tiempo verbal indicativo («hiera») se corrige por el subjuntivo que rige la cláusula concesiva introducida por *aunque*.

²⁷ Véase la nota al v. 35.

²⁸ Véase la nota al v. 35 y 408.

²⁹ D. Alonso transcribe con un evidente «error en la distribución de grafemas» la secuencia «y así jura» como «si jura», tal como señala J. Lara Garrido («Un audaz experimento métrico...», pág. 140).

³⁰ *em.* tierra hierba CA

Ya D. Alonso propuso la sustitución de «hierba» por «tierra» para evitar la repetición del primer término en el verso siguiente.

³¹ *em.* subterráneos acueductos sus terráneos aqueductos CA

Enmienda propuesta por D. Alonso.

con ondas tristes y correr suspenso,
 pagas al padre Escalda mudo censo.
 435 Y lo que es más, el mismo agudo monte,
 por esta Virgen rey de mil collados
 y agora despojado de esta Virgen,
 las floridas coronas y guirnaldas
 quita a su frente y verde cabellera;
 440 lejos de sí **indignado**³² las arroja,
 y el frondoso esplendor de sus laderas,
 el verde manto de esmeraldas verdes
 trueca por vestiduras amarillas,
 y en vez de flores blancas y turquíes
 445 rojas, azules, cárdenas y jaldes,
 ricos esmaltes de sus bellas ropas,
 las esmalta de espinas y de abrojos
 y de yerbas inútiles y secas,
 y una inculta maleza de coscojas
 450 de su crin ciñe las ondeantes hojas.
 Las náyades no danzan en sus coros,
 ni al dulce son de concertadas liras
 mueven alegres los ligeros pasos,
 concertando las voces con los golpes
 455 de blancas manos y de sueltas plantas;
 rompen los vientos con lamentos tristes
 en sus montes las cándidas oréadas;
 las napeas sus ásperos collados
 mueven a sentimiento con sus quejas;
 460 y las dríadas hieren con gemidos
 los laberintos de **intri[n]cados**³³ bosques;
 y los incultos troncos de los árboles
 resuenan con los cantos de hamadriades
 y a los prados les niegan ya las Hémmides
 465 los bellos bultos³⁴ de los blancos cuerpos;
 ni ya se bañan en aljófara líquido

³² *em.* indignado indignados *CA*

Se trata de un claro error por adición del morfema *-s* de plural, pues el adjetivo debe concordar con el sujeto «agudo monte» (v. 440).

³³ *em.* intri[n]cados intricados *CA*

³⁴ J. Lara Garrido señala dos errores de interpretación por parte de D. Alonso en los vv. 465 y 466. El primero es la lectura del sintagma «y a la Hémmides» frente a la secuencia correcta «ya las Hémmides» puesto que su función sintáctica es la de sujeto de «niegan». El segundo se refiere al término «vulto» así tomado por Alonso bajo la acepción de ‘cara o rostro’ frente a la indicación del contexto que induce a leer como *bulto* ‘cuerpo’ ya que «a consecuencia de la traslación de la imagen a Antequera el *monte agudo* flamenco pierde todo su esplendor; incluso las *Hémmides* les niegan ya a los prados la presencia de sus bellas formas corporales» (J. Lara Garrido, «Un audaz experimento métrico...», pág. 140).

de cristalinas fuentes bellas náyades;
ya³⁵, piadosos a sus tiernas lágrimas,
las fuentes, prados, montes, ríos, bosques,
470 las altas ramas de los troncos huecos
vuelven sus quejas con enteros ecos.

Finalmente, la Virgen sacrosanta,
la fe y la religión de España viendo,
se viene a nuestra España y Flandes deja,
475 porque no hay para ella otro tal Flandes
como piadosos y fieles pechos;
huye como otro tiempo recelosa
huyó a la tierra que fecunda el Nilo,
el Nilo que recibe de los cielos
480 la mayor parte de sus dulces aguas
y al mar con siete bocas las vomita,
temiendo del tirano rey hebreo
el rigor fiero, la sangrienta rabia,
con que buscaba al inocente infante,
485 hijo de Dios y de la intacta Virgen,
pretendiendo, incitado de las furias,
el bárbaro crüel infanticida
dar muerte al dulce autor de nuestra vida.

El Sécuana de Francia, ilustre río,
490 te vio primero, ¡oh Virgen palestina!,
y humilde revolvió sus crespas ondas,
deseando besar en sus arenas,
con cristalinos y nevados labios,
de aquesas plantas las doradas huellas,
495 a quien besan y adoran las estrellas.

Lo mismo intenta el Lígeris, su émulo,
y el Garona también por esto mismo
movió sus aguas con torcidos pasos,
procurando cualquiera en competencia
500 hacer ostentación y **presentarle**³⁶
montañas de cristal y blancas perlas,
con mano larga, no con mano pródiga,
y por esto sus ondas apiñaron,
porque la alma, belleza de su rostro,
505 lúcido espejo do se mira el cielo,
refrenó al río sus corrientes aguas,

³⁵ *em.* ya y ya *CA*

El cómputo silábico exige la supresión de la conjunción *y* inicial. D. Alonso no notó esta hipermetría.

³⁶ *em.* presentarle presentarse *CA*
Enmienda ya introducida por D. Alonso.

y el vago curso resbaló más tardo,
mas por haberlo visto más gallardo.
Pero cuando **llegó**³⁷ la Virgen ínclita
510 que trujo a Dios en sus maternos claustros
hacia la parte do **Pirene**³⁸ oprime
la tierra con su inmensa pesadumbre
y a los cielos levanta sus pirámides,
tan altas que a los cielos desafían
515 y ven primero al sol en cuna de oro
(con quien calla las suyas Menfis bárbara),
pues desprecian fiadas en su altura
las vagas nubes que inferiores truenan,
de religión movido el gran Pirene
520 por adorar la imagen de María,
a las faldas más llenas³⁹ y tendidas,
de sus riscos las máquinas iguala,
y al cielo **le**⁴⁰ dan paz con gran soberbia,
y para dalle paso por sus cuestas
525 abre camino en sus laderas mismas
y postra los desgarros y asperezas
de incultas breñas y erizadas puntas,
y inclina la cabeza más **benino**⁴¹
a la reina del cielo cristalino.
530 Pasando el Pirineo ya descubre
la Virgen, ya de Dios divina madre,
los bellos campos de la Iberia fértil,
que alegra con las luces de sus **ojo[s]**⁴²,
gozosa de evitar, viniendo a España,
535 de Calvino sacrílego la saña.
Ebro, sagrado río, muestra el gozo
que tiene en ver a tan divina huésped;
sálela a recibir aderezado
de cambiantes ropas turquesadas,
540 ciñe sus canas sienas verde lauro,
recogida la crin en **arcos**⁴³ verdes.

³⁷ *em.* llegó levó *CA*

³⁸ *em.* Pirene Perene *CA*

Se trata, evidentemente de la cordillera montañosa de los Pirineos.

³⁹ D. Alonso optó en su edición por «llanas», adjetivo que Lara Garrido considera redundante en este contexto (Lara Garrido, «Un audaz experimento métrico...», pág. 140).

⁴⁰ *em.* le les *CA*

Error de concordancia ya notado por D. Alonso.

⁴¹ *em.* benino benigno *CA*.

El cierre de las estrofas con un pareado final impone la corrección de «benino», que ya fue señalada por D. Alonso.

⁴² *em.* ojo[s] ojo *CA*

Y el Duero, claro honor de muchos años⁴⁴,
y tú, purpúreo Tajo, que revuelves
entre ondas de plata arenas de oro,
545 **alegre[s] recibisteis**⁴⁵ a la reina
que dora las estrellas del Olimpo,
haciendo ostentación de vuestras ninfas
que vuestras amenísimas riberas
ocupaban, con danzas en mil coros,
550 prestando por alfombras⁴⁶ a sus plantas,
odoríferos tallos, yerbas, flores,
tan varias en olor como en colores.

No falta al grato oficio el padre Betis,
íncrito rey de cuantas aguas corren
555 por los famosos españoles campos;
Betis, que **da su**⁴⁷ nombre soberano
a nuestra Andalucía, noble Bética
(docta Minerva y Palas furibunda
si se arma con la pluma y con la espada),
560 que entra tan arrogante en el mar bravo,
acompañado de sonante ejército
de levantadas ondas, que parece
que guerra al mar y no tributo ofrece.

La Virgen llegó, al fin, en horas faustas
565 a las riberas que el pequeño Síngilis
puebla con varios **fru[c]tuosos**⁴⁸ árboles,
pequeño en ondas mas en fama célebre,
el cual prestó su celebrado nombre
a nuestra patria, cuyos campos baña,
570 y por su nombre se llamó Singilia,
y los singilios, fundadores suyos,
al claro río Síngilis llamaron,
y a los antiguos y famosos muros
de Antequera Singilia le dijeron;

⁴³ *em.* arcos años *CA*.

Enmienda ya consignada en la edición de D. Alonso.

⁴⁴ La puntuación de D. Alonso carece de sentido: «Y el, Duero, claro honor de muchos años». Las únicas dos opciones óptimas son: «Y él, Duero, claro honor de muchos años», o bien la que estimamos más adecuada: «Y el Duero, claro honor de muchos años».

⁴⁵ alegre[s] recibisteis alegre recibistes *CA*

Como ya editó D. Alonso es imprescindible la concordancia plural puesto que el apóstrofe se dirige a ambos ríos, el Duero y el Tajo, como ratifica seguidamente el reiterado empleo de pronombres personales en segunda persona del plural: «vuestras ninfas» (v. 547) y «vuestras amenísimas riberas» (v. 548).

⁴⁶ D. Alonso corrige la preposición «para alfombras», cambio que apenas introduce matiz significativo de relevancia.

⁴⁷ En el manuscrito se aprecia con dificultad el trazo de estas palabras.

⁴⁸ *em.* fru[c]tuoso frutuoso *CA*

575 y este nombre tuvieron largos siglos
 hasta que los ejércitos alarbes,
 atropellando de la noble España
 la religión, las gentes, las ciudades,
 hicieron resonar las españolas
 580 y antiguas voces su lenguaje bárbaro,
 y, entonces, le llamaron Guadalhorce
 cuando Muza y **Tarif**⁴⁹, rayos de Marte,
 de púrpura tiñeron a los ríos
 con la sangre católica vertida,
 585 muros y patrias aras defendiendo;
 tal es la verdadera antigua fama
 que Guadalhorce se llamase Síngilis
 y no el río Genil, que tiene origen
 entre los riscos de la gran Nevada,
 590 enlazando después los altos muros
 de Granada con lazos argentados,
 porque del tiempo la soberbia fiera
 lenguas, nombres y máquinas altera.

Síngilis, pues, o Guadalhorce, viendo
 595 la prenda dichosísima que tiene
 en la virgínea celestial imagen,
 y el nombre, el esplendor, el lustre y gloria
 que adquieren nuevamente sus riberas
 y Singilia también, en cuyos límites
 600 no sólo de cristal ondas espacia,
 mas también a sus muros da su nombre,
 deseando ostentar con varios modos
 sus nuevos gozos y felice suerte;
 el río, más que todos grato al cielo,
 605 llama a su cueva cuantos blancos cisnes
 baten en sus riberas plumas cándidas
 y que inspirados de divino aliento
 son gloria suya y suspensión del viento.

Entre azules pizarras se levanta
 610 una alta sierra por el aire vago,
 a cuya superficie cubre el musgo
 y en verdes manchas pegajosa lama,
 después que a trechos por sus pardas venas
 el bello Liso a quien amaba Baco,
 615 convertido ya en yedra, se maraña
 y con estrecho lazo abraza y ciñe,
 haciendo altos turbantes a la piedra
 y pabellón al sol lazos de yedra.

⁴⁹ *em.* Tarif

Tarifa CA

De esta tierra las cóncavas entrañas
620 se abren dando lugar a una ancha gruta
do nunca el miedo ni el secuaz cuidado
ni hallaron entrada o vieron puerta
sino el recreo, el gusto y el contento,
aumentadores de la larga vida;
625 el pavimento de esta ilustre cueva
entapizado está de mil alfombras
obradas de follajes naturales,
que hacen vistosísimos desprecios
a cuantas teje el sere y obra el china,
630 en arte y en materia, en gala, en obra:
que la violeta, el lirio y el jacinto,
el clavel rojo y la azucena bella,
y en matas de oro la perpetua ambrosia⁵⁰
del mármol pario abrazan las junturas;
635 entre lazos, grutescos y giraspes
se ve el zafiro imitador del cielo,
y de cristal de roca varias puntas
resplandeciendo con color nativo,
salpicado del agua en varias partes,
640 blanco el cristal y el agua también blanca,
de suerte que si se haya diferencia
es en moverse y no en la transparencia.

Levántanse columnas de diamante
de varios jaspes de colores varios,
645 sustentando el magnífico cimborio
de apiñados racimos de mocarbe,
y de blanco coral y coral rojo
hermosas ramas y torcidos ganchos,
unos que el agua cubre, medio verdes,
650 unos ya endurecidos, tiernos otros,
y el techo alto y sublime resplandece
con los reflejos que el cristal ofrece.

Entre montones mil de blancas perlas
está el excelso tribunal y asiento,
655 lleno de majestad el sacro río
reluciendo con blancas margaritas;
las gradas son de transparente hielo
engastadas con perlas y topacios
y el color grato de esmeraldas verdes,
660 entre las cuales trepidantes llamas
rutilan de flamígeros piropos;
y sobre basas y columnas altas

⁵⁰ El cambio de acentuación evidencia que se trata de un latinismo.

de mil preciosas piedras minerales
retriba un triunfal arco, de quien penden
665 diáfanos racimos de aquel árbol
en quien se convirtieron las hermanas
del abrasado joven, cuya muerte
solemnizan con ámbar medio blanca
que sudan por las rústicas cortezas;
670 penden festones de argentadas conchas,
hechos trofeos de color purpúreo
del nácar, que a la Aurora⁵¹ prestó labios,
y de tantas⁵² colores varios jaspes
cual no dio el Indio ni crió el **Hidaspes**⁵³.

675 En este asiento el venerable río
retriba el cuerpo sobre el brazo izquierdo
en una transparente urna de vidrio,
y por la antigua barba se deshilan
líquidas perlas y cristales líquidos,
680 y los vellones de encrepada plata
que a la cabeza sirven de cabellos
entre flores se enlazan y hojas verdes
de cañas, juncos, hiedras y espadañas;
y de menuda escarcha un alto ceño
685 cubre su frente y transparentes ojos
cuyas lágrimas son cándido néctar;
de un nativo coral ganchosos cuernos
ornan su frente de lustroso nácar,
y en las vellosas manos rige un cetro
690 de plata y de coral y rubio electro.

Pende del hombro, orlado de diamantes
un manto agironado de colores
y lamas, parte azul y blanca y verde,
con fluecos y trapuentes y zaneñas
695 de blancas perlas y menudo aljófár,
aunque a la vista no se diferencia
si es aljófár o perlas o rocío,
y entre los gruesos y tendidos labios
y nacarados dientes de su boca
700 respira blanda⁵⁴ niebla en vez de aliento,
con que se eriza la encrepada barba

⁵¹ En la edición de D. Alonso figura «Autora», quizá por simple error mecanográfico.

⁵² D. Alonso corrige por «tantos». No obstante, tal cambio no es imperativo puesto que la fluctuación de género en el sustantivo «color» es muy habitual en la lengua del Siglo de Oro.

⁵³ *em.* Hidaspes Hidaspe CA

⁵⁴ D. Alonso corrige «blanca» amparado en la enmienda *ope ingenii*, que en este caso parece desmesurada. Mantengo la variante manuscrita «blanda» acorde al contexto en que se encuentra.

- y entolda las paredes de su cueva,
que poco a poco convertida en lluvia,
manando del cristal y quiebras ondas
705 prestan a su corriente claras ondas.
Aquí, en aquesta cueva, el río⁵⁵ dichoso
llamó sus cisnes; vienen prestamente,
batiendo plumas de enrizada plata,
penetrando los aires con tal música
710 que enfrenaron las aguas el murmúreo
y sordas sus acentos escucharon,
y el viento, enamorado de sus voces,
no osó luchar entre las blandas hojas
del acopado chopo y lentos sauces
715 que del río las márgenes ocupan,
a quien mirando alegremente el río
entre nevados labios lanzó al viento
aquestas voces con sonoro aliento:
«Dulces cisnes, honor de mi ribera,
720 deleite nuestro, ya sabréis ahora
la alta fama y riqueza verdadera
que nuevamente mi distrito honora,
pues quien adora la celeste esfera
y es de los cielos sol, luna, aurora
725 viene a nuestra ciudad, ¡oh gran tesoro,
con quien viene la edad y siglos de oro!
Viene a nuestra ciudad, deja el hereje
entre sus vanas opiniones ciego,
y el hielo y el rigor de Bonalegre⁵⁶
730 quiere templar con vuestro ardiente **fuego**⁵⁷;
ninguno habrá que a tanto bien se aleje
y que no preste oídos a mi ruego
con *que* os exhorto levantéis el canto
a celebrar su triunfo sacrosanto.
735 En mi ribera sólo el nombre suene
de quien el nombre de Eva mudó en Ave;
a este nombre dulcísimo resuene
la selva, el árbol, **la**⁵⁸ onda, el aire, el ave;
en dulce himno, en canto más solemne

⁵⁵ La sinéresis viene exigida por el cómputo silábico.

⁵⁶ Hay un error evidente en el topónimo como constata la alteración del esquema de rima que exige la terminación en *-eje*. Propongo la lectura de Bonalege.

⁵⁷ *em.* fuego celo *CA*

Se trata, como en el verso anterior, de un error del copista que altera la secuencia de rima-
ego.

⁵⁸ *em.* la onda el onda *CA*

Corrección ya indicada por D. Alonso.

- 740 el nombre de María, dulce y suave,
 en pluma, en **plectro**⁵⁹, en lira y en acentos
 regale en dulce cántico los vientos.
 Mi orilla con la copia de Amaltea
 sentirá los tesoros soberanos;
- 745 tenderá Flora su gentil librea
 en altos montes y extendidos llanos;
 Pancaya olores, la región sabea
 dará sagrados humos en sus granos,
 y mojados despojos **con**⁶⁰ pío voto,
- 750 libre de los naufragios el piloto.
 Vestirán las paredes de su templo
 entre indios y pérsicos doseles
 mil bárbaras cadenas, fiel ejemplo
 de dulce libertad de mil fieles,
- 755 que engaña a la verdad miro y contemplo
 alta destreza de únicos pinceles,
 pintando entre olas y furioso Noto,
 libre de los naufragios el piloto.
 Porque la Virgen es divina nave,
- 760 piloto Dios, su gracia le dio aliento,
 y así pudo evitar la furia grave
 y del pecado el ímpetu violento.
 Alas tuvo por velas, por ser ave,
 con que volando del austral asiento
- 765 la trajo a nido y templo su devoto,
 libre de los naufragios el piloto.
 Después entronaréis la alta memoria
 del pastor vigilante que, piadoso,
 celebra su venida, triunfo y gloria,
- 770 nuevo lustre al renombre de Moscoso;
 al mundo es su virtud⁶¹ clara y notoria,
 y pues de la virtud el premio honroso
 es la alabanza, levantad al cielo
 su ilustre nombre y fervoroso celo.
- 775 Cantaréis de Don Diego, que es coluna⁶²
 de la milicia del patrón glorioso,
 que al turco, al moro crespa cola y luna
 derriba con el brazo victorioso;

⁵⁹ *em.* plectro peltro *CA*

⁶⁰ *em.* con han *CA*

Enmienda anotada por D. Alonso.

⁶¹ D. Alonso omite en su edición el verbo copulativo «es», error de transcripción que indica J. Lara Garrido.

⁶² No se restituye la *m* para no alterar la secuencia de rima.

780 direisle hijo de Marte y la Fortuna
y que es gloria del tronco generoso
de los Carvajales, que han podido
triunfar del tiempo y nieblas del olvido.
 Que entre trofeos mil su ilustre frente
permite yedra y el laurel la enrama,
785 por ser Febo en la paz, sabio y prudente,
a quien la santa Astrea estima y ama;
diréis que su castillo alto, eminente
es blasón del escudo de la Fama,
si no es que le pretenden las estrellas
790 para fijallo entre sus luces bellas.
 Y que le está Antequera agradecida
por padre de la patria y fiel amparo
y por ser su nobleza esclarecida,
de la rara virtud, ejemplo raro;
795 y que mientras mis ondas dieren vida
a las plantas y flores, y el sol claro
luciere, de su nombre y alta gloria
serán diamantes libros de memorias.
 Y que los altos muros de Numancia,
800 por tener hijo tal, son más gloriosos
que por haber mostrado tal constancia,
altas proezas, hechos hazañosos;
si émula le fue a Roma su arrogancia
con que adquirió trofeos mil famosos,
805 por él tendrá tan ínclitos blasones
que invidia le tendrán claras naciones.
 Pues que de tanto timbre y tanto escudo
de bandas de castillos y quiñones,
puede poner por orla a Monteagudo,
810 que no será el menor de sus blasones;
pues con afecto religioso pudo
del austro ver los más preciosos dones
y que por él Singilia goce agora
luceros santos de divina aurora.
815 Vosotros, cisnes, a quien Febo inspira
el alto don de su divino aliento
premio tendréis más noble de la ira,
del tiempo y del olvido y muerte exento,
pues en cuanto el mar cerca y el sol mira
820 se oirá de vuestros nombres el acento,
y a vuestras musas altas y divinas
envidiarán las griegas y latinas.
 Que ya crece al humor de mis corrientes
la sacra yedra y lauro victorioso,

825 y no será para tan doctas frentes
esquiva Dafne ni Titán celoso;
de Hipocrene y Castálida las fuentes
el alto **Pindo**⁶³ y el Parnaso umbroso
y dulces cisnes del Meandro y Cumas
830 ya escucha el mundo en vuestro canto y plumas».
Dijo, y todos partieron al momento
a obedecer su oráculo y mandato,
y con sus voces penetrando el viento
del Parnaso hicieron un retrato;
835 cuál celebra la Virgen en su acento,
cuál el laurel del escuadrón beato,
que son con roja púrpura y martirio
rojos claveles del jardín imperio.

⁶³ *em.* Pindo Pondo *CA*

XLVIII

*Del Doctor Agustín de Tejada**

Las velas españolas, *que* una a una
esparce por el mar el fiero Noto,
y tanto leño destrozado y roto
que hace selva al mar la ancha laguna;
5 esta tragedia, en quien mostró Fortuna
que de la nao del mundo es el piloto,
nuestro Neptuno, lleno de alboroto
porque el viento sus olas importuna,
 y en la playa de Argel viendo *que* atierra
10 el recio temporal armada y gente
de Carlos, en quien Marte el valor¹ fragua,
 dice, moviendo la cerúlea frente:
«Bástele a Carlos conquistar la tierra,
deje por conquistar siquiera el agua».

* CA, fol. 50v, soneto 100. Editado por D. Alonso, CA, núm. 34, pág. 30 y J. Lara Garrido, CA, núm. 100, pág. 88.

Juan Quirós de los Ríos en sus *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográficos de escritores Antequeranos* (ms. 67 Fondo Rodríguez Marín, Biblioteca Central del CSIC (Madrid) h. 82v) copia este soneto al que antepone el siguiente epígrafe: *Año de 1542 fue el emperador sobre Argel, infeliz jornada donde Carlos V se mostró valerosísimo, a cuyo intento el doctor Agustín de Tejada hizo este soneto*. Según informa Quirós, toma este título de los papeles de Bartolomé Alonso Cañete.

¹ En la edición de Lara Garrido figura *calor*, frente a la copia manuscrita y a la edición de Alonso que leen *valor*. Parece tratarse, pues, de un simple error de transcripción informática pues la *c* y la *v* se hallan contiguas en el teclado.

XLIX
*El mismo**

Si ya mi vista, en lágrimas gastada,
puede ver cosas *que* le den contento,
aquella torre de alto fundamento
es el albergue de mi bella amada.

5 Torre, soberbia estás y descollada,
desafiando al alto firmamento¹,
a las nubes te elevas y del viento
te burlas, de segura y confiada.

10 No te burles del tiempo ni te eleves,
ni estés contenta por el bien *que* alcanzas,
de encerrar dentro en ti mi amada bella;
 que aunque nunca el rigor del viento pruebes,
viento son sus palabras y esperanzas,
sus promesas son viento y viento es ella.

* *CA*, t. I, fol. 55r. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 37, pág. 32 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 109, pág. 93.

Este soneto sigue al que lleva por título *Doctor Agustín de Tejada. A Héctor*.

¹ Estimo imprescindible la coma después de *firmamento*, tal como edita Lara Garrido frente a Alonso que prescinde de ella.

L

*Del mismo. A una dama que se birió la mano**

Sin tener en la mano el hierro fiero
se rinde todo a vuestra ilustre mano,
solo el filo crüel, duro, inhumano¹,
se rebeló, rigor al fin de acero.

5 Abrió el cristal y descubrió el minero
de la púrpura ardiente, y el lozano
campo de leche blanco y soberano
tiñó con ella a mi gentil lucero.

10 Viose el rojo clavel en la azucena,
y en el blanco marfil bruñido y liso
puesto el coral por el cuchillo aleve;
 viose turbada aquella faz serena,
y viose en una mano un paraíso
de coral y marfil, púrpura² y nieve.

* CA, t. I, fol. 58r. Editado por D. Alonso, CA, núm. 42, pág. 35 y J. Lara Garrido, CA, núm. 115, pág. 96.

En el epígrafe del soneto precedente figura *El Doctor Agustín de Tejada. A Lope de Vega en Granada*.

¹ La falta de coma en el último término de los calificativos aplicados a «filo» en la edición de Alonso es corregida por J. Lara Garrido.

² J. Lara Garrido edita «éban» en lugar de «púrpura» por contaminación con el sintagma de Barahona de Soto «marfil, ébano y nieve» de la canción que empieza «Cual llena de rocío» (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 752). En éste último verso cuatrimembre recolectivo, el término tercero «púrpura» ocupa el lugar que determina un sistema de recolección de orden invertido, que se articula desde el elemento más cercano, el «coral», al más alejado, «la púrpura».

LI

*El mismo**

Sueño, domador fuerte del cuidado,
hijo ligero de la madre Astrea,
dulce alivio *que* al ánimo recrea,
reposo alegre al pecho fatigado;
5 tú al alto rey, al mísero criado
vistes de una color y una librea,
y siendo de la helada muerte Idea
del trabajo eres puerto deseado;
 tú, que en sombra huidora representas
10 en confusas imágenes las cosas,
a una verdad engaños mil juntando;
 tú, *que* en húmedas nubes te aposentas,
muéstrame en tus pinturas tenebrosas
de Elisa alegre el rostro, el pecho blando.

* *CA*, t. I, fol. 58v. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 43, pág. 36 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 116, pág. 96.

Este texto se inserta en una serie de sonetos de Tejada que abarcan desde el fol. 53v al 59v. De ahí el epígrafe *el mismo*.

LII

El Doctor Agustín de Tejada. A la mu[er]te de don Luis de Narváez*

Cielo por techo y cielo por alhombra,
pues tienes, ¡oh alma!, indignamente el llanto,
se mezcla entre la música y el canto
que ya perpetuo tu descanso nombra.
5 Por la verdad trocaste inútil sombra,
mortal asiento por eterno y santo,
luz de objeto, luz dorada el manto,
luz a quien nunca la tiniebla asombra.
10 Por esto la razón la causa advierte
de aqueste trueque, que nos da consuelo
pues [t]us¹ blasones su lugar hallaron,
porque de tu virtud vida es la muerte
y tus estrellas vuélvense a su cielo,
también tus lirios pues de allá bajaron.

* CA, t. I, fol. 73r. Editado por D. Alonso, CA, núm. 50, pág. 41 y J. Lara Garrido, CA, núm. 145, pág. 110.

Como anota J. Lara Garrido (CA, pág. 300), Luis de Narváez era integrante de una ilustre familia antequerana, «Rodrigo de Narváez fue alférez mayor y su hermano Diego alcaide perpetuo de la ciudad. En el poema de L. Martín Cabello dedicado a Diego de Narváez incluye en sus preliminares un soneto laudatorio de Luis de Narváez (B. J. Gallardo, *Ensayo*, II, col. 159)».

¹ em. tus us CA

LIII
*Del Doctor Tejada**

Luceros los que engasta el firmamento
sirvan de ardientes teas funerales
a las del cuerpo, ya cenizas reales
que yacen frías en prestado asiento.

5 Trono a Felipe fue cuanto elemento
con líquidos circunda el mar cristales,
mas cuanto fue el mayor de los mortales
tanto menos lo incluye monumento.

10 Su grandeza no invidies, caminante,
su virtud sí, y en llanto anega el pecho,
pues luce eterna y la grandeza es sombra.

Muerto Felipe reina más triunfante,
pues si viviendo el cielo fue su techo,
muerto a sus plantas es el cielo alfombra.

* La noticia de este soneto procede de los *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográficos de escritores Antequeranos. Tomo I, Poetas* (Fondo Rodríguez Marín, Biblioteca Central del CSIC (Madrid), ms. 67) de J. Quirós de los Ríos. Éste halló el soneto escrito en el sobre de una carta autógrafa de Catalina Hurtado con fecha del 23 de mayo de 1621, aunque copiado por una letra distinta sobre la cual afirma Quirós que se trata de la de Bartolomé Alonso de Cañete. Indicaba asimismo el erudito que este soneto se encontraba junto a otro de Luis Martín, copiado por la misma letra y dedicado al mismo motivo (fol. 102v), y que ambos sonetos fueron compuestos para las Honras que la Colegial de Antequera celebró el 23 y 24 de mayo de 1621 con motivo de la muerte de Felipe III y promovidas por el Cabildo de Antequera. Así lo anota Quirós al pie del soneto: «Copiado de un papel de aquel mismo [de Bartolomé Alonso Cañete], año de 1621, en cuyo día 23 de mayo celebró la ciudad de Antequera y el Cabildo Colegial, solemnes y suntuosas honras a honor y gloria de Felipe III. Luis Martín de la Plaza escribió con tal motivo otro soneto (véase), que también conozco por el papel de que está este de Tejada copiado. La letra me parece de Bartolomé Alonso Cañete» (*Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico...*, fol. 83r). Se refiere al soneto de Luis Martín que empieza «Grave monarca ya de reinos ciento» (L. Martín de la Plaza, *Poesías completas*, ed. de J. M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial, 1995, pág. 171).

LIV

*Del Doctor Agustín de Tejada Páez, Racionero de la Santa Iglesia de Granada**

Hoy el Carmelo sagrado
longevo fénix imita,
la vida el fuego le quita
y el sol se la ha restaurado.
5 Abrasador y abrasado,
fuego, Elías, al Carmelo,
fénix, dio vida en el suelo,
casi extinta en larga suma
de siglos, rayo tu pluma,
10 del sol le da vida y vuelo¹.

* Esta décima se transmite por un solo testimonio en el que figura como texto preliminar: J. de Cartagena, *Dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, trad. de fray Jerónimo Pancorbo, h. 5v [entre las hojas numeradas como 4 y 5 una ha sido cortada anteriormente a la numeración puesto que ésta es correlativa a pesar de la hoja seccionada].

Esta traducción de fray Jerónimo Pancorbo se publicó en Sevilla en 1623, año que fija el término *ante quem* de escritura de la décima tejadiana.

¹ Tejada empleará la décima espinela en otro texto preliminar, que empieza «Lo útil, culto y deleitable» para las *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida* de R. Fernández de Ribera.

LV

*El mismo. Al Marqués de Santa Cruz**

Aplacadas las furias de Oceano
 contemplo ante tus másteles y antenas,
 claro marqués, y recibir serenas
 yugo por tu triunfante espada y mano;
 5 tal estandarte alarbe y tal britano,
 a tus banderas, de despojos llenas,
 postrarse, y *que* ya sobran tus cadenas
 rebelde turco y bárbaro africano.
 Ya, comedido el viento, blandamente
 10 lucha con tus cruzados tafetanes¹,
 sin indignar del mar el elemento.
 Seguro triunfo espera nuestra gente,
 pues eres tercer Marte entre Bazanes,
 Neptuno de los mares, dios del viento.

* *CA*, t. I, fol. 55v. Editado por D. Alonso, *CA*, núm. 38, pág. 33 y J. Lara Garrido, *CA*, núm. 110, pág. 93.

Puntualizó atinadamente J. Lara Garrido en su nota al soneto (*CA*, págs. 290-291) que no se refiere Tejada —como argüía D. Alonso en su edición (*CA*, pág. 33)— a Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, sino a su hijo también llamado Álvaro de Bazán, pues «da esperanza de nuevos triunfos [vv. 12-13] (el primer marqués había fallecido en 1588) y la consideración de “tercer Marte” (esto es, el segundo Bazán que emula al dios de la guerra), precisan que no se trata del vencedor de las islas Azores sino de su hijo». Alude Tejada en este soneto a varias de las empresas marítimas que el segundo marqués de Santa Cruz dirigió durante el los reinados de Felipe III y IV, especialmente sus más heroicos triunfos en el Mediterráneo en los que «incendió dentro del puerto de Túnez los bajeles de los corsarios en 1623, sostuvo esforzadamente en 1624 el empuje de cuatro galeones turcos, destruyó la escuadra de galeras de Argel y Biserta» (M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope*, Madrid, CSIC, 1949, t. VI, pág. 220), como queda sintetizado en el segundo cuarteto: «tal estandarte alarbe y tal britano, / a tus banderas, de despojos llenas, / postrarse y *que* ya sobran tus cadenas / rebelde turco y bárbaro africano». Las alusiones a estos hechos permiten establecer el término *post quem* de este soneto en torno al año de 1624. Lo más probable en este tipo de textos laudatorios circunstanciales es que se escribieran en un momento próximo al hecho que encomian.

¹ Disiento en tres momentos de la puntuación de D. Alonso. El eximio gongorista opta por poner entre comas el predicativo «serenas» del v. 3; no marca con comas el complemento nominal del v. 6 «de despojos llenas», y, finalmente, omite la pausa después de «tafetanes» (v. 10).

LVI

Del do[ct]or Agustín de Tejada Páez, Racionero de la Santa Iglesia de Granada.

Décima*

Lo útil, culto y deleitable
juntos en tus versos das;
dos pide Febo, das más,
y así eres más admirable.
5 Con arte enlazas notable
a su lira suspensión,
natural erudición
que si oculta y exquisita
excede al Estagirita,
10 en lo moral a Platón.

* Recogido en los preliminares de R. Fernández de Ribera, *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*, h. 3r. No se conservan ningún otro testimonio de esta décima.

Puesto que esta obra de Fernández de Ribera se fecha en 1629, este año establece el término *ante quem* de escritura de la décima.

LVII

[*A las ruinas de Singilia*]*

Collado enhiesto do su furia inclina
de Marte horrendo la sangrienta espada,
¡oh gran Singilia!, al suelo ya arrasada,
de quien solo nos queda la ruina.

5 Tanta grandeza de memoria digna
¡ay, cómo está del tiempo atropellada!,
y la que fue temida y respetada,
ultrajada de gente peregrina.

10 Viendo sus edificios ya por tierra,
arcos, muros, teatro, templo y baño,
admiro del Altísimo el gobierno,
y que viendo darte el tiempo guerra
hasta triunfar de ti, pueda el engaño
persuadir al soberbio que es eterno.

* F. Tejada y Nava, *Historia de la ciudad de Antequera*, cap. XIII, s.f. Editado por J. Lara Garrido, «Notas sobre la poética de las ruinas en el barroco», *Analecta Malacitana*, 3 (1980), pág. 396.

LVIII

*Doctor Agustín de Tejada y Páez, Racionero de la Santa Iglesia de Granada**

De Eleo al suelo Sicano
Aretusa soberana
huya de Alfeo tirano;
y su cristal no profana
5 entre olas del mar insano.
Mas si de amallo se excusa,
Colodrero, hoy vuestra musa,
canta así y adorna a Alfeo,
que entendimiento que es Tímbreo
10 ya se enamora Aretusa¹.

* Estas quintillas fueron publicadas en los preliminares de *El Alfeo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos* de M. de Colodrero Villalobos, h. 5r.

La aprobación y licencia de las poesías de Colodrero tuvo lugar en diciembre de 1638, publicándose un año después. Puesto que Tejada murió en septiembre de 1635, estas quintillas quizá debieron ser de los últimos versos que compuso el poeta antequerano.

¹ El título no encabeza las quintillas sino que se encuentra al pie de éstas.

VI. TRADUCCIONES Y POESÍA EN LATÍN. ATRIBUCIONES Y TEXTOS PERDIDOS

1. Traducciones

Aclaración previa. La traducción como recreación e imitación

Las traducciones de Tejada, de acuerdo al concepto manierista de *imitatio*, se acercan más a la idea de re-creación que a la de traducción fiel en el sentido en que se emplea este término en la actualidad. Se concentran en la primera etapa creativa del poeta antequerano —al menos desde los testimonios hoy conservados— y fueron recogidas en los *Discursos históricos de Antequera*, evidenciando la ejercitación del poeta en esos años iniciales de aprendizaje. Los nombres de Virgilio, Horacio y Ovidio revelan las preferencias del poeta antequerano en plena concordancia con los gustos de la época.

Para Tejada, como poeta manierista, la traducción queda englobada en el concepto general de imitación en el que los textos clásicos funcionan como punto de partida para la invención original, eliminando las fronteras conceptuales entre creación entendida como *imitatio* y la traducción concebida como transposición literal. La revitalización del ejercicio de la traducción en la segunda mitad del XVI, quedó reflejada en el auge, entre 1575 y 1625, de las versiones de los clásicos grecolatinos publicadas en España. Como indicaba M. Menéndez Pelayo refiriéndose a las traducciones de Horacio:

Nuestros poetas del siglo XVI solían traducir como quien hace obra original, poniendo en cabeza del venusino sus propias ideas y afectos, y haciéndole sentir y pensar en castellano. De aquí cierta infidelidad sistemática: de aquí también cierto desenfado, gallardía, frescura y abandono juvenil, que en los mejores enamora¹.

Y es que la *imitatio* de los clásicos en el manierismo se halla presidida por el afán de apropiación del texto original de forma que la actitud del traductor y/o poeta aspira no sólo a igualar sino también a superar al modelo.

¹ M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI, Madrid, CSIC, 1951, pág. 69.

1.1. Traducciones de autores clásicos:

I

¿Qué pide o qué desea o qué apetece*
por premio a sus trabajos el poeta
que en sus heroicas obras más florece?
A solo adquirir fama se sujeta;
5 la fama es dulce premio a sus cuidados
y que ésta eterno nombre le prometa.
Fueron antiguamente tan preciados
de príncipes y reyes y señores,
de tanta estimación y tan premiados,
10 que a ellos se les daban los honores,
su majestad y nombre venerable,
de los más principales y menores.
Ennio fue a Escipión tan agradable
que le dio en su sepulcro sepultura,
15 para que fuese siempre memorable.
Y tuvo Escipión a gran cordura
estar con hombre en letras tan famoso
como él lo fue en las armas y ventura.
Mas el coro de musas tan glorioso,
20 de Apolo el sacro lauro y verde yedra
no están ya en aquel trono tan honroso.
Su altivo honor y estimación desmedra,
tenie[n]do² en poco el elegante vuelo
del que en Parnaso tiene asiento y piedra.
25 De dioses el poeta es un modelo,
y, así, en la antigua edad fueron tenidos
por una alta deidad de allá del cielo.
Están llenos de un dios nuestros sentidos,
y por aqueste dios de nuestro pecho
30 somos al hacer versos compelidos.
No nos mueve cudicia del provecho,
antes de allá del celestial asiento

* Estos tercetos, que trasladan fragmentos del libro I y III del *Ars amandi* de Ovidio y de la elegía IV de Tibulo (J. Lara Garrido, *La Cátedra de Gramática del Iglesia Colegial de Antequera...*, pág. 234) se copiaron en los *DHA*, parte II, discurso II. No se conoce ningún otro testimonio.

Fueron recogidos por M. Menéndez Pelayo en la *Bibliografía hispánico-latina clásica* Madrid, CSIC, 1951, t. VII, págs. 298-299, y, recientemente, editados por A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 44-47. Téngase en cuenta que no se ha conservado el manuscrito autógrafo sino la copia de éste realizada por M. Quirós y, por ende, gran parte de las correcciones que propongo se deben a errores en el proceso de copia, en principio ajenos al original autógrafo.

² *em.* tenie[n]do teniedo *DHA*

nos viene aqueste espíritu de hecho.
Es el poeta de la envidia exento:
35 nadie lo quiere mal, mas cualquier hombre
de solo respetarlo tienen intento.
¿Quién dio a Ulises de fama tal renombre,
pues por sus hechos escribir Homero
son célebres los dos en fama y nombre?
40 Éste entre los poetas el primero,
porque con pluma dio nombre glorioso
al ánimo invencible del guerrero.
El joven rey de Persia tan famoso
hubo del rey Darío una victoria,
45 tan valiente aunque menos venturoso.
Y entre las cosas dignas de memoria
del despojo riquísimo y trofeo
que junto se ganó con tanta gloria,
un cofre lleno del real arreo
50 se ganó de riqueza incomparable,
que viéndolo Alejandro dijo: «Creo
que es su riqueza de éste inestimable,
mas una pieza tal es muy más buena
para joya que me es más agradable».
55 De las obras de Homero estaba llena,
pero aun la caja a su valor no iguala
pues es de merecerlas tan ajena.
Mas ¡oh de aqueste siglo suerte mala!,
pues que las artes tanto se desprecian
60 que aun el muchacho la codicia exhala.
Solas riquezas son las que se precian,
amada a las musas y escritores graves
pues por ningún tesoro no se aprecian.
No venza la codicia a los süaves
65 estilos y se precien más los premios
que los que tienen del saber las llaves,
pues dura siempre en los famosos gremios
a quien loan las musas sabias bellas,
sin vencellos del tiempo los apremios.
70 Mientras tuviere el claro cielo estrellas,
los ríos agua y árboles la tierra,
duran los nombres que celebran ellas.
Todo cuanto hay en nos la muerte atierra,
sólo escapan los bienes y las cosas
75 que el buen ingenio y sabio pecho encierra.
El oro y vestiduras más costosas
se deshacen, se acaban y perecen,
y las famas que dan, duran honrosas.

80 Homero vivirá mientras florecen
 Tenedo y mientras de Ida al mar hinchado
 de Jonois las corrientes aguas crecen.
 Será el **ascreo**³ Hesiodo nombrado
 mientras la uva con mostos se hincharé
 y el trigo sea con la hoz segado.
 85 Mientras con fuego y flechas lastimare
 el Amor, ¡oh Tibulo, sabio y culto!,
 ¿quién habrá que tus versos no loare?
 Y Titiro a ninguno será oculto:
 su *Eneida* pronostico que se lea,
 90 también las mieses de su libro y bulto.
 Mientras *que* Roma la cabeza sea
 de este espacioso y adornado mundo
 y sea⁴ de triunfos y de gloria idea,
 95 conocerán a Galo el muy facundo
 desde[C]ois⁵ a la Hesperia tan nombrada:
 ¡tanto puede su método jocundo!
 Será con él su Cloris celebrada,
 y aunque perezca todo el firmamento
 la musa no perece, que es sagrada.
 100 Humíllense los reyes de su asiento,
 los claros triunfos de memoria ilustre
 se humillen a los versos ciento a ciento.
 Y la ribera amena a quien da lustre
 del aurífero Tajo el grano de oro,
 105 comparada a las musas se deslustre.
 A mí el sagrado Apolo a quien adoro,
 colmados vasos de su sacra fuente
 me dará con auxilios de su coro.
 Y ceñirá mi docta y sabia frente
 110 con hojas santas de su yedra y lauro
 que teme el frío rígido inclemente.
 Y mientras calentare el sol al Tauro
 será leído mi alto y dulce estilo
 del galo al persa y desde el Indo al Mauro.
 115 Y aunque la muerte corte el vital hilo
 siempre estará mi nombre en su alta cumbre,
 venerado del Tíbre hasta el Nilo
 sin cubrir nieblas mi luciente lumbre.

³ *em.* ascreo Ascres *DHA*

Enmienda ya indicada por Menéndez Pelayo.

⁴ Hay que acudir a la licencia de la sinéresis para evitar la hipermetría del verso.

⁵ *em.* [C]ois [--]ois *DHA*

Esta enmienda fue anotada por Menéndez Pelayo.

Esta traducción y/o recreación de los versos ovidianos servía de corolario a una atinada reflexión sobre el oficio del poeta que Tejada Páez desarrollaba en el discurso II de la segunda parte de su obra histórica:

Mas ¿qué efecto e impresión no harán los buenos versos de los doctos poetas en lo pechos que algo de su facundia sienten? Mas el nombre de poeta anda tan mal usurpado que el que no sabe componer un verso se cubre con él como si lo mereciese, siendo cosa cierta que el que con razón se hubiere de llamar poeta es necesario que sepa todas estas ciencias y artes liberales para dar propiedad debida a todas las cosas de que traten, y ser leído y visto en historia y oradores y poetas, y saber lenguas y tener retórica natural, porque la poesía aunque es verdad que se perficiona y pule con la lección y variedad de libros y artes y ciencias no se puede aprender con trabajo y estudio como las demás ciencias, por ser don y gracia comunicada del cielo que tan pródigo se ha mostrado en España, que nunca el mundo ha conocido más ni mejores poetas, como ella en nuestros tiempos los goza, de quien yo conozco algunos que atemorizados de las lenguas vulgares, no comunican sus obras, aunque dignas de que a todos se manifestasen, que no poco castigo es para los deslenguados, privarlos de tan dulces y cultos estilos [...]. Ovidio en el 3 de *Arte* pone estos versos donde dice todo lo que en esta materia se puede escribir⁶.

A continuación de estas notas trasladó el poeta antequerano los vv. 403-416 del *Ars amandi* ovidiano a los que se añaden otros del libro I, además de algunos pasajes de la elegía IV de Tibulo, ambas fuentes señaladas por J. Lara Garrido⁷:

quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis?
Hoc uotum nostri summa laboris habet.
Cura deum fuerunt olim regumque poetae,
Praemiaque antiqui magna tulere chori,
Sactaque maiestas et erat uenerabile nomen
Uatibus et largae saepe dabantur opes:
Ennius emeruit, Calabris in montibus ortus,
Contiguus poni, Scipio magne, tibi;
Nunc hederæ sine honore iacent operataque
[doctis
Cura uigil Musis nomen inertes habet.
Sed famae uigilare iuuat: quis nosset Homerum,
Ilias aeternum si latuisset opus?
Quis Dancen nosset, si semper clusa fuiste
Inque sua turri perlatuissent anus?

(Ovidio, *Ars amandi*, libro III, vv. 403-416)⁸

¿Qué buscan los sagrados poetas sino tan sólo la fama? Este propósito encierra lo esencial de nuestro esfuerzo. Solicitud de dioses y reyes fueron antaño los poetas: y buenos galardones que lograban los antiguos coros; un prestigio religioso y un nombre respetado adornaba al vate, y generosas a menudo le llegaban las ayudas. Ennio mereció, pese a nacer en los montes calabreses, que lo enterrarán, gran Escisión, tocando contigo. Ahora la yedra está tirada sin honra y el laborioso insomnio oficiado en devoción de las sabias Musas recibe el nombre de pereza. Pero son buenos para ganar fama nuestros desvelos: ¿quién conocería a Homero si la *Iliada*, obra imperecedera, hubiese quedado oculta? ¿Quién conocería a Dánae, si siempre hubiese estado encerrada y en su torre hubiese seguido escondida de vieja?

⁶ A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 42-43.

⁷ «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística...», pág. 234.

⁸ Ovidio, *Obra amatoria: el arte de amar II*, trad. de F. Socas, Madrid, CSIC, 1995, pág. 99.

Camine purpurea est Nisi coma: carmina ni
[sint,
Ex umero Pelopis non nituisset ebur.
Quem referent Musae, uiuet, dum roborat
[tellus,
Dum caelum stellas, dum uehet annis aquas.
At qui non audit Musas, qui uendit amorem,
Idaeae currus ille sequatur Opis
Et tercentenas erroribus expleat urbes
Et secet ad Phrygios uilia membra modos.

(Tíbulo, elegía IV, libro I, vv. 63-70)⁹

Hic quoque sit gratus paruus labor, ut tibi possim
Inde alios aliosque memor componere uersus,
Alter dicta opus magni mirabile mundi,
Qualis in immenso desederit aere tellus,
Qualis est in curuum pontus confluerit orbem
Et usgus, e terris qua surgere nititur, aer,
Huic et contextus passim fluat igneus aether,
Pendentique super claudantur ut omnia caelo:
At, quodcumque meae poterunt audere Camenae,
Seu tibi par poterunt seu, quod spes abnuat, ultra
Siue minus –certeque canent minus-, omne

[uouemus
Hoc tibi, nec tanto careat mihi carmine charta.
Nam quamquam antiquae gentis superant tibi

[laudes,
Non tua maiorum contenta est gloria fama,
Nec quaeris, quid quaque index sub imagin dicat,
Sed generis priscos contendis uincere honores,
Quam tibi maiores maius decus ipse futuris:
At tua non titulus capiet sub nomine facta,
Aeterno sed erunt tibi magna uolumina uersu,
Conuenientque tuas cupidi componere laudes
Vndique quiue canent uincto pede quiue soluto.
Quis potius, certamen erit: sim uictor in illis,
Vt nostrum tantis inscribam nomen in actis.

(Tíbulo, elegía VII, libro III, vv. 16-38)¹⁰

Por el canto es purpúrea la cabellera de
Niso: si no existieran cantos no brillaría el marfil
en el hombro de Pélope .

A quien canten las Musas, vivirá mientras la
tierra, robles, mientras el cielo, estrellas,
mientras el torrente, aguas tenga.

Pero quien no oye a las Musas, quien vende
el amor, que ése siga el carro de Ope, la del Ida,
y que recorra en sus vagabundeos trescientas
ciudades y se corte los viles miembros entre
tonadas frigias.

Séate también grata esta pequeña labor, de modo
que en lo sucesivo, memorioso, pueda componerte
más y más versos.

Que otro cante la admirable obra del gran mundo,
de qué manera la tierra se ha asentado en el aire
inmenso y de qué modo afluye en el orbe curvo el
mar, y el aire incoercible que se esfuerza por elevarse
de la tierra y mezclado con éste, como fluye el igneo
éter por doquier, y de qué modo todas las cosas
quedan encerradas arriba por un cielo que pende:

Pero, todas las cosas a las que mis Musas puedan
atreverse, tanto si alcanzaron lo adecuado para ti,
como si lo que la esperanza niega, más allá o por
debajo –sin duda alabarán por debajo-, todo te lo
ofrecemos, y un peligro no me falte para un poema tan
grande.

Pues, aunque para ti abundan los méritos de tus
antepasados, tu gloria no se contenta con la fama de
tus mayores, ni buscas qué dice la inscripción bajo
cada imagen, sino que intentas superar las antiguas
glorias de tu estirpe; tú eres mayor honra para tus
descendientes que tus mayores para ti: mas una placa
no podrá contener hazañas bajo tu nombre, sino que
precisarás mayores volúmenes de eterna poesía y
ansiosos se reunirán a componer tus loas por doquier,
ya quienes lo hagan en verso, ya quienes lo hagan en
prosa.

Quién lo hará mejor, habrá debate: que en él yo
sea el vencedor de modo que inscriba mi nombre
entre tan grandes gestas.

⁹ Tíbulo, *Elegías*, ed., trad. y notas de H. F. Bauzá, Madrid, CSIC, 1990, págs.28-29.

¹⁰ Tíbulo, *Elegías*, págs.112-113.

II

Hablando así, las sienas ciñe en torno*
con mirto, árbol consagrado a Venus,
su madre, y Helimo hace lo propio,
también hace lo mismo el viejo Acestes,
5 y el mozo Ascanio y los demás soldados.
Acabado el concilio, el gran Eneas
parte para el sepulcro de su padre,
síguelo de copioso número,
llega al sepulcro y toma dos
10 de puro vino y viértelos por tierra,
con la debida cerimonia y ritos,
y luego dos de fresca y tibia leche,
y dos de sacra sangre de las víctimas,
y esparce al suelo flores olorosas;
15 conforme al uso mata ovejas cinco
y puerkas otras tantas y otros tantos
novillos, cada cual de cerro negro,
y derramando vino con las tazas,
del gran Anquises llama la santa alma,
20 y las almas *que* no han pasado el barco
de Aqueronte feroz al campo Elíseo,
y traen sus compañeros ricos dones
cada cual como puede, con *que* adornan
los sagrados altares y componen;
25 novillos matan para el sacrificio,
ponen por orden ollas y calderas,
y reclinados por la fresca hierba
brasa echan bajo de los asadores,
y asan las carnes sacras e intestinos.

Traduce Tejada los vv. 72-103 del libro V de la *Eneida* de Virgilio, los cuales había incorporado también a sus *Discursos* junto a la traducción:

Este modo de celebrar exequias tomaron los romanos de los troyanos de quien se jactaban descender; y así dice Virgilio en el libro 5º de su

* Esta traducción, como todas las del poeta antequerano que se recogen en este epígrafe, se incluye en los *DHA*, parte II, discurso XI.

M. Menéndez Pelayo la incorporó a su *Bibliografía hispánico-latina clásica*, t. VII, 1952, págs. 298-300. Ha sido editada por A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 224-225. En la *Bibliografía hispánico-latina clásica* se incorpora esta traducción aunque incompleta y en una versión incorrecta, puesto que sólo se trasladan los seis primeros versos que traducen un fragmento del libro V de la *Eneida* virgiliana y se mezcla a partir de este verso con los tercetos encadenados «¿Qué pide, qué desea, qué apetece?». Además en el traslado de esta segunda traducción se omite el verso 21 (pág. 298).

Eneida, hablando de las exequias que hizo al ánima de su padre Anquises Eneas¹¹:

Sic fatus uelat materna tempora myrto
hoc Helymus facit, hoc aeui maturus Acestes
hoc puer Ascanius sequitur quos cetera pubes
ille [e] concilio & [multis cum milibus ibat
ad tumulum magna medius comitante caterua]
hic duo rite mero libans carchesia Baccho
fundit humi, duo lacte novo, duo sanguine sacro,
purpureosque iacet flores [ac talia fatur:]
[...]
[esse putet]; caedit binas de more bidentis
totque sues, totidem nigrantis terga iuencos:
uinaque fundebat pateris, animamque uocabat
Anchisae magni manisque Acheronte remissos,
nec non et socii, quae cuique est copia, laeti
dona ferunt, onerant aras, mactantque iuencos;
ordine aëna locant alii: fusique per herbam
subiciunt ueribus prunas et uiscera torrent¹².

¹¹ A. Tejada Páez, *DHA*, ed. de A. Rallo, t. II, pág. 224.

¹² Cotejese esta copia latina de Tejada con esta edición reciente:

Sic fatus uelat materna tempora myrto;
hoc Helymus facit, hoc aeui maturus Acestes,
hoc puer Ascanius sequitur quos cetera pubes.
Ille e concilio multis cum milibus ibat
ad tumulum magna medius comitante caterva.
Hic duo rite mero libans carchesia Baccho
fundit humi, duo lacte novo, duo sanguine sacro,
purpureosque iacet flores ac talia fatur:
[...]
esse putet; caedit binas de more bidentes
totque sues, totidem nigrantes terga iuencos;
uinaque fundebat pateris animamque uocabat
Anchisae magni Manesque Acheronte remissos.
Nec non et socii, quae cuique est copia, laeti
dona ferunt, onerant aras mactantque iuencos;
ordine aëna locant alii: fusique per herbam
subiciunt ueribus prunas et uiscera torrent.

(Virgilio, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2003, págs.542-544).

III

Huyó la nieve de los montes altos*,
vuelve al campo la yerba,
mudó la tierra el velo seco y yerto,
corren mansos los ríos.
5 La altiva gracia, con sus dos hermanas,
cercada de sus ninfas,
sigue desnuda los sagrados coros.

Esta traducción de los versos iniciales de la oda VII, libro IV de Horacio va precedida de la cita de los versos latinos que parafrasean, como indica expresamente Tejada Páez en sus *Discursos*:

[...] Antiguamente pintaban las gracias vestidas y después las pintaron desnudas, y así dice Pausanias en el libro nono de la *Grecia ilustrada* que no sabe quien fue el primero que pintó a las gracias, porque los pintores y poetas antiguos las figuraban vestidas. Por eso dice Horacio en el libro cuatro, *Ode 7*:

Difugere nives, redeunt iam gramina campos
arboribusque comae;
mutat terra vices, et decrecencia ripas
flumina broterunt;
Gratia cum nimphis geminisque sororibus audet
ducere nuda choros.

Traslado, a continuación, el fragmento latino en la edición de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal¹³ a fin de cotejar la versión en latín ofrecida por Tejada:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices, et decrecencia ripas
flumina praetereunt;
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
ducere nuda coros.

* Se trata de la traducción de los versos iniciales de la conocida oda VII del libro IV de Horacio, que se recoge en los *DHA*, parte II, discurso XIII. Cf. la edición de A. Rallo, *DHA*, t. II, pág. 292.

¹³ Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 344.

IV

Fue la primera hazaña del gran Hércules*
matar al león Nemeo fiero y áspero;
la segunda matar la hidra rígida
que cabezas tenía en doble número;
lo tercero, con¹⁴ fuerza heroica y válida,
mató al Erimanteo puerco hórrido;
mató, lo cuarto, al ciervo velocísimo,
quedando con sus cuernos de oro próspero;
la quinta ahuyentar con arco horrísono
las arpías del sucio lago Stymphalo;
la sexta fue vencer la fuerte Hipólita
quitándole la cinta de oro fulgido;
y dar muerte a Busiris fue la séptima,
bañando con su sangre el Nilo rápido;
la octava fue vencer con brazos bélicos
en fiera lucha a un toro ferocísimo;
la nona, al rey Diomedes, cruel y bárbaro,
mató y a sus caballos fieros Dardanos;
venció al **do[bl]ado**¹⁵ Gerión lo décimo,
sin valerle tres cuerpos tan intrépidos;
la undécima sacar del horco pálido,
atado al cancerbero al sol clarífico;
quitarle el fruto de oro al huerto Hespérico
fue su postrer blasón, trofeo, título.

Había citado Tejada en los *Discursos* los versos latinos que traduce:

[...] Los doce trabajos que Hércules tuvo están citados en unos versos que están entre las epigramas de Virgilio, aunque otros dicen que fueron 32 y otros 43 porque todas las hazañas que hizo las cuentan por trabajos, mas siguiendo a Virgilio sus trabajos fueron doce como comúnmente se dice y están pintados, y aunque hizo otras muchas hazañas a estas doce se les dan la palma que se contienen en estos doce versos:

Compressit Nemae primum uirtute Leonem
Extincta est anguis, quae pullulat Hydra secundo
tertius euictus Sus et Erymarithius ingens
Cornibus auratis Ceruum necat ordine quarto.

* El primer texto ofrece una traducción y la segunda octava un resumen de los versos virgilianos dedicados a los trabajos de Hércules. Ambos se localizan en el discurso XIV, parte II de los *DHA*. Cf. la edición de A. Rallo, *DHA*, t. II, pág. 338.

¹⁴ Restauro la preposición «con» omitida en la edición de A. Rallo, *DHA*, t. II, pág. 338.

¹⁵ *em.* do[bl]ado do[-]jado

Ante la falta de esa sílaba coincido con la enmienda propuesta por A. Rallo, *DHA*, t. II, pág. 338.

Dencit horrisono quinto Stymphalidas arcu
Abstulit Hyppolitae sexto sua uincula uictae
Septimus Augiae stabulum labor egeritundis
Octabo domuit magno luctamine Taurum
Tum Diomedis equos nono cum Rege peremit
Gerionem decimo tripliçicum corpore uicit
Vndecimo abstractus uidit nona Cerberus astra
Postremo Hesperidum uictor tulio aurea mala¹⁶.

A esta traducción sigue una paráfrasis que resume los versos virgilianos dedicados a los trabajos de Hércules:

Mata a un león y hidra Alcides fiero,
al bravo Gerión y a un puerco fuerte,
destierra las arpías y al ligero
ciervo y al gran Busiris da la muerte.
5 A un toro doma y saca al Cancerbero,
mejora con Hipólita su suerte,
a Diomedes y a Caco, en maldad ciego,
mata, y muere en Oeta ardiendo en fuego.

¹⁶ A. Rallo, *DHA*, t. II, pág. 337.

Ábrese en esto la superba casa *
 del rutilante omnipotente Olimpo,
 llama a consejo el soberano Júpiter,
 que es padre de los dioses y rey de hombres,
 5 sentado en su estrellado y rico trono.
 Omnipotente formador de todo,
 que desde su alto asiento gobernando
 está aquesta redonda y grande máquina,
 a quien nada se encubre ni se asconde.

El propio Tejada indicaba que en este fragmento traduce versos del libro de X de la *Eneida* virgiliana (vv. 1-3) y algunos del *Supplementum Aeneidos* de Mafeo Vegio¹⁷:

Para entender estas letras es necesario saber que los romanos tenían gran multitud de dioses, porque para todas las cosas había Dios particular. el origen que tuvieron cada uno de sus dioses será gran prolijidad traerlos, porque requieren mucha escritura. Sólo nombraré algunos de los más altos y otros de quien se tiene menos noticia. El principal superior y más soberano que todos era Júpiter, hijo de Saturno, que fue rey de Italia. A este tenía por padre de todos los dioses, y así dice Virgilio en el 10 de las *Eneidas*:

Panditur interea domus omnipotentis Olympi
 Conciliumque vocat divum pater atque hominum Rex
 Sideream in sede & c.

Y Mapheo en el suplemento de la Eneida:

Omnipotens genitor qui solus ab aethere summo
 Cuncta moves: qui **res** hominum curasque recensens

La traducción de la *Eneida* de Virgilio llevada a cabo por G. Hernández de Velasco, *La Eneida de Virgilio, príncipe de los poetas Latinos, traducida en octava rima y verso castellano: ahora en esta última impresión reformada y limada con mucho estudio y cuidado de tal manera que se puede decir nueva traducción. Dirigida a la S. C. R. M. del rey don Felipe segundo deste nombre, nuestro señor. Hase añadido en esta octava impresión lo siguiente. Las dos églogas de Virgilio, Primera y Cuarta. El libro tredécimo de Mapheo Regio Poeta Laudense, intitulado Suplemento de la Eneida de Virgilio. Una tabla que contiene la declaración de los nombres propios y vocablos y lugares dificultosos esparcidos por toda la obra* (Toledo, Juan de Ayala, 1574) fue manejada

* Esta traducción se encuentra en los *DHA*, disc. XIII de la parte II. Editado por A. Rallo, t. II, pág. 283.

¹⁷ Así lo consigna A. Rallo en su edición de los *DHA*, t. II, nota 2, pág. 283.

en más de una ocasión por Tejada en sus *Discursos*. De estos versos traducidos por Tejada colocamos a continuación el original latino y su versión al castellano por Hernández de Velasco¹⁸ en la que se transparentan las deudas de Tejada con la traducción de Velasco:

Panditur interea domus omnipotentis Olympi
Conciliumque vocat divum pater atque hominum
Rex
Sideream in sedem: terras unde arduud omnes.
(liber X, vv. 1-3)

Ábrese en tanto la superba sala
del todo poderoso y alto cielo,
y el padre de los dioses y rey de
hombres
llama y ayunta el celestial senado.
En su estrellado y rutilante trono,
de do en sublime altura puesto
mira todas las tierras y el real troyano,
el campo y los lugares de latino.
Concurren todos los celestiales dioses
y sentados por orden en la sala
por dos partes abierta, empieza Júpiter.
Júpiter padre, que de tu alto asiento
gobiernas la mundana monarquía

Omnipotens genitor qui solus ab aethere summo
Cuncta moves: qui res hominum curasque recenses
(*Supplementum Aeneidos*, vv. 596-596)

¹⁸ Manejo el ejemplar de la BNE (Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1586), sig. R/ 1131.

VI

Enigma

Di tú, ¿cuál animal? o ¿en qué manera
habrá, que sin pies vaya caminando?
Después cual otro al mundo que se mueva
con cuatro, dos y tres, que es gentil prueba.

Solución

Y mirando en el libro pone cura
la duda que la fiera demandaba,
vido el viejo marino y su natura
que con las alas nada y paseaba.
Después ve que la humana criatura
con cuatro pies andar encomenzaba,
después con dos cuando ya va creciendo,
viejo con tres algún bordón trayendo*.

Estos versos traducen el enigma («Di tú, cuál o en qué manera») y la solución («Y mirando en el libro pone cura») que Mateo Boiardo colocaba en el Libro Primo, Canto V del *Orlando Innamorato* al narrar la conocida fábula de Yocasta y Edipo, tal como consigna el poeta antequerano en el discurso XIV de la segunda parte de sus *Discursos históricos*:

[...] y se comenzó la fábula de la reina Yocasta la cual, quedando viuda y pretendiendo muchos casarse con ella, un monstruo que tenía llamado Sphingia les proponía un enigma y pregunta indisoluble y a quien no lo acertaba mandaba quitar la cabeza y a quien la desatase se había de casar con ella. La pregunta era esta:

Enigma que pone Matheo Maria Boiardo¹⁹

Traduce Tejada las octavas 72 y 77 del Libro Primo, Canto V²⁰:

Qual animal passegia senza piede?
E poi qual altro al mondo se ritrova
che con quattro, dui, tre de andar se prova?
(estrofa 72)

* La traducción de este *enigma* que M. M. Boiardo recogía en su *Orlando innamorato* se halla en el discurso XIV, parte II de los *DHA*. Cf. la edición de A. Rallo, *DHA*, pág. 321.

¹⁹ A. Tejada Páez, *DHA*, ed. de A. Rallo, págs. 320-321.

²⁰ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato: I tre libri del innamoramento di Orlando di Mattheomaria Boiardo ... Nuouamente con somma diligenza riuisti & castigati. Con molte stanze aggiunte del proprio autore, quali gli mancauano. Insieme con gli altri tre libri compidi*, Venecia, Pietro de Nicolini da Sabio, 1535, R/ 3088 BNE.

E guardando nel libro pone cura
quel que disse la fera indovinare ;
vede il vecchio marino e sua natura,
che non l'ale che nota ha passeggiare.
Poi vede que l'umana criatura
in quattro piedi comincia ad andare,
e poi con duo, quando non va carpone,
tre n'ha poi vecchio, contando il bastone.

(estrofa 77)

VII

Si bien las traducciones hasta ahora citadas se efectúan sobre pasajes relativamente amplios de las obras más emblemáticas de la clasicidad greco-latina, a lo largo de los *Discursos históricos* Tejada va insertando al hilo de la argumentación versos sueltos de escritores clásicos que sustentan su discurso en los argumentos de las *auctoritas*.

Ovidio es el autor clásico más citado por el poeta antequerano, aunque también recoge y traduce versos de Horacio o Virgilio, aunados esencialmente en el pasaje del discurso XIII referido a los dioses que veneraban los romanos.

Del *Epistularum* de Horacio extracta unos versos referidos a Camena:

Por la mañana olieron las Camenas vina fere dulces oluerunt mane
a dulce, blando y oloroso vino Camenae
(libro I, XIX, v. 5)

que ilustraban un discurso sobre la tipología de los «dioses vulgares» después de haber tratado previamente los dioses principales:

[...] otra era abogada del cantar y llamábase camena, de donde vinieron los poetas a llamar a las musas Camenas, por eso dice Oracio:

Vina fere dulces oluerunt mane Camenae

Por la mañana olieron las Camenas
a dulce, blando y oloroso vino²¹

Seguidamente, unos versos de Jerónimo Fracastoro adornaban el mismo discurso sobre la diosa Camena²²:

Escribí para ti versos tristes [...] istaec moesta tibi carmina persolui;
con que te consolasen mis Camoenas, Quo fortasse meis consolarere Camoenis,
si aun triste algo la musa aliviar puede si miseros quidquam Musa levare potest²³
(vv. 6-8)

tomados, como señala A. Rallo, del comentario de Herrera a la Elegía I de Garcilaso de las *Anotaciones*:

²¹ *DHA*, part. II, disc. XIII, pág. 285.

²² *DHA*, part. II, disc. XIII, pág. 285, nota 5.

²³ Cito por F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 623. Unas páginas más adelante, ofrece Herrera la traducción de la elegía en que se incluyen estos versos: «[...] acabé para ti estos mustios versos / con que te consolasen mis Camenas / si algo puede aliviar la Musa un mísero [...]» (pág. 626).

Esta elegía es traducida, aunque acrecentada mucho i variada hermosamente, de la de Jerónimo Fracastorio a Iuan Batista de la Torre Veronés en la muerte de Marco Antonio de la Torre, su ermano. Assí, pondré los lugares que Garcilaso trasfirió a la suya [...] ²⁴

Continuando esa enumeración de dioses, al referirse a la diosa de la Juventud alude Tejada a unos versos de las *Cartas desde el Ponto* de Ovidio, que luego traduce:

Con mano bella la Iuventa grata, aquel manjar de dioses, dulce ambrosía, me den y dulce poción, suave néctar	Nectar et ambrosiam, latices epulasque deorum de mihi formosa naua Iuuenta manu (libro I, X (A Flaco), vv.11-12)
--	---

El pasaje en que refiere estos versos es el siguiente:

Había otro dios de los consejos llamado Como y otra diosa que inspiraba sentencias dicha Sencia, también tenían diosa de la juventud, la cual llamaban Iubenta, por eso dice Ovidio en el libro de [*Poéticas*]:

Nectar et Ambrossiam, latices epulasque deorum
De mihi formosa naua Iuventa manu

Con mano bella la Iuventa grata,
aquel manjar de dioses, dulce ambrosía,
me den y dulce poción, suave néctar²⁵.

Nuevamente un ramillete de versos ovidianos vetea la argumentación dedicada, en esta ocasión, a la diosa Carmenta, que proceden del libro I de los *Fastos*:

Que concibía en su ánimo los fuegos etéreos juntamente, y con la boca anunciaba en sus versos acertados los anuncios de dios y los pronósticos [...] Amonéstame tú que tienes nombre, que de versos proféticos es dicho	Quae simul aetherios animo conceperat ignes, ore dabat pleno carmina vera dei. (libro I, vv. 473-474) Ipsa mone, quae nomem habes a carmine ductum (libro I, v. 476)
---	---

Así los refería Tejada en su discurso XIII:

[...] para anunciar a cada uno de los hados que había de tener adoraban a la diosa Carmenta. Esta dicen primero que se llamó Nicostrata y fue hija de Jonio, rey de Arcadia, en quien Mercurio engendró al rey Evandro, y también fue profético, y por eso en griego le llaman Tespíodo

²⁴ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, págs. 622-623.

²⁵ *DHA*, disc. XIII, part. II, pág. 286.

y en latín Carmenta derivando su nombre de este nombre carmen que quiere decir verso, según dice Dionisio de los *Romanos principios*, y Ovidio en el libro I de los *Fastos* donde dice:

Ipsa mone, quae nomem habes de carmine dictum

Que quiere decir:

Amonéstame tú que tienes nombre
que de versos proféticos es dicho

Dice más abajo Ovidio:

Quae simul Aetereos animo canceperat ignes,
Ore dabat plaeno carmina vera dei.

Que quiere decir:

Que concibía en su ánimo los fuegos
etéreos juntamente, y con la boca
anunciaba en sus versos acertados²⁶

²⁶ *DHA*, disc. XIII, part. II, págs. 286- 287.

1. 2. Traducciones latinas

I

Ilustre santa, a quien el hijo santo²⁷
del que gobierna el globo y firmamento,
del aire, fuego, mar y tierras anchas,
con las pálidas sombras del callado,
Infierno te concede ser su esposa,
amada y queridísima tres veces.
Y también le agradó que fueses puesta
a donde está su madre sacrosanta,
y en un propio aposento y receptáculo
ser compañera de tan grande Virgen,
cuya deidad respeta el coro alado
de los sublimes soberanos ángeles
y cualquiera que huella con las plantas
felices el impireo santo e inmoble.
Humildes te rogamos, gran Eufemia,
que alcances del señor del mundo y cielo,
pues consuena tu nombre con regalos,
y recibiste de él tantos favores,
y pues que por su amor ardiente el pecho
venciste la pelea de la carne,
y no temiendo lo que teme el frágil,
fuerte, constante, heroica, y animosa,
sufriste de verdugos la gran furia,
la pavorosa rueda y bravos golpes,
y de Prisco feroz las amenazas,
el fuego avaro y eculeo acerbo,
y horrenda furia de los leones torvos,
que dé paz y salud a aqueste humilde
pueblo, que tu favor agora invoca,
y le otorgue librarse de las máculas
feas, de toda culpa y todo crimen,
y mitigado con los santos ruegos
tuyos, y de su pura y virgen madre,
le dé, en saliendo de esta oscura cárcel,
el reino santo de los claros polos.

Aclaraba Tejada en el discurso cuarto de la segunda parte antes de copiar esta traducción lo siguiente:

²⁷ Esta traducción del himno latino de Juan de Mora dedicado a santa Eufemia la incorporó Tejada a sus *DHA*, disc. IV, part. II. Véase la edición de A. Rallo, *DHA*, t. II, págs. 78-79.

Seguendo el concepto propio, y por estar la capilla de esta puerta consagrada a nuestra señora de la Antigua y a santa Eufemia, hizo este himno Juan de Mora mi maestro, varón en quien resplandece mucha virtud, con muchas letras que por ser tan bueno no lo quise dejar de poner aquí²⁸.

²⁸ A. Tejada Páez, *DHA*, ed. de A. Rallo, t. II, pág. 78.

II

Al patrón de la fe de Españas, gloria*
del Oriente y Poniente, y su grandeza,
estatuas y epitafios, cuya historia
muestran de esta ciudad la gran nobleza,
que son de Ancia y Illura memoria,
de Nescania y Singilia la riqueza,
de Antequera el cabildo aquí adjudica
y al máximo Filipo los dedica.

Describe Tejada con cierto pormenor el lugar que las inscripciones que traduce ocupan en el Arco de los Gigantes y coloca la versión latina seguida de su paráfrasis tal como figura a continuación:

En lo alto de esta puerta, encima de la cornija que es una faja llana, está un león del tiempo de los romanos y un castillo, y en medio de la clave del arco está una jarra de mármol blanco llena de lirios, que como hemos dicho⁺ son las armas de la ciudad; y en medio del león y del castillo está este letrero escrito en lojas coloradas, dividido con un pedestal antiguo labrado de muchas figuras, y prosigue la escritura aunque está rompido por medio, y encima del pedestal está una estatua de Hércules del tiempo de romanos y tiene⁺⁺ en la mano las armas reales, y está por remate un frontispicio rompiendo cuya altura es igual a la de Hércules. El letrero dividido es el que puso la ciudad, como se acostumbraba en los edificios públicos, con estas letras, dedicándolo al rey nuestro señor, a quien siempre sus obras dirige:

Philipo hispaniarum atque in
diarvm orientalium atque
occidentalium
et vtrivsque siciliae invictis
regi summo fidei et cristia-
nae religionis
protectoris senatus antiqua-
riensis ex reliquiis opidorvm
singiliae, illvrae
antiae nescanie statvas et
epitaphia qvae hvivs civitatis
antiquitatem
et nobilitatem de monstrant
hic sita. D. Praet. Dn. Ioanne
Porcelo de Peralta

* Tanto esta octava como los dos textos siguientes son traducciones de sendas inscripciones latinas contenidas en el Arco de los Gigantes, y fueron copiadas por Tejada en el disc. III de la part. II de los *DHA*. Véase A. Tejada Páez, *DHA*, págs. 67, 68 y 69, respectivamente. Probablemente desde el manuscrito autógrafo y otros papeles poéticos del poeta antequerano, F. Tejada y Nava incorporó estas traducciones a su inédita *Historia de la ciudad de Antequera*, cap. XVI, s.f.

granatensi milite divi Iacob
ann. nativitatis dominicae
1.5.8.5.
pontificatvs dn. nostri six-
ti qvinti anno. f.²⁹

La segunda traducción que ofrece Tejada de las inscripciones latinas del Arco de los Gigantes es este soneto³⁰:

Si te agradan, contentan y recrean
de esta antigua ciudad los fundamentos,
a quien del tiempo fieros movimientos
no pudieron hacer que no se vean,
5 estas latinas letras hoy se lean,
que en la antigua Antequera y sus asientos
se hallan en ruínas y cimientos
con que los lisos mármores se arrear.
Y se sabrá con esto su riqueza,
10 su valor y nobleza nunca oculta,
con que es famosa España en cualquier parte;
 tendrase de sus triunfos más certeza,
que todo lo consume y lo sepulta
la airada furia del horrendo Marte.

Este soneto parafrasea la inscripción situada en el Arco de los Gigantes situada

por la parte del muro que sale a la plaza de la iglesia mayor tiene otra puerta con la misma orden con un *arco*. En medio de la clave de él está una ménsula o cartón, y encima un resalto de una cornija donde están unas losas coloradas que tienen estos versos escritos³¹

A continuación copia la inscripción latina de la que ofrece seguidamente la traducción señalada:

Si te delectant urbis monumenta uetustae
 quae nunquam potuit carpere tempus a[e]dax
Hac lege: que seruat nostra Antiquaria saxis
 Marmoreis, Latii plurima scripta notis
His tibi nosse datur fuerit quam nobilis, et quam
diues opum, et claris urbs habitata uiris,
Quam populis fuerit pollens Hispania quondam
Omnia quae a sauo Marte sepulta iaçent.

²⁹ A. de Tejada Páez, *DHA*, t. II, págs. 66-67.

³⁰ Véase la nota a la primera traducción.

³¹ A. de Tejada Páez, *DHA*, t. II, pág. 67.

Y el tercer texto que vierte al castellano de estas inscripciones es la octava:

El ilustre Senado antequerano
aquesta estatua dedicó a la fama,
de rostro hermoso, bello y soberano,
porque a quien su beldad el pecho inflama
haga obras de lustre sobrehumano,
siendo tales como ella los afama,
pues tales obras debe hacer el hombre
como quiere el honor, título y nombre³².

Esta octava traducía una inscripción situada

encima de la cornija donde restriban estas losas, interrumpiendo la escritura de ellas, aunque se leen prosiguiendo, está un encasementillo rompido, yendo alto de él está un capitel de orden corintia, y encima un pedestalejo con unas letras en loor de Hércules que después declararé, donde se restriba una figura pequeña de la fama de la misma antigüedad dotada, que todas las demás a las espaldas de esta figura, por remate de esta puerta está un cierto recuadrete con su frontispicio cerrado. En el recuadrete están estas letras³³

Y, entonces, copia la inscripción latina:

Famae. S. antiqvariensis
Praet. D. Ioanne Porcello Peral-
ta pro Praet. Licenciato Antonio
Ordas viris meritiss. statv-
am hancin signi forma vt
qvib e ivs decor arriserit
tales esse cvrent qvales
volvnt haberi D. D.³⁴

³² Véase la nota a la primera traducción.

³³ A. de Tejada Páez, *DHA*, ed. de A. Rallo, t. II, pág. 68.

³⁴ A. de Tejada Páez, *DHA*, ed. de A. Rallo, t. II, pág. 69.

III

Finalmente, recogemos una traducción al romance de un texto latino situado a la entrada de la capilla dedicada a santa Eufemia que se hallaba ubicada en las cercanías del Arco de los Gigantes:

A la Madre Virgen el Senado*
de Antequera, y a Eufemia su Patrona
por voto aqeste altar ha consagrado,
que su gloria ilustrísima pregona,
y aquestas antiguallas han honrado
de antiguos monumentos la corona.
No a Jove sino a Dios óptimo y vero
todas las restituye por entero.

Escribía Tejada sobre esta capilla cuya entrada albergaba la inscripción latina que esta octava traduce:

Encima de este muro por una y otra parte está un ... dejando por medio un tránsito que sirve de lonja o pasadero, y entran por él a una capilla que está al final del muro, contigua con la pared de los escritorios hacia el septentrión, cerrada con un capitel, la cual es dedicada a nuestra señora de la Antigua y a santa Eufemia, virgen patrona de la ciudad por haberse ganado en su día. La capilla está abierta con dos arcos, el uno sale a la plaza de la iglesia mayor y el otro al mercado o plaza alta* de la feria, que se llama así porque todos los lunes la hay, a donde por ser franca acuden de todos los lugares cercanos a Antequera a vender y comprar ganado y otras cosas; y quien esta capilla dice misa, la cual puede ver la gente que entrambas partes está. A la entrada de esta capilla están estas letras³⁶:

Y a continuación coloca la inscripción:

Antiqvit. monumen. non
Iovi, sed deo optimo perinde ac
maximo restit altare al-
mae, dei parae et divae Evphe-
miae, hvivs civit patronae an-
ti. qvar. urb. senat. ex voto
consegavit. nob. Ioan Porcello
a Peralta hispaniarvm patro-
ni insigniis per illvstri vrbis
moderat. et Licenciato Anto-
nio Ordas e ivs vicem gerenti

* Esta traducción debió trasladarla Tejada a los *DHA*, disc. III, part. II, pero en la única copia que se ha conservado del manuscrito autógrafa de Tejada, la de Manuel Quirós, no figura. No obstante, puede reconstruirse desde su copia en la *Historia de la ciudad de Antequera* de F. de Tejada y Nava, cap. XVI, s.f. Cf. A. de Tejada Páez, *DHA*, t. II, pág. 70.

³⁶ A. de Tejada Páez, *DHA*, t. II, pág. 69.

ivd. integ. anno. 1585.

2. Poesía en latín

I

himnus* In laudem sanctae Euphemiae uirginis martirio preclara

Fallacem mundi uitam qui quaerit inepte
morte carere nequit
Ast illum mundo qui parcens querit Olympum
candida uita manet.
5 Quid ne Eufemia primi? Et quid non (alma) secundi
quaeris amante Deo.
Caedenti patrem falcatus quae yntulit **orbis**
est data martyriis.
10 Ignis qui sanctos Laurentii pascitur artus,
te quo (sancta) cremat
Cui libet istarum sanctum sue cumbere morti
nec leue martirym:
Inde sed et laessum qua Christus uulnere pectus
uulnere pectus habes.
15 Sicut enim Christum tibi iungit magnus et ipsi
te quo iungit Amor.
Sic Catherina tibi et qui lauri nomine gaudet
cedit uter libens.
20 Materia uobis praestet licet omnibus aurum
distat in arte tuum.
Tu nam insignis ueluti no misma sigillo
pectore uulnus habetis:
Illi tormentis sunt aurea lamina tantum
nominii martirii

Dedica Tejada esta canción a la patrona de Antequera, la virgen Eufemia:

[...] Pues a esta santa virgen que con tantas excelencias resplandece, así por sus merecimientos, como por haberse ganado en su día, tiene la ciudad de Antequera por patrona y abogada, por lo cual siguiendo el concepto de sus martirios le consagro estos himnos y versos en su loor, aunque conforme al sujeto tan alto queden cortos, pues no es posible llegar ninguno estilo a la alteza de sus merecimientos³⁷.

Seguidamente vierte al castellano este himno latino en tres estancias:

* Esta composición latina en honor de Santa Eufemia así como la traducción en romance del propio Tejada se recogen en los *DHA*, disc. IV, part. II. Véase A. de Tejada Páez, *DHA*, t. II, pág. 76.

³⁷ A. de Tejada Páez, *DHA*, ed. de A. Rallo, t. II, págs. 75-76.

El que engañosamente al mundo aspira
y sigue su carrera
no escapará de manos de la muerte,
pero quien de este engaño se retira,
5 siguiendo la alta esfera
del sacro Olimpo, alcanza eterna suerte.
Ilustrísima Eufemia, heroica y fuerte,
¿qué en lo primero viste?,
¿y qué de hacer dejaste
10 en lo segundo?, cuando así imitaste
a tu querido Dios que lo seguiste.
Pues en fogosa rueda el cuerpo pones
y alcanzas los blasones
de aquella santa que mató a su padre
15 porque tu gloria con la suya cuadre,
de la santa que pintan con la rueda
porque aventajársete no pueda.

El fuego crudo que los miembros quema
del gran Laurencio santo
20 también tu cuerpo cándido atormenta,
y aunque el más fuerte estos tormentos tema,
por ser de gran espanto,
no el fuerte pecho tuyo se amedrienta,
pues la señal clarísima y sangrienta
25 que a Cristo esmalta el pecho
también el tuyo esmalta,
aunque la llaga en él es muy más alta
pues fue del mundo el único provecho;
pero muestras de amor la viva llama
30 que el pecho tuyo inflama,
pues que de Cristo en ti y en ti de Cristo
un recíproco amor y fuego es visto.

Así la celebrada Caterina
y a quien dio el laurel nombre
35 te otorgan la ventaja conocida,
porque aunque sea la materia fina
de oro en vuestro renombre,
y de vuestro martirio y dulce vida
es tu pena sellada y guarnecida
40 de esmalte más lustroso,
con la llaga del pecho
cuya purpúrea sangre el sello ha hecho,
tornando tu martirio más famoso;
y así, aunque son los tres martirios oro,
45 el hermosos decoro,

que el tuyo adorna de artificio claro,
lo vuelve más insigne, ilustre y claro.

II

*Illustrissimo simul & clarissimo principii D.D. Petro de Castro Quiñones
Granatensium Archipraesulatus Praefecto Augustinus de Tejada & Páez dicat**

Dum sequeris magni, Praesul, vestigia Patris
Qui undiuagus recto ferrea corde domat:
Improba uictrici Dextra qui foedera rumpit,
Hostiliumque animos serpere cogit humi:
Dumque humeris gestas tantarum pondera rerum:
Aetherea ut Alcides, Hesperidumque Gigas:
Dumque Minerua tuum diuino Nectare complet
Pectus: ut inde Dei dulcia verba fluant:
Dum tibi commissus caelesti numine pauper
Ad te confugiens excipit inde dapes :
Quae tuae virtutes ut sarta, ut sydera cingunt
Tempora: quæis florent, quæis simul & radiant:
Ad mea conuertas oculos, si munera poscunt
Exigua, & placida mente tenenda faue.
Praelia, tella, Duces, si quae permissa uidentur:
Hic permissa uides Praelia, tella, Duces.
Qui mouet Arma ferox Mauors, qui pectora frangit :
Legibus astrictus iam pavidus trepidat.
Non ultor scaeleris statuam quod temperet iras :
Nam tunc saeua manus uictima grata Deo est.
Gratior interea, sed quid? Gratisima Missae
Victima, qua Patri filius, ecce, datur.
Denique si ex Numero, Mensura, aut Pondere quisquam
Expectanda monet turpia lucra: nego³⁸.

* Este poema latino dedicado al Arzobispo de Granada, don Pedro de Castro, encabeza la disertación teológica que constituyó el ejercicio académico de Tejada para la obtención de la licenciatura en Teología en la Universidad de Granada: *Precipuus scopus discutiendus utrum frequens missae celebratio uere sit sacrificium?* (Granada, Sebastián de Mena, s. a.), datada en torno a 1594.

El poema ha sido publicado por en J. C. Calvete de Estrella, *Elogio de Vaca de Castro* J. López de Toro, Madrid, CSIC, 1947, pág. XXXVIII.

³⁸ Ofrezco una traducción literal, aunque tanto estos dísticos como la disertación teológica que le sigue, plantean algunos lugares oscuros y conceptualmente complejos que dificultan esta tarea:

Al ilustrísimo y también destacadísimo príncipe D. d. Pedro de Castro Quiñones, prefecto del Arzobispado de Granada, dedica Agustín Tejada y Páez,

Mientras sigas, Obispo, las huellas del gran Padre que, caminante sobre las ondas,
doma con corazón recto las cosas de hierro;

que rompe con la ímproba mano vencedora las ataduras y obliga a las almas de los
enemigos a arrastrarse por el suelo;

3. Atribuciones

Otro capítulo, siempre pendiente y con resultados difícilmente definitivos, en la transmisión poética áurea es el de las atribuciones³⁹. Toda edición crítica exige una valoración de la solidez de tales atribuciones, que en el caso del corpus poético tejadiano se centran principalmente en torno a una serie de sonetos y un romance recogidos en la *Poética silva*.

La presencia de la poesía de Tejada en el manuscrito granadino conocido como *Poética silva* en el que se recogen doce textos se completa con la atribución al poeta antequerano de siete sonetos que figuran como anónimos, atribuciones propuestas por C. Michäelis de Vasconcellos⁴⁰. Junto a estos sonetos, E. Orozco⁴¹ vinculó a Tejada el romance, que también figuraba sin autoría explícita en la misma compilación, dedicado a Granada esgrimiendo diversos argumentos sustentados, principalmente, en los avatares biográficos del poeta antequerano.

Los siete sonetos anónimos que C. Michäelis de Vasconcellos atribuye a Tejada son: «Dulces recuerdos de pasada gloria»⁴² (fols 192r-192v),

mientras lleves sobre los hombros el peso de asuntos tan importantes como
Hércules los cielos y el Gigante de las Hespérides;

mientras Minerva llene tu pecho con el néctar divino para que fluyan de él las
dulces palabras de Dios;

mientras el pobre, encomendado a ti por el numen celeste, acogiéndose a ti, recibe
por ello banquete o comida abundante.

Virtudes tuyas que ciñen como una guirnalda de estrellas los tiempos en que
florece y al mismo tiempo hacen brillar,

vuelve hacia mis asuntos tus ojos, si lo reclaman mi pequeños servicios, y
favóreceme con tenerme en mente de manera apacible.

Los combates, armas, generales, si estas cosas te parecen permitidas, aquí ves
permitidos combates, armas, generales;

Marte feroz que mueve las armas, que rompe los pechos; atado ya con leyes
tiembla de terror.

No me consideraré vengador del crimen porque temple las iras; pues entonces la
mano cruel es víctima grata a Dios.

Más grato entre tanto, pero ¿qué? La víctima gratísima de la misa, en la que se da,
he aquí, el hijo al Padre;

así, pues, si del número, medida o peso, alguien avisa que se ha de esperar un
vergonzoso beneficio: lo niego.

³⁹ J. Lara Garrido, «Sonetos mal atribuidos a Barahona de Soto», *Analecta Malacitana*, vol. 1, n.º 2 (1978), págs. 365-369.

⁴⁰ «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, XXII (1910), págs. 567-574.

⁴¹ «Visión exaltada de Granada en un romance inédito de un poeta no granadino», *Granada en la poesía barroca. En torno a tres romances inéditos*, págs. 101-143.

⁴² Dulces recuerdos de pasada gloria
que me ha robado la fortuna fiera,
dejadme en paz un poco ya siquiera,
que en acabarme no ganáis victoria.

Impresa tengo en mí la larga historia

«Hermosa y gentil Nise, cuando veo»⁴³ (fols 197v-198r), «Está la primavera trasladando»⁴⁴ (fols. 198v), «Está lascivo el dulce pajarico»⁴⁵ (fols. 198v-199r),

de mi pasado bien, que nunca fuera,
o fuera y no pasa[ra], pues tuviera
el bien que sólo es ya humo y memoria.

Gozo la sombra, pues el sol es ido,
la estatua, pues está su cuerpo ausente,
y sólo el rastro de mi bien llorado.

¡Oh, quien volver pudiera a ser nacido,
para saber gozar del bien pasado
habiendo conocido el mal presente!

⁴³ Hermosa y gentil Nise, cuando veo
revuelta en oro tu serena frente
y en las bellas mejillas grana ardiente
y en los ojos de amor tanto trofeo,

la dulce boca do se ve el empleo
de perlas y coral rojo excelente,
el cuello enhiesto de cristal luciente,
columna do retriba mi deseo,

no quiero más de vos sino quereros
ni de mí que guardaros tal decoro
que iguale al fuego en que por vos me inflamo,

porque es tanta la gloria sólo en veros
que de mí, cual Narciso, porque os amo,
en ver que supe amaros me enamoro.

⁴⁴ Está la primavera trasladando
en vuestra vista deleitosa y presta,
en hebras, ojos, boca y frente honesta
lirios, rosas, jazmines dibujando.

Tan divina belleza al rostro dando,
tal arte y poder tanto manifiesta,
que el monte, el prado, el río, la floresta
se están de vos, señora, enamorando.

Si agora no queréis que quien os ama
pueda coger el fruto de esas flores,
perderán mil trofeos vuestros ojos,

porque poco aprovecha, ilustre dama,
que sembrase el Amor en vos amores,
si vuestra condición produce abrojos.

⁴⁵ Está lascivo el dulce pajarito,
con no aprendida música cantando,
sus quejas por los aires arrojando,

«Todo animal en calma seesteaba»⁴⁶ (fols. 201r-201v), «En un vergel que con cristales lava»⁴⁷ (fols. 201v), «Yo cantaré de amor tan dulcemente»⁴⁸ (fols. 202r-202v).

pendiente de algún rústico ramico,

y el cazador, de mil astucias rico,
quedo y callándose lo está acechando
y quítale, la flecha enderezando,
la dulce vida a él, la voz al pico.

Así mi corazón, que libre estaba
gozando alegre su dichoso hado,
cuando menos pensaba fue herido,

porque el ciego flechero me acechaba
y hirióme, seguro y descuidado,
en vuestros claros ojos escondido.

⁴⁶ Todo animal en calma seesteaba,
mas su ardor Anterano no sentía,
que el frescor para el fuego en que se ardía
consistía en su Nise, a quien buscaba.

Los montes parecía que ablandaba
el son de las querellas que decía,
mas nada el duro pecho se movía,
porque en ajeno amor cautivo estaba.

Cansado ya del fuego y su pujanza,
en el tronco de un pobo alto y exento
escribió estas palabras de tristeza:

«Nunca ponga ninguno su esperanza
en pecho de mujer, que, como el viento,
tan solo es firme en no tener firmeza».

⁴⁷ En un vergel que con cristales lava
el sacro Dauro Nise andaba un día,
y para una guirnalda que tejía
bellas pintadas flores arrancaba.

Cupido, que allí siempre acostumbraba
ir a pasar la siesta en sombra fría,
el arco y las saetas que traía
de un verde ramo por dormir colgaba.

Pues Nise, que el idóneo tiempo mira
para vengarse de él, no lo dilata,
que las armas le hurta al niño esquivo;

sus ojos son las flechas con que tira:
¡oh pastores!, huid, que a todos mata,
si no es a mí, que de matarme vivo.

El argumento central en que se sustenta esta propuesta de atribución de C. Michäelis de Vasconcellos parte de un error de base: la inserción de estos sonetos —junto a otros— en una serie enmarcada por dos canciones de Tejada: la dedicada *A los Reyes Católicos*, «Al tñmulo dichoso que os encierra» y la escrita *En alabanza de los Reyes Magos*, «Ardiendo de amor puro en llamas puras», basándose la citada estudiosa en la descripción ofrecida por B. J. Gallardo de la *Poética silva* en su *Ensayo para una biblioteca de libros raros y curiosos* (1863, t. I, col. 1061-1062), ordenación que no se corresponde con el original manuscrito.

Frente al índice de composiciones de la *Poética silva* de Gallardo el c3dice manuscrito presenta una organizaci3n distinta que invalida la hip3tesis de atribuci3n por cercanía que estima Michäelis de Vasconcellos, de forma que los sonetos no constituyen esa serie uniforme delimitada en su apertura y cierre por dos textos de Tejada. La uniformidad a que da lugar la inexacta descripci3n de Gallardo se quiebra en el original manuscrito con la introducci3n de d3cimas, tercetos y canciones, bien an3nimas o bien con autoría expresa, de otros poetas como las d3cimas «Bien pensar4 quien me oyere» (fols. 192v-194r) o la canci3n del Conde de Salinas, «Miedo y seguridad del pensamiento» (fols. 195v-197v). Adem4s, las dos composiciones marco en que se insertarí la secuencia de sonetos no se corresponde con la *dispositio* del original pues son dos canciones las que preceden a la serie de sonetos (las dedicadas *Al rey don Felipe II en la Jornada de Inglaterra* y la consagrada *A la muerte del rey Felipe II*) a la vez que se cierra con la «S4tira de los vicios comunes de Gregorio Morillo».

Otro texto de la *Poética silva*, el *Romance de Granada*, «Granada, ciudad ilustre» (fols. 215v-223v) que cierra la compilaci3n acad3mica ha sido atribuido a Tejada por E. Orozco DÍaz⁴⁹ con s3lidos argumentos:

⁴⁸ Yo cantar4 de amor tan dulcemente
por t3rminos en sÍ tan concertados,
que cien mil accidentes regalados
haga sentir al pecho que no siente.

Abrasar4 al m4s frÍo en fuego ardiente,
pintando mil secretos delicados,
blandas iras, suspiros abrasados,
temerosa osadía y pena ausente.

Tambi4n, ¡oh Nise!, del desd4n honesto
de vuestra vista blanda y rigurosa
contentarme he diciendo alguna parte,

pero no cantar4 de vuestro gesto
la perfecci3n divina y milagrosa,
porque en esto el sujeto vence al arte.

⁴⁹ *Granada en la poesía barroca*, págs. 101-126 y 197-207.

Granada, ciudad ilustre,
que por tu blasón levantas
en campos de ricas glorias,
armas y letras por armas,
a cuya grandeza tiene
mil almas hechas esclavas
entre tus muros tu gloria
y en todo el mundo tu fama,
pues a fuerza de desdichas
que cualquiera fuerza cansan
dejé el cielo de tus gustos
por el limbo de mi patria,
hacer quiero de tus glorias
una verdadera estampa
para tener en mi limbo
siquiera glorias pintadas.
Tres años van ya corridos
que llegué a poner mis plantas
por cursante en tus estudios
y por vecino en tu Alhambra,
donde los dichosos días
me han dado con manos francas
en ella gustos al cuerpo
y en ella letras al alma;
y a razón de haberme sido
tres años viviendo, grata,
sé la deuda por que el mundo
te da alabanzas por paga.
Son tus ilustres escuelas
no de la soberbia casta
de las bárbaras de Atenas,
defensoras de ignorancias,
mas de la casta del cielo,
donde el cielo por fe santa
verdades firmes enseña
y afrenta razones falsas,
donde gravedad de letras
honra venerables canas
y blancas borlas a veces
dan canas a quien le faltan,
donde colores de borlas
muestran facultades varias
y en importantes cabezas
tiene dos honras la grana,
donde venturosas becas
de dignos hombros arrastran
y adonde saben ser dignos

y en extremo de pinceles
da más gusto la manzana
pintada a los *que* la miran
que viva a los *que* la tragan.
No menos adorno tiene
de pinturas extremadas
aquella real estufa,
breve andén, hermosa cuadra.
Mas aquellos baños frescos
que ven con sus losas blancas,
blancos y frescos en julio,
blanca y fresca nieve ensayan.
Y en patios y salas ricas
¡qué graciosa el agua clara,
por las albercas ondea,
por las fuentes corre y salta!
Y sobre fieros leones,
tallados en piedras albas,
¡con qué aprisa en una pila
ondas vierte y fieras baña!,
bastante encarecimiento
de no comparable casa,
pues leones por lo menos
son azacanes del agua.
Y ni con tantas realezas
cesan las mortales ansias,
labrando nuevo edificio,
casa a rey, afrenta a Italia,
que lisas jambas enhiestan,
bruñidos mármores alzan,
con ellas portada forman,
con ellos patio engalanan;
romanos lienzos fabrican,
limpias claraboyas rasgan,
largos arquiteabes ponen,
tumbadas bóvedas cargan;
donde ponen piedra negra,
donde blanca piedra encajan,
y en lo que menos fabrican
reyes y grandes retratan.
Redondo patio componen,
donde su grande monarca
descargue el redondo mundo
cuando le canse su carga,
cual *majestad* sola puede
dar fe de cuánto más valga
patio en Granada redondo

⁵⁰ Sigo la edición de E. Orozco ofrecida en *Granada en la poesía barroca*, págs. 197-207, aunque atiendo puntualmente a algunas correcciones propuestas por I. Osuna, *Poética silva*, t. I, págs. 282-291.

antes de dejar la infancia,
y, finalmente, de donde
para gobiernos trasplanta
letrados graves el rey,
prudentes sabios el Papa.
Para cuyo testimonio,
quien a ver la nueva traza
de tu Catedral Iglesia
llegare a sus naves anchas,
después de pasar los ojos
por tanta moldura y tallas,
tantos altares, y en ellos
tantas sedas, oro y plata,
tanto follaje y a vueltas
esculpidas frutas tantas,
—buen ejemplo que aun las piedras
llevan fruto si las labran—,
tantas cartelas, florones,
capillas, arcos, barandas,
perfiles, vultos, veneras,
encasamientos, ventanas,
y habiendo visto la torre
que al cielo rompe por alta,
de quien él romper se deja
con afición de gozalla,
mire las dichas sillas
que el ilustre coro abarca;
verá de letrados suyos
bien ocupadas bien cuantas.
También encontrará muchos
tratando legales causas.
quien de tu temida Audiencia
viere las temidas salas;
pero el que llegare a verlas
haralo mal si se pasa
por entre tantas grandezas
sin pararse a contemplallas,
donde en símbolo de dioses
en cada tribunal manda
una majestad divina
de tres personas humanas,
en cuyas manos ha puesto
la justicia tal espada,
que resistencia de escudos
no la vuelve ni la gasta,
cuyos filos han deshecho
montes de torpezas varias,
sacando de sus canteras
piedras para su portada,
las cuales, puestas en ella,
tanto su lustre quilatan,
que dejan de ser piedras
y al oro le ganan parias;
donde soberbias columnas
el gran edificio cuadran
con mil canales y listas

que mesa redonda en Francia.
Mas, por defensa sigura
de la que es digna de santa,
torres, adarves y muros
eterna vida afianzan,
cuyas nobles alcaldías
hidalgos alcaldes guardan,
que estuviera bien segura
sólo en su tenencia España.
De estos recibí mercedes
mientras no salió contraria
la fortuna a mis intentos
ni el suceso a mi esperanza.
Con ellos hice acogida,
para mis gustos no mala,
bien que, a freno de mis libros,
no me pudo ser si tasa.
Deudas que a la Alhambra debo,
mi decoro y sus ventajas
apenas me dan licencia
que de sus grandezas salga,
mas saldré de ellas al fin
para dar vista a la entrada
del fresco Generalife,
casa alegre, huerta ufana,
donde entre bellos jardines
bullen tantas fuentes claras,
que si el viento hace sonos
al mismo son ellas danzan,
y en una alegre escalera
techada de verdes parras
agua por el aire sube
y agua por las gradas baja.
Cerca están cármenes donde
la naturaleza esmalta
con varias flores las yerbas,
con varios frutos las plantas,
desde cuyos pasadizos
se ven a poca distancia
las muy inquietas corrientes
que en el claro Dauro bailan,
y aquel celebrado monte
que la religión cristiana
de sementales cenizas
cruces leva y santos grana,
y aquella Fuente la Teja,
cuyo contorno acompañan,
a pesar del sol, las gentes,
porque en ella de él se escapan.
Mas ¿qué calle o qué salida
la rica ciudad alarga
donde los humanos ojos
basten a ver lo que hallan?,
pues son de ver ellas mismas,
sus empedrados, las plazas,
los edificios, los templos,

del capitel a la basa,
 y entre boltos, denteles,
 cornijas, vultos, medallas
 salen entre blancas orlas
 verdinegras esmeraldas,
 y en rasos intercolumnos,
 donde la mano avisada
 no puso florón ni vulto,
 suplen balcones la falta;
 la gran cultura suspende
 y el gran edificio encanta
 que fuera el mejor del mundo
 a no haber otro en Granada.
 Mas es tanta la grandeza
 de aquel alhambrino alcázar,
 que para fe de imposibles
 no es menester más probanza,
 donde con igual extremo
 se hallan torres y casas,
 para guerras invencibles,
 para paces regaladas,
 y aquellos cuartos famosos
 donde las morismas zambros
 dieron a su *tiempo* cuentas
 y al amor alegres salvas,
 que, aunque ya faltan sus reyes,
 apenas se ve si faltan,
 pues para quedarse cortes
 su gran *majestad* les basta.
 Milagros son sus techos,
 y a no serlo, más espanta
 que, sin milagro, de yeso
 con tanto primor se hagan,
 pues en galanos pendientes
 pone el oro tales manchas,
 que el yeso vestido es oro
 y el yeso desnudo es nácar,
 y en algunas azanefas
 ve tan hermosa su cara,
 que por ver que el oro es menos
 sin sus afeites la saca.
 También de limpios ladrillos
 sutiles piezas cortadas
 labran, dispuestas en orden,
 lisa tez, pared galana,
 de que no darán trasunto
 lapidarios en sus cajas,
 porque, si en fineza llegan,
 en la postura no alcanzan.
 Mas aquel cuarto de frutas,
 jardín de vistosas plantas,
 mesa de frutas continuas,
 bosque de diversa caza,
 ¿qué ejemplo tiene en el mundo?,
 pues las vivas aves cantan
 para ver si les responden

los aljibes, las murallas,
 Zacatín, Alcaicería,
 Plaza Nueva, Bibarrambla,
 Genil, Jaragüí, Alameda,
 roto Albaicín, Alcazaba,
 y aun su mismo cielo tiene
 ventajas de vista extrañas,
 las que convienen sin duda
 para ser cielo a tal cama.
 Mas, sin ser festivos días,
 son de ver bizarras bandas,
 así de galanes nobles
 como de bizarras damas,
 donde el caballo furioso
 con medidos pasos anda,
 tanto porque ellas los miran,
 cuanto porque ellos los mandan,
 y el que se desmanda encuentra
 mano que tan bien le trata,
 que al dominio de su freno
 fuerza rinde y boca ablanda,
 que entre nobles granadinos
 no es noble quien no avasalla
 bravos caballos con freno,
 damas con aviso y galas,
 ni quien las barbas espera
 para probar como falsan
 cañas, adargas amigas,
 y, enemigos petos, lanzas;
 ni las damas le[s] van menos,
 que por igual se aventajan,
 si ellos a Marte y a Apolo,
 ellas a Venus y a Palas,
 pues su donaire y belleza,
 compostura, talle y gracia
 nombre de mujeres honran
 y a cuantas lo tienen ganan,
 cuyos rostros del sol burlan,
 porque con los suyos cuajan
 oro más fino en sus frentes
 que en sus minas el Arabia,
 y apenas la lengua tiene
 fuerza de formar palabras
cuando, mal que pese al *tiempo*,
 con mil conceptos las hablan.
 Pinte sus matronas Roma,
 finjan sus ninfas Diana,
 que una finge y otra pinta,
 mas ambas de aquí trasladan;
 mas, pues yo tan mal las pinto,
 para quien quiera mirallas
 ellas y Granada tienen
 viva imagen en Granada.

las que allá pintadas callan,

La atribución por parte del maestro granadino se basa en una exhaustiva indagación documental que conduce al establecimiento de concomitancias entre la narración del romance y la biografía del poeta, centradas en torno a dos argumentos: el autor del romance no debía ser granadino pero sí muy vinculado a esta ciudad, y los conflictos con el cabildo catedralicio que determinan el sentimiento de nostalgia que impregna el romance y que lo configuran como una evocación desde la distancia y tamizada por el recuerdo de la ciudad.

Estos paralelismos biográficos se completan con la perspectiva comparativista aportada por Orozco en relación a otros poemas de Tejada —concretamente, el soneto dedicado a la Alhambra y al túmulo del Gran Capitán— y a los textos gongorinos con ellos relacionados, principalmente el soneto a Córdoba y el romance «Ilustre ciudad famosa». Palmarios ecos gongorinos dan cuenta del proceso emulativo del poeta respecto al romance gongorino de 1586 y a otros textos del poeta cordobés con los que dialogan los poemas tejadianos como el soneto dedicado *Al Escorial*.

Ciertamente, para completar el estudio del romance atribuido a Tejada así como para calibrar el alcance de tal atribución, como apuntaba Orozco, quedaría pendiente un análisis estilístico en dos frentes, la propia poesía de Tejada y la obra gongorina, que pudiera arrojar más luz sobre la solidez de la atribución a Tejada de este bello romance:

No insistimos aquí en otras relaciones estilísticas por no desproporcionar la construcción y orden de este trabajo; pero confiamos —Dios mediante— poderlo hacer en el estudio que pensamos dedicar a la personalidad y a la obra de este gran poeta, que merecería ser más destacado en la historia de nuestra poesía⁵¹.

A pesar de la solidez de los argumentos esgrimidos por E. Orozco, los paralelismos biográficos establecidos entre el hilo narrativo del romance y la biografía del poeta antequerano no resultan concluyentes para proponer la autoría de Tejada como definitiva. Entre otras cosas cabe objetar a la análisis de Orozco el peligro de establecer una ecuación entre el locutor poético y el escritor dado el marco ficcional de la enunciación lírica. La narración tejada por el locutor poético del romance no puede equipararse, en principio, a los avatares biográficos del autor, pues aún cuando aceptemos que ese «yo poético» sea pretendidamente *no ficticio* su discurso poético se halla inexorablemente determinado por la ficcionalidad del discurso literario y por las convenciones propias del género.

Desde el punto de vista estilístico un análisis del romance revela rasgos propios de la poesía cultista que recogen las compilaciones vinculadas al entorno antequerano-granadino, particularmente, el uso de la reiteración y

⁵¹ E. Orozco Díaz, *Granada en la poesía barroca*, pág. 126.

derivación y la enumeración acumulativa, muy ligados al *usus scribendi* de Tejada, pero, igualmente, al de otros poetas de la escuela antequerano-granadina o también a la trayectoria inicial de Góngora.

Asimismo determinadas pautas constructivas como la perspectiva enunciativa adoptada que enmarca la escritura del romance en la evocación de un espacio que el locutor poético ha abandonado con la consiguiente *descripción in absentia* desde la memoria, junto a las modulaciones que van hilvanando la construcción enunciativa del sujeto poético desde la pretendida objetivación de la mayor parte del romance hasta su expresa intervención en otros pasajes, permiten dar cuenta de un efectivo diálogo con el romance gongorino, pero sin que de ello puedan extraerse argumentos definitivos para la atribución del romance a Tejada Páez.

Otras atribuciones de textos poéticos a Tejada fueron propuestas por J. Quirós de los Ríos en sus *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico de escritores Antequeranos. Tomo I, Poetas*⁵², recopilados en torno a 1888. Al referirse a los textos contenidos en la *Poética silva* afirmaba Quirós:

[...] 35 sonetos y algunas poesías en que no indica Gallardo nombre de autor, por lo que es de suponer que algunos de aquellos por lo menos pertenecen a Tejada. Hay un soneto que empieza «Tu bella imagen de oro, Cintia, miro» [...] y una lira que comienza «Oh bella Cintia hermosa» [...] que a juzgar por el nombre de Cintia es posible que sean alguna traducción o imitación de Propercio⁵³.

Las razones que sustentan las atribuciones de J. Quirós (fol. 82r) de textos de la *Poética silva* a Tejada Páez se basan en una siempre cuestionable *similitud de estilo* con el *usus scribendi* del poeta. Los textos en los que el erudito atisba marcadas analogías estilísticas⁵⁴ son: las décimas anónimas «Bien pensara quien me oyere» (fols. 192v-194r) y algunos de los once sonetos⁵⁵ que siguen a esta composición, especialmente, «Tu bella imagen de oro, Cintia, miro» (fol. 181v):

⁵² Custodiados en el Fondo Rodríguez Marín, Biblioteca Central del CSIC (Madrid), ms. 67.

⁵³ J. Quirós de los Ríos *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico...*, fol. 53v.

⁵⁴ Así lo indica J. Quirós en sus *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico...*, fol. 82r: «De dicho código de la Biblioteca de Campomanes copia Gallardo, pág. 1083 de su *Ensayo*, seis décimas, cuyo autor no dice y parecen de Tejada. La primera empieza: “Bien pensará quien me oyere...”. A dichas décimas siguen en el citado *Ensayo* siguen once sonetos sin nombre de autor (al menos Gallardo no lo indica, aunque bien puede ser que consten en el código) y sospecho que algunos son de Tejada, sobre todo el que copio a continuación es su mismo idéntico estilo: “Tu bella imagen de oro, Cintia, mira [...]”».

⁵⁵ Estos sonetos tal como los dispone Gallardo en su *Ensayo*.. (1863, t. I, col. 1081-1088), son: «Hermosa y gentil Nise, cuando veo», «¿Quién puede libre ser, dulce señora», «Está la primavera trasladando», «Está lascivo el dulce pajarito», «¿De qué sirve el soberbio y alto muro», «Tenéis, señora, en la graciosa boca», «Tu bella imagen de oro, Cintia, miro», «Cifró sus glorias la Naturaleza», «Sale la noche de su gruta helada», «Es el amor, según abraza, brasa» y «En un vergel que con cristales lava».

Décimas

Bien pensará quien me oyere,
viendo que he llorado tanto,
que me alegre agora y canto
como el cisne cuando muere.
Créalo quien mal me quiere,
y sepa quien se lastima
de que el duro mal me oprima
que con este mismo son
pude romper la prisión
y disimular la lima,

que, como mis esperanzas
me estorban la salida,
sin que hermosura lo impida
rompí por sus asechanzas.
Las plantas hacen mudanzas
según las influye el cielo;
no dan flor en medio el hielo,
y la que la da la pierde,
y a la región que está verde
llevan las aves su vuelo.

En dulce correspondencia
crece el amor cada día,
mas en la descortesía
mengua toda su potencia.
Ya se acabó mi paciencia
y la razón me acompaña;
ya el tiempo me desengaña,
que siempre un hombre no debe
contemplar un corcho leve
como pescador de caña.

Negarme lo que no es mío,
señora, no es caso injusto,
que no tiene ley el gusto
ni es captivo el albedrío.
Mas, teniendo el pecho frío,
dar a entender que se arde,
para que, llegando tarde,
traiga el sufrimiento furia,
venganza pide esta injuria
en el pecho más cobarde.

Mas ya no estoy de ese intento
por no turbar mi sosiego,
que aun las cenizas del fuego
me las va llevando el viento.
Alguno dirá que miento
y que de los grandes males
quedan siempre las señales;
pues sepa el tal que un despecho
pudo convertir un pecho
que fue cera en pedernales.

Ya de la memoria borro
todas las obligaciones,
porque vuestras sinrazones
me han dado carta de horro;
y tal estoy que me corro
de que tengáis prendas mías,
mas, por no mover porfias,
en vuestras manos las dejo,
cual la culebra el pellejo
para renovar sus días.

Soneto

Tu bella imagen de oro, Cintia, mira,
digna de los angélicos palacios,
la frente de piropos y topacios
y a compasados trechos un zafiro.

Púrpura y conchas de Sidón y Tiro
iluminan los cándidos espacios,
abrsa en vivo amor los pechos lacios
si entre perla y rubí hiera el suspiro.

Tu casto pecho y plateado velo
de cristal y diamante es blanco copo
donde se abrsa el animoso amante.

Al fin, en tu retrato engastó el cielo
topacio, oro, zafir, concha, piropo,
perla, rubí, cristal, plata y diamante.

Evidentemente, dada la secuenciación de los textos que estableció Quirós es evidente que el erudito basó la atribución, como en el caso de Michäelis

de Vasconcellos, en la ordenación dispuesta por B. J. Gallardo en su citado *Ensayo...* (1863, t. I, col. 1061-1062), en la que, efectivamente, a las décimas «Bien pensara quien me oyere» sigue una serie de once sonetos entre los que se encuentra «Tu bella imagen de oro, Cintia, miro» que en el manuscrito original precede realmente a tales décimas.

La similitud de estilo aducida por J. Quirós se presenta bastante problemática, pues tal semejanza estilística podría también aplicarse a otros textos y autores del manuscrito académico a partir una serie de rasgos como el esquema diseminativo-recolectivo, las reiteraciones, la derivación o el uso de análogos cultismos, que se repiten en gran parte de los poemas.

Parece desprenderse del razonamiento de Quirós que la razón básica de la atribución radica más que en esa justificación de similares rasgos de estilo en la inserción, de acuerdo a la ordenación que les dio Gallardo en su *Ensayo* (1863, t. I, col. 1081-1088), de las décimas y de la serie de once sonetos entre las liras «Caro Constancio en cuya sacra frente» y la sátira «Vaya el río por do suele».

En definitiva, ha quedado puesto de relieve en la mayor parte de los sonetos atribuidos a Tejada, la debilidad, cuando no el error, de los argumentos que sustentan las atribuciones.

4. Obras perdidas

Como sucede con gran parte del corpus poético áureo, se desconoce qué cantidad de textos de Tejada Páez duermen silentes en los anaqueles de las bibliotecas, en manuscritos cuyo contenido aún no ha sido escudriñado, o bien en bibliotecas privadas a las que los investigadores no tienen acceso, como los secretos que alberga para el estudio de la poesía áurea los fondos, por ejemplo, de la biblioteca granadina de la Abadía del Sacromonte.

Diversos indicios apuntan a que el corpus poético de Tejada Páez es bastante más amplio que los textos hoy conservados. Tales apuntes proceden, esencialmente, de los *Discursos históricos de Antequera* en los que el poeta antequerano se refiere en diversas ocasiones a parte de su producción poética hoy perdida. El poeta da noticia sobre algunas de estas composiciones bien por la mención a raíz de una cuestión aledaña, bien porque Tejada indica que las recoge en los *Discursos*, aunque no figuran en la única copia del manuscrito autógrafo de que disponemos quizá porque, finalmente, no las incluyó, o lo que es más probable, que se desgajaran y perdieran en el proceso de cambios de propietarios del mencionado manuscrito.

Se refiere, pues, Tejada a una égloga de la que sólo se ha transmitido una sextina y un verso suelto copiados en los *Discursos*, que recrea la fórmula de los epitafios *sit tibi terra levis*:

A cuya imitación dije yo en una égloga:

Séle liviana, pues, pesada tierra,
sus huesos toca levemente arena,
no mostréis contra el cielo pesadumbre,
básteos volver la paz en cruda guerra,
y en esterilidad la copia amena
y en tinieblas la clara y viva lumbre⁵⁶.

Junto a esta égloga se refiere el poeta a la *Fábula de Vertumno y Pomona* de la que sólo se conserva una escueta referencia a su existencia. Rodríguez Marín confirma, efectivamente, que esta composición mitológica se hallaba en el manuscrito autógrafo de los *Discursos*, concretamente —señala el erudito de Osuna— en la pág. 644 del original manuscrito autógrafo⁵⁷.

Además, Tejada alude a ella en dos ocasiones a lo largo de sus *Discursos históricos de Antequera*. En la primera hace mención explícita «a la diosa de los güertos a quien llamaban Pomona, cuya historia escrita en octavas *recojo* en

⁵⁶ A. de Tejada Páez, *DHA*, disc. XI, parte II, pág. 222. Unas líneas más adelante añade refiriéndose a la misma égloga: «Y aunque sea atrevimiento poner más versos donde he alegado tan cultos y admirables estilos, así dígolo en la égloga alegada, repitiendo un mismo verso *Abrid ojos la puerta al triste llantos*» (disc. XI, parte II, pág. 223).

⁵⁷ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, págs. 175-6. Véase, además, la pág. 292.

este libro»⁵⁸. Y de forma un poco más leve, envuelta en el tópico de la *humilitas*, vuelve a referirse a ella más adelante al hacer una retrospectiva valorativa del género de la fábula mitológica:

Y esta fábula la tenía compuesta en verso como Boscán la de *Ero y Leandro*, y Silvestre la de *Narçiso [y Eco]*, y Montemayor y Castillejo la de *Píramo y Tisbe*, y don Diego de Mendoça la de *Venus y Adonis*, y el licenciado Soto la de *Anteón*, y esta propia de Beturno con estilo tan elegante que lo tengo por insuperable, que fue atrevimiento entrar yo donde el ingenio ha puesto la mano [...]. Lo cual todos hicieron por aventajarse en ellas a Ovidio, y pareciéndoles algunas personas de grande autoridad y amigos míos que la sacase a la luz y la pusiese en esta obra, lo hice por servir con ella como con lo demás a mi patria⁵⁹.

Igualmente, alude el poeta en los mismos *Discursos* a diversas composiciones religiosas que afirma recoger en el apéndice del volumen pero que no han llegado hasta nosotros:

Otras canciones hice en alabanza de esta gloriosa virgen santa Eufemia, que por ser largas las escribo al fin de este libro donde se pueden ver [...]⁶⁰.

Este plural se resuelve en un himno a Santa Eufemia «Pensar en subir a tan excelso nombre», en la canción a san Lorenzo, que empieza «El que padece martirio», y una composición en latín, acompañada de su traducción, también dedicada a santa Eufemia. Indudablemente la alusión de Tejada a *otras canciones* más extensas hace pensar que, con cierta seguridad, tales textos existieron y que la copia de Manuel Quirós no los incorporó.

No obstante no son los *Discursos históricos de Antequera* la única fuente que proporciona datos sobre las poesías perdidas del poeta antequerano. En el intercambio epistolar que sostuvo Tejada con Rodrigo de Narváez hace referencia nuestro autor a un poema en octavas a la Lanzada que declara haber enviado por carta al mencionado Rodrigo de Narváez, en una epístola fechada en Antequera a 7 de mayo de 1629:

Envío a vuestra merced las octavas de la Lanzada y si esto no basta para satisfacerle avise lo que más fuere servido que en todo le serviré⁶¹.

Ante la falta de noticias del destinatario de esta misiva muestra Tejada su temor ante la pérdida de estas octavas en otra carta del 31 de julio del mismo año:

Todas las veces que se lo he preguntado como ha ido y venido a

⁵⁸ A. de Tejada Páez, *DHA*, disc. V, parte II, pág. 91.

⁵⁹ A. de Tejada Páez, *DHA*, disc. XIV, parte II, pág. 322.

⁶⁰ A. de Tejada Páez, *DHA*, disc. IV, parte II, pág. 70.

⁶¹ J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 421.

Granada, y con sus negocios, siempre me ha dicho que se le ha olvidado, y por esto escribí esta por saber si llegó a manos de vuestra merced esta carta y octavas que iban de letra del licenciado Josef Fernández, porque me pesaría se hubiese perdido y venido a manos de corsarios de que Dios libre y traiga con bien por esto [...]»⁶².

Otra referencia algo vaga ofrece Juan Quirós de los Ríos en sus *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográficos de escritores Antequeranos*, recopilados en torno a 1880 en la que menciona siete versos inéditos fechados en torno a 1585 que versionaban a Horacio y que Quirós remitió a Menéndez Pelayo. No obstante estas alusiones de Quirós contradicen la afirmación de Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica* (t. VI, pág. 334) al referirse a la labor de traductor del poeta antequerano: «Otras poesías de Tejada conozco, no insertas en *Las flores* de Espinosa, pero ninguna de ellas pertenece al género horaciano».

También algunas noticias de Rodríguez Marín contribuyen a ampliar la nómina de textos tejadianos perdidos. Entre la bibliografía referente a la leyenda de la *Peña de los enamorados*, se refiere el erudito a la existencia de un poema latino con su traducción en verso castellano del Doctor Tejada, que estaba en posesión de Trinidad de Rojas. F. Rodríguez Marín tomó esta referencia de los apuntes de J. Quirós en los que éste recogía la mención de tal poema latino y su traducción gracias a la noticia de Trinidad de Rojas:

Don Trinidad de Rojas, lucido ingenio antequerano, a juzgar por las muestras que de su pluma conozco, poseía o posee un poema latino que trata del propio asunto [la leyenda a la Peña de los Enamorados] y que está acompañado de su traducción en verso castellano. Según apunte de Quirós de los Ríos, Rojas lo atribuye al Dr. Tejada»⁶³.

Quedaría por mencionar en estos *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico...* que J. Quirós recoge unas vagas pero significativas indicaciones de Trinidad de Rojas sobre «muchas composiciones cortas» escritas por Tejada (apunte 14, fol. 55r), dado que la mayor parte de los textos hoy conocidos de Tejada son generalmente extensos y en metro largo.

Por último, simplemente puntualizar que la mención que hace Rodríguez Marín⁶⁴ sobre una noticia inédita de A. Fernández-Guerra en que se alude a la lectura en Granada por el poeta antequerano de una canción *A la venida de los siete varones apostólicos*, se refiere indudablemente a la canción *A la desembarcación de los Santos en Granada* antologada por Espinosa.

⁶² J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», pág. 422.

⁶³ F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto...*, pág. 190, nota n.

⁶⁴ *Luis Barahona de Soto...*, pág. 565.

EPILOGO. A MODO DI CONCLUSIONE*

Il lavoro di edizione della poesia aurea è uno dei più graditi piaceri che possa spettare al filologo. La lettura iniziale dei testi si modella progressivamente di concerto con l'indagine, mutando i primi apprezzamenti in conclusioni divergenti da quelle percezioni iniziali i cui esiti risultano sottomessi al luminoso prisma di un'ermeneutica rigorosa fondata sull'attenzione per il dettaglio.

L'edizione della poesia di Agustín de Tejada Páez era una di queste incombenze in sospenso per la conoscenza e l'indagine approfondita della lirica aurea spagnola. Il testo che abbiamo editato mette a disposizione del lettore l'opera poetica di uno degli autori più interessanti del circolo antequerano-granadino e nel contempo rivela nel suo studio determinate cifre fondamentali della lirica manieristica andalusa in quell'arco temporale che si stabilisce tra Fernando de Herrera e Luis de Góngora.

Tejada sviluppa la sua opera lirica conformemente a un principio unitario che coniuga e conferisce coerenza ai due esiti della sua attività creativa: quello di cronista e quello di poeta.

Ora, esternamente, questo *testo lirico* si rivela come opera plurale, percorsa da diversi codici letterari che, d'accordo con la varietà manieristica, compendiano differenti generi e registri che si sovrappongono a partire da questa apparente difformità a una solida unità di fondo.

Il *modus operandi* di Tejada è caratterizzato dal continuo contrappunto su uno sfondo uniforme di una serie di *forme* o registri minori: la tematica amorosa di ascendenza petrarchista, la poesia descrittiva, la favola o l'affabulazione mitologica e la satira (e un'egloga oggi persa) si contrappongono e allo stesso tempo integrano un paradigma di genere dominante, quello della poesia eroica, attraverso due linee tematiche essenziali: religiosa e funebre. Il rapporto che si determina ci condurrà a considerare a partire da testi concreti o da un loro insieme il sempre latente problema «del legame tra genere letterario e poesia, o, meglio, tra un *insieme di generi* (una cui parte si è soliti chiamare la poetica di un momento storico) e una data *poesia*».

Ora, la pluralità del testo lirico di Tejada sembra cedere progressivamente nel culmine della sua maturità creativa, emblemizzata nei *Flores de poetas ilustres* di Pedro Espinosa a favore del ripiegamento verso una lirica di circostanza, nel suo esito eroico e religioso, caratterizzata in particolare da quel rito meccanico di scrittura di poesie destinate a preliminari di libri altrui. La tappa creativa più intensa del poeta antequerano, considerando la versatilità di un'opera poetica breve, si concentra nel periodo che intercorre tra il 1580 e il 1610, e cede nella maturità ai limiti di una lirica

* Las conclusiones van redactadas en italiano para optar a la mención de Doctorado Europeo.

sostanzialmente di circostanza. Ricordiamo, quindi, che nonostante Góngora morì otto anni prima di Tejada, il cordobese scrisse le sue opere maggiori nel secondo decennio del Seicento, mentre nel percorso lirico di Tejada si rileva un declino significativo nella sua attività creativa a partire dagli anni venti del XVII secolo. E con tutta probabilità la gotta che tormentava il poeta unitamente al confino ad Antequera, città che non lasciò dal 1605 fino alla morte, nel 1635, contribuirono in modo decisivo all'esaurimento e all'intorpidimento dell'impulso creativo del poeta.

Il registro amoroso, oraziano, lo sviluppo di un'incipiente poesia descrittiva sperimentata nel sonetto all'Alhambra, nella *Silva al elemento del aire* o nelle *quintillas* preliminari all'opera di Bermúdez de Pedraza, o il timido saggio della pratica di una vena satirica nella satira «Vaya el río por do suele», ai quali si dovrebbe aggiungere la favola mitologica di *Vertumno y Pomona* e un'egloga oggi persa, mostrano l'ampio ventaglio di possibilità creative dell'opera lirica dell'antequerano. L'iniziale codifica di questo *testo lirico plurale* converge o presenta come polarità il paradigma della poesia eroica diversificata in varie modulazioni tematiche, in particolare quella religiosa e quella funebre, oltre all'intenso esercizio di una lirica di circostanza definita in modo significativo dal sottogenere dell'elogio di libri altrui a cui finisce per circoscrivere la limitata attività creativa dell'antequerano negli ultimi decenni della sua vita.

La tappa di maggior brio creativo di Tejada è stimolata dagli anni granadini durante i quali i tentativi del giovane poeta sembravano essere araldi di una solida opera che annunciava i nuovi tracciati dai quali sarebbe transitata la poesia barocca. Questi primi testi prefiguravano, nella loro versatilità, un'opera poetica polifunzionale che si vide fiaccata a partire dal secondo decennio del XVII secolo, quando cedette a una pratica circostanziale probabilmente determinata dall'isolamento del poeta nella sua città natale e dal proposito di ottenere favori a corte. Sebbene non abbandonò Antequera dal suo ritorno a Granada, il poeta mantenne rapporti costanti con la corte e aspirazioni a incarichi politici come quello di cronista di Felipe III -così come riferiva in un'epistola a Rodríguez de Narváez-, posto per il quale il poeta beneficiava della raccomandazione dell'amico fray Prudencio Sandoval, per la cui *Historia del Emperador Carlos V* aveva composto un'ottava eroica dedicata all'imperatore e un sonetto all'autore della storia.

Se gli esordi di Góngora e Tejada scorrono paralleli nella codifica di una lirica petrarchista fissata nei rigidi schemi manieristici del sonetto, la differenza qualitativa tra i due poeti risiede nell'abbandono da parte del poeta cordobese di questa ligia codifica manierista in cui, tuttavia, rimase imprigionato Tejada. Il rapporto diretto di Góngora con illustri personalità della nobiltà andalusa e i suoi continui viaggi a corte con soggiorni prolungati scongiurarono l'intorpidimento in una Cordova (o in un'Antequera) nella quale si eclissarono come poeti i più insigni seguaci di Góngora.

Le difficili circostanze che obbligarono Tejada a abbandonare Granada in seguito a seri problemi con il capitolo della cattedrale con la promessa di non fare ritorno dovette incidere particolarmente nell'animo del poeta, il quale, dopo il rientro ad Antequera intorno al 1605, non lasciò più la sua città natale. L'esperienza granadina, inoltre, dovette ripercuotersi in maggior misura sull'identificazione del poeta con l'ideologia controriformista rinvigorita dall'episodio dei *plomos* del Sacromonte e dal fervore *inmaculista*. Tutti questi eventi definirono il carattere posteriore della sua opera che finì per circoscriversi all'esercizio di una lirica di circostanza, talora di spiccato carattere locale, di tono eroico e carattere religioso, in cui si rileva il diffuso intervento nei preliminari di libri altrui.

Soltanto di rado il discorso poetico di Tejada si compiace nella confessione sentimentale alla stregua dei petrarchisti; piuttosto, asseconda un lirismo oggettivo e aneddótico che, lungi dalle reiterate avventure amorose di ascendenza rinascimentale, dalla febbre emozionale di queste ultime e dal coinvolgimento del soggetto poetico, potrebbe rivelarsi ai nostri occhi freddo e artificiale. Tuttavia proprio in questo lirismo risiede la diretta testimonianza che il poeta offre della sua contemporaneità poetica e personale.

A fronte del registro amoroso, accomodato essenzialmente allo schema del sonetto, dell'affabulazione mitologica o della poesia descrittiva, la produzione di Tejada è percorsa, a partire dalla poesia del periodo giovanile –raccolta nei *Discursos históricos de Antequera*– fino alla maturità poetica –che si concreta nei *Flores de poetas ilustres*– interessando persino gli ultimi componimenti, da quattro modalità tematiche: eroica, religiosa, funebre e laudatoria, e da un genere dominante: la canzone.

Così come Herrera, l'aspirazione eroica di Tejada è sospinta dal prestigio che la precettistica letteraria conferiva all'epica fondata sui modelli di Omero e Virgilio. E come il sivigliano, pur non avendo mai scritto un poema epico, il canto eroico sostanzia il complesso della sua produzione poetica in modo quasi esclusivo –a differenza di Herrera che coltivò ampiamente la poesia amorosa– fino a poter affermare che i suoi componimenti eroici si configurano come frammenti di un canto epico mai scritto.

Certamente, l'inventiva di Tejada mostra regolarmente la sua parsimonia e talora una certa povertà immaginistica, tuttavia, la perfezione formale e il dominio tecnico sopperiscono alla carenza di intuizioni immaginistiche. Il tracciato epico si mantiene nella poesia di Tejada con vigore indefesso, senza cedere a nessun tipo di emotività o sentimento lirico, d'accordo con una perfezione formale alla quale aveva affidato il suo sapere, cesellando il verso con i mezzi più eleganti che la retorica offriva all'*ornatus* poetico. Di qui che si rimarchi costantemente nella lettura che offriamo della poesia tejadiana un'innegabile padronanza dei mezzi fonici e degli artifici retorici che traducono il poema in uno spazio di brillante dominio tecnico dell'arte del verso codificata nei principi del manierismo.

I registri eroico, religioso, panegirico e funebre si presentano indissolubilmente legati e interconnessi con la poesia tejadiana, in modo tale che la poesia laudatoria sostanzia il complesso della sua produzione poetica in cui i rilievi, talvolta, sono sottolineati da ciascuna delle tematiche indicate: religiosa, eroica o funebre. Questa concezione della poesia laudatoria era percepita da Tejada, indubbiamente, nel potere eternizzante del poeta codificato nella poesia rinascimentale.

I capitoli in cui si suddivide questo lavoro intendevano essenzialmente offrire un itinerario di lettura a partire dal quale impostare un solido approccio critico nei confronti della poesia dell'antequerano. Pertanto mi sono avvalsa con una certa frequenza della glossa esplicativa e della citazione del testo quali fondamenti essenziali per un primo approccio alla comprensione letterale. Sulla base di questo solido e reiterato supporto al testo ho inteso evitare il salto alla mera speculazione e nel contempo corredare l'esegesi di ausili bibliografici fondamentali in merito ai testi o intertesti analizzati che servono a guidare e articolare in analisi e commento.

Un secondo procedimento che ho ritenuto fondamentale, massime nel caso di un poeta come Tejada, è quello della spiegazione formale sia sul piano dei mezzi che vanno ad articolare e disporre la materia poetica sia su quello della struttura elocutiva, degli espedienti retorici e del costruito sintattico. A questo scopo sono risultati fondamentali tre referenti filologici: D. Alonso, E. Orozco e J. Lara Garrido.

Con entrambi i metodi di approccio ho approfondito, con alterna fortuna, il contesto della discorsività letterale e della modalità formale a partire dalle quali registrare l'interazione della poetica tejadiana con il uso percorso creatore, che induce ad apprezzare il contributo della poesia di Tejada alla storia letteraria aurea.

RIASSUNTO DELLA TESI DI DOTTORATO «L'OPERA POETICA DI A. DE TEJADA PÁEZ: STUDIO ED EDIZIONE»

Dottoranda: María D. Martos Pérez

Relatore: Dr. José Lara Garrido

Università di Malaga

La tesi di dottorato che in questa sede presento, intitolata «L'opera poetica di A. de Tejada Páez: studio ed edizione» si articola in tre sezioni. La prima è l'edizione della poesia completa del poeta antequerano, ossia, il testo letterario. La seconda si riferisce alla categoria estetica a partire dalla quale si esplicitano i tratti tematici, compositivi e stilistici di questo corpus poetico, il Manierismo. E in terzo luogo, il soggetto creatore, in quanto ente artefice di un discorso poetico determinato da precise circostanze storico-sociali riunite nella categoria estetica del Manierismo, inteso non

come eone di un'entità storica, che definisca in quanto sovrastruttura gli esiti culturali di un'epoca precisa, bensì come concetto operativo che si consolida e modella nel vertice in cui convergono poetica e scrittura. È, quindi, a partire dai rilievi del testo nella sua plurale complessità e nella sua stessa diversità, veicolata da un duplice modulo di conformazione generica, come vengono a determinarsi, in concrezioni e ritocchi successivi, la portata e il profilo strumentale del concetto Manierismo¹.

L'obiettivo essenziale che mi sono proposta con questo studio è presentare un autore minore del nostro periodo aureo, partendo dalla convinzione critica secondo cui solo una conoscenza profonda e più vasta possibile di un periodo letterario nei diversi accenti che lo definiscono possa dar luogo a una revisione -che dovrebbe sempre essere continua- degli schemi storiografici ereditati, i quali costituiscono le basi della nostra conoscenza del passato letterario e culturale. E il lavoro di edizione è il primo passo per la conoscenza e posteriore diffusione di un autore e della sua opera.

Alla luce di questi principi, la tesi si struttura in cinque capitoli, che trattano da prospettive diverse e complementari l'edizione e la fissazione del testo, la biografia e il percorso letterario dell'autore e, da ultimo, l'analisi e il commento dell'opera poetica.

Il nucleo centrale dello studio si configura intorno al lavoro di edizione dell'opera in versi di Tejada Páez. Qualsiasi edizione esige, in primo luogo,

¹ J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barabona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Diputación Provincial de Málaga, 1994, págs. 12-13.

un approccio generale alla problematica concreta del corpus testuale che intendiamo editare, così come la definizione di criteri coerenti sui quali si imposta la disposizione del testo poetico. E il corpus poetico di Tejada Páez presenta, a questo proposito, i problemi tipici e topici di qualsiasi testo poetico aureo.

Considerato il carattere inedito della maggior parte dell'opera poetica dell'antequerano, l'accesso a quest'ultima è stata molto parziale e, inoltre, piuttosto recente. A fronte dell'insistente presenza dell'antequerano nei citati florilegi del XVII secolo, le sue opere in versi non vengono praticamente date alle stampe –e, quindi, lette– fino alle antologie che si succedono alla fine del XVIII secolo e all'inizio del XIX, che, seppur carenti di rigore filologico, svolgono un ruolo decisivo in merito alla diffusione della poesia che contengono.

La problematica che presenta questo corpus poetico si iscrive appieno nelle modalità della trasmissione poetica aurea. Le sue liriche ci sono pervenute attraverso tradizioni manoscritte indirette e a stampa. La maggior parte delle poesie di Tejada si sono conservate grazie a copie apografe –la maggior parte antigrafate– disperse in antologie e raccolte manoscritte di vario genere: la *Poética silva*, i *Flores de poetas* (1611) e il *Cancionero Antequerano* (1627-1628). Il resto della sua produzione poetica si completa con i testi raccolti dallo stesso poeta nei suoi *Discursos históricos de Antequera* oltre a quelli presenti in un'altra opera storica, l'*Historia de la ciudad de Antequera* composta dal nipote del nostro poeta, Francisco de Tejada y Nava. Dei *Discursos históricos de Antequera* non si conserva l'autografo dell'autore, bensì una copia trascritta da J. Quirós de los Ríos direttamente dall'originale manoscritto di cui oggi si ignora la collocazione. L'*Historia de la ciudad de Antequera* di Francisco de Tejada y Nava, pure manoscritta, è un testimone prezioso, considerato che l'autore avrebbe potuto verosimilmente disporre degli autografi che copiò nella sua opera storica.

Nonostante il nucleo principale del corpus di Tejada sia pervenuto per via manoscritta, un'altra parte rilevante è offerta da fonti a stampa, essendo i *Flores de poetas ilustres* (1605) di P. Espinosa il testimone fondamentale, al quale si dovrebbero aggiungere i *pliegos sueltos* e le opere a stampa in cui figurano testi preliminari del nostro poeta.

Il carattere più spiccato del corpus poetico tejadiano è la disorganicità. La sua poesia risulta copiata o stampata in testimoni della più varia origine e carattere, come si deduce dall'elenco sopra citato. Si impone, quindi, una direttrice d'edizione che miri a un'uniformazione grafica e della punteggiatura, come pure a una variabilità e flessibilità del metodo che possano adeguarsi alle singolarità specifiche di ogni testo. Per stabilire la filiazione dei testimoni, manoscritti o a stampa, che si conservano e che conosciamo, di ciascun testo che costituisce il corpus poetico di Tejada Páez, partiamo dalla tradizionale distinzione fra:

a/ testi che presentano un solo testimone e che a loro volta possono legarsi a

-una tradizione manoscritta: minuta o apografo

-una tradizione a stampa

b/ testi con vari testimoni, di cui si è proceduto alla *collatio* e alla successiva definizione delle *variae lectiones*

Nel caso di testi che sono stati trasmessi attraverso una sola copia, naturalmente, l'edizione riproduce questo testo. Nel caso di più di un testimone del testo in questione, scegliamo di trascrivere fedelmente la versione più depurata e vicina all'autore. Quest'ultima costituisce il testo base su cui annotiamo le varianti dei rimanenti testimoni, sebbene, tuttavia, in occasioni particolari inseriamo lezioni di altri testimoni quando si tratta di correggere errori evidenti o proporre altre lezioni più consone alla sequenza semantica del testo.

La collazione delle varianti, contraddittoria nei testi di Tejada, ha imposto la scelta come base testuale delle versioni dei *Flores de poetas illustres* e del *Cancionero Antequerano*, che presentano le redazioni definitive di testi che erano stati precedentemente raccolti nella *Poética silva*, nel caso dei *Flores de poetas illustres*, e nei *Flores de poetas* del 1611, nel caso del *Cancionero Antequerano*. A partire dalla riproduzione del testo contenuto nei *Flores* e nel *Cancionero Antequerano* abbiamo fissato il testo definitivo dell'edizione, pur includendo lezioni di altri testimoni, sia della *Poética silva* sia di vari manoscritti della BNE (segnatamente il ms. 861 BNE che corregge alcune lezioni errate della *Poética silva*), della British Library (in particolare il ms. Egerton 533 BL) e della Hispanic Society of America per emendare errori.

Gli interventi sono stati ridotti al minimo, optando sempre per la *emendatio ope codicum* nel caso di testi con vari testimoni, pur ricorrendo anche alla congettura o *emendatio ope ingenii* in quei componimenti poetici che sono stati trasmessi da un testimone unico.

L'apparato di varianti che correda ciascun testo ha consentito di tracciare, seppur non sempre in modo definitivo, la sequenza nella genesi compositiva dei testi tejadiani, sebbene ogni testo richieda uno studio e un commento specifici, considerando la diversificazione nelle fonti che li trasmettono e la peculiarità di ciascuno.

Dato il carattere disorganico dei testimoni manoscritti che hanno trasmesso il corpus poetico tejadiano abbiamo optato per la rigorosa modernizzazione grafica, uniformando e semplificando le grafie prive di rilevanza fonetica. Di qui il rispetto di due obiettivi basilari nell'edizione della poesia del *Siglo de Oro*: innanzitutto, quello di definire un sistema coerente che eviti il disordine grafico del corpus tejadiano disperso in raccolte di così diversa natura; e, secondariamente, quello di propiziare un approccio agevole da parte del lettore di oggi nei confronti della poesia aurea grazie alla modernizzazione del testo.

Da ultimo, in merito alle questioni testuali, la *dispositio* dell'opera poetica dell'antequerano risponde, a fronte di vincoli di genere, strofici o tematici, a un criterio cronologico che rende conto, nel caso in cui i testi siano databili, del processo sequenziale di composizione dei testi da cui poter tracciare la direttrice creativa e l'evoluzione estetica del poeta antequerano.

L'edizione è corredata di quattro capitoli che analizzano il percorso biografico, l'evoluzione creativa e la lingua poetica di Tejada Páez.

Il primo capitolo propone un itinerario biografico attraverso gli eventi fondamentali situati lungo la linea di convergenza tra la vita e lo sviluppo creatore del poeta antequerano.

Il complesso fascio di rapporti che si stabilisce tra la biografia e l'opera di un autore aureo, lungi dalle remore del positivismo ottocentesco, si rivela una categoria di notevole rendimento nell'analisi letteraria. Questo rapporto, quindi, deve intendersi non come una «serie esterna di dati e supposizioni, che modella la lettura su cifre arbitrarie, e con minime mediazioni dell'autore in quanto *factor*, dell'opera stessa» bensì come

l'ambito di determinate coordinate storiche, una concreta formazione e cultura e alcuni rapporti con altri autori, da cui iniziano a diventare intelligibili la poetica e la creazione. Di questa non ci interessa l'esclusivo contesto ordinatore in tempi, generi e forme, bensì la sua coerenza interna e la sua logica discorsività tra reiterazione e sperimentazione. La sua effettiva comprensione, insomma, come un spazio diversificato di scrittura poetica².

Con l'obiettivo di definire lo *spazio di scrittura* che interseca il percorso biografico e creativo del poeta antequerano Agustín de Tejada Páez ho discusso in questo primo capitolo il complesso delle vicende personali con cui si intreccia la sua produzione poetica.

La nascita di Tejada ad Antequera nel 1567, figlio di una famiglia appartenente all'aristocrazia locale, determinò un precoce e dinamico contatto del poeta con la cultura. Gli studi presso la Cátedra de Gramática dell'Iglesia Colegial di Antequera e l'ambiente erudito della casa di famiglia stimolarono a partire dai primi anni l'interesse per la cultura e l'esercizio della poesia.

La città di Granada, invece, fu lo scenario degli anni centrali della sua gioventù. Le date relative alla sua presenza nella città dell'Alhambra risalgono alla metà degli anni ottanta del secolo, intorno al 1584, dato che nel corso del 1585-1586 ottenne il grado di baccelliere in Arte presso l'università granadina. Dopo la parentesi degli studi di Teologia presso l'università di Osuna, dalla fine del 1586 all'inizio del 1589, il poeta sarebbe tornato a Granada dove ottenne il grado di *bachiller* in questa disciplina e proseguì gli studi per il conseguimento dei titoli di *licenciado* e *doctor* nel 1594.

La formazione giovanile e la vita universitaria motivarono la stesura dei *Discursos históricos de Antequera* che, per la precoce data in cui furono scritti (1587), testimoniano questo tipo di formazione umanistica delle cattedre di Grammatica, così come dimostrano le capacità acquisite da un alunno eccellente in materia: la profonda conoscenza della lingua latina con il

² J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barabona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, pág. 13.

dominio dei principi e leggi della versificazione classica insieme alla padronanza degli storici e dei poeti antichi.

La vita studentesca granadina culminò con la nomina alla carica di *rationero* presso la cattedrale di Granada alla fine del 1590 che vincolò definitivamente la vita del poeta alla città granadina dove rimase fino al 1605, anno in cui una serie di problemi con il capitolo della cattedrale, la cui gravità venne ad accentuarsi progressivamente, provocarono la partenza forzata dalla città con il divieto di ritornarvi.

Questo intenso rapporto tra Tejada e Granada, inizialmente determinato dai suoi studi universitari e poi vincolato alla carica di *rationero* che ricopriva presso la cattedrale granadina dal 1590, sedimentò in un fertile percorso letterario in intenso contatto con il circolo granadino della *Poética silva* e stimolato dal rapporto personale con poeti come J. de Arjona o P. Rodríguez de Ardila. Queste circostanze fanno di Tejada un nesso indispensabile tra i poeti antequerani e quelli della città dell'Alhambra, posto che sebbene il poeta visse a Granada in questo periodo i contatti con la città natale furono rilevanti e frequenti.

La vita intellettuale e poetica di Tejada a Granada superò i rigorosi confini del cenacolo poetico riunito intorno a don Pedro de Venegas, andando a stabilire un contatto con altri poeti e umanisti residenti a Granada o che in modo circostanziale visitarono la città dell'Alhambra, testimoniato da diversi elogi reciproci e riferimenti incrociati con C. de Mesa, Lope de Vega o Luis de Góngora.

I problemi citati con il capitolo della cattedrale di Granada fecero sì che Tejada abbandonasse la città dell'Alhambra verso il 1605 e, pur continuando a figurare come *rationero* presso la cattedrale granadina e ricevendo la prebenda corrispondente, il poeta antequerano trascorse praticamente gli ultimi 30 anni della sua vita ad Antequera.

Gravemente malato “*de enfermedad corporal*” verso la fine dell'estate del 1635, Tejada fece testamento il 5 settembre di quell'anno –morì il giorno successivo, il 6 settembre-, e fu poi sepolto nella tomba di famiglia presso il Convento di sant'Agostino il giorno 7.

L'intricata matassa di dati circa la biografia di Agustín de Tejada Páez ci ha permesso di prescindere dai vincoli essenziali che determinano il suo *spazio di scrittura*. Ci riferiamo, in primo luogo, alle coordinate storiche entro le quali si sviluppano le successive tappe della sua vita. Queste vengono definite da due precisi ambiti geografici: Granada e Antequera. Entrambe le città, a partire dalle loro concrete peculiarità storiche, subirono importanti mutamenti durante il XVI secolo che determinarono la loro fisionomia e la percezione che di quest'ultima svilupparono i poeti, pittori o cronisti. La poesia di Tejada si impregna, come nessun'altra, di uno spirito civico che risulta determinante nel processo di creazione letteraria e che investe altri aspetti della sua attività creativa, come quella di cronista. In secondo luogo, abbiamo delineato il processo di formazione del poeta e l'elaborazione di una cultura che alimenta l'attività poetica. E, in terzo luogo, la mappa di rapporti con altri autori, come Lope de Vega o Góngora, e l'intervento nei

preliminari di opere di religiosi amici permettono di contestualizzare, infine, la sua produzione poetica.

I capitoli II e III affrontano lo studio della lirica di A. de Tejada Páez nell'ambito della poetica manieristica. La proposta poetica dell'autore dei *Discursos históricos de Antequera* si inserisce in quel periodo di transizione tra lirica rinascimentale e barocca che è stato denominato Manierismo³.

La critica più autorevole ha ascritto la poetica di Tejada ai principi estetici del classicismo manieristico, tracciando un ponte di naturale transizione tra la dottrina poetica herreriana e la formulazione gongorina della poesia *cultista*:

Si spiega ora il transito naturale della poesia antequerana dal classicismo manieristico al gongorismo. Si tratta di un passaggio nel quale convissero inizialmente il magistero di Herrera e del Góngora del periodo giovanile come un fenomeno di parallasse sbilanciato da subito a favore della nuova poesia del cordobese⁴.

Certamente, i tratti generali con i quali la critica ha configurato il Manierismo letterario, di norma in contrasto con il barocco, spiegano –pur sempre con qualche distinguo– l'attività poetica di Tejada: arte riflessiva, soggettivista e intellettualizzata, riflessione fronte a spontaneità, elitarismo fronte a popolarismo, intellettualismo riflessivo, tendenza alla stilizzazione artificiosa e all'affinamento formale, effettismo rappresentativo, insomma, un'artificiosità manieristica inerente a una cultura elitista –come formulava A. Hauser.

Questi tratti caratterizzanti si corredano di alcuni attributi secondari come lo spostamento dal centro semantico del testo a un luogo secondario, procedimento denominato *pluritematismo manierista*, che struttura testi come la *Silva al elemento del aire* o il sonetto «Despoja el cierzto al erizado suelo», e che rivela un concetto di creazione artistica come arte di relazioni che disdegna la realtà oggettiva concreta.

In questo quadro concettuale generico del Manierismo si concretano i tratti salienti della poetica di Tejada che risulta ampiamente testimoniata dai suoi *Discursos históricos de Antequera* così come dalle dichiarazioni implicite che sottendono la sua produzione lirica. Come ha rimarcato l'editrice di quest'opera di carattere storico, A. Rallo, i *Discursos históricos* rappresentano un documento insostituibile per lo studio dell'*officina* del poeta, rivelando le sue letture primigenie e offrendo in merito essenziali riflessioni e commenti. Gli appunti contenuti nei *Discursos* modellano l'ordito culturale in cui si fissano i versi dell'antequerano data la loro precoce data di composizione, posto che l'opera venne scritta nel 1587 quando il poeta aveva 20 anni, sebbene successivamente, nel 1608, sarebbe stata nuovamente copiata e

³ Si intenda il termine nel senso e caratterizzazione proposta da E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.

⁴ J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial...», pág. 236.

probabilmente rivista dallo stesso poeta in vista di una pubblicazione che alla fine non ebbe luogo.

A partire da questo *milieu* manieristico, la breve opera di Agustín de Tejada interessa due generi intimamente connessi come la storia e la poesia. Le sue qualità di cronista trovarono esito nei *Discursos históricos de Antequera*, prima storia della città e cardine della storiografia locale di cui si rivelano debitori tutti gli storici posteriori (A. García de Yegros, F. de Tejada y Nava, F. de Cabrera y L. de la Cuesta). A quest'opera di carattere storico si aggiungono i suoi versi raccolti in cinquantotto poesie conosciute, sei traduzioni di classici –più che traduzioni sono originali ricreazioni– e cinque latine, oltre a due componimenti poetici scritti in latino.

L'opera lirica di Tejada poggia su due solidi principi: il localismo e l'ideologia nobiliare in cui si sedimenta il suo ideale poetico, e si definisce la sua poetica, in consonanza con tali presupposti, a partire dall'ibridazione di genere di quattro moduli basilari: eroico, religioso, ditirambico e, da ultimo, elegiaco nel suo esito funebre. I componimenti eroici dell'antequerano celebrano da una doppia prospettiva, patriottica e religiosa, i concetti di monarchia e aristocrazia. Gli elementi fondamentali per l'esaltazione e la glorificazione dei personaggi cantati sono il carattere epico-militare e il cattolico-religioso.

Ora, questo tono epico generalizzato della poesia tejadiana non risulta in contrasto con la capacità lirica del poeta che si rivela con indubbio vigore e solidità nei numerosi passi di ricreazione efrastica del mondo naturale o di una natura mitologica, creando quadri di gran plasticità e cromatismo, che si intercalano nei suoi componimenti, fondamentalmente in quelli di maggior estensione come le canzoni.

D'altra parte, la cifra compositiva e i procedimenti retorico-formali e metrico-stilistici, specialmente sul piano della *elocutio*, rivelano l'essenziale carattere manieristico della poesia tejadiana. La sua continua preoccupazione compositiva (pluritematica manieristica) e i tratti stilistici (in particolare l'indagine delle possibilità espressive dei suoni ai fini di trasmettere la sensazione di *asprezza* che imprime la tonalità eroica) rendono ciascun testo un'accurata opera di oreficeria preziosista. La preoccupazione stilistica è sostenuta con vigore indefesso in tutti i testi tejadiani, facendo della sua poesia un'enclave fondamentale per lo studio della lirica tra XVI e XVII secolo nella sua evoluzione a partire da presupposti manieristici fino ad altri già pienamente barocchi.

La produzione lirica di Tejada Páez pone due problemi fondamentali nel suo approccio critico: in primo luogo, la frammentarietà che complica la ricostruzione della logica interna della sua attività creativa, e, secondariamente, e derivato da questa parzialità, il contrasto fra l'OPERA e il FRAMMENTO conservato, che comporta la difficoltà di stabilire una sequenza cronologica minima che palesi il processo creativo a cui si sottopone l'attività poetica dell'antequerano.

Ora, esternamente, questo *testo lirico* si rivela come opera plurale, percorsa da diversi codici letterari che, d'accordo con la varietà manieristica, compendiano differenti generi e registri che si sovrappongono a partire da questa apparente difformità a una solida unità di fondo, che impone la necessità di capire

come un genere ne richiama un altro, vale a dire: perché una sola norma o modello unico –estratti dal contesto, dalla poetica, cui appartengono- non possano essere disgiunti del tutto dalle altre norme o modelli che costituiscono l'ambito di una stessa poetica; in che modo certi generi o sottogeneri si articolino mediante opposizioni e polarità [...]»⁵.

Il *modus operandi* di Tejada è caratterizzato dal continuo contrappunto su uno sfondo uniforme di una serie di *forme* o registri minori: la tematica amorosa di ascendenza petrarchista, la poesia descrittiva, la favola o l'affabulazione mitologica e la satira (e un'egloga oggi persa) si contrappongono e allo stesso tempo integrano un paradigma di genere dominante, quello della poesia eroica, attraverso due linee tematiche essenziali: religiosa e funebre. Il rapporto che si determina ci condurrà a considerare a partire da testi concreti o da un loro insieme il sempre latente problema «del legame tra genere letterario e poesia, o, meglio, tra un *insieme di generi* (una cui parte si è soliti chiamare la poetica di un momento storico) e una data *poesia*».

Ora, la pluralità del testo lirico di Tejada sembra cedere progressivamente nel culmine della sua maturità creativa, emblematizzata nei *Flores de poetas ilustres* di Pedro Espinosa a favore del ripiegamento verso una lirica di circostanza, nel suo esito eroico e religioso, caratterizzata in particolare da quel rito meccanico di scrittura di poesie destinate a preliminari di libri altrui. La tappa creativa più intensa del poeta antequerano, considerando la versatilità di un'opera poetica breve, si concentra nel periodo che intercorre tra il 1580 e il 1610, e cede nella maturità ai limiti di una lirica sostanzialmente di circostanza. La tappa di maggior brio creativo di Tejada è stimolata dagli anni granadini durante i quali i tentativi del giovane poeta sembravano essere araldi di una solida opera che annunciava i nuovi tracciati dai quali sarebbe transitata la poesia barocca. Questi primi testi prefiguravano, nella loro versatilità, un'opera poetica polifunzionale che si vide fiaccata a partire dal secondo decennio del XVII secolo, quando cedette a una pratica circostanziale probabilmente determinata dall'isolamento del poeta nella sua città natale e dal proposito di ottenere favori a corte. Sebbene non abbandonò Antequera dal suo ritorno a Granada, il poeta mantenne rapporti costanti con la corte e aspirazioni a incarichi politici come quello di cronista di Felipe III, così come riferiva in un'epistola a Rodríguez de Narváez.

⁵ C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», citazione a pág. 213.

Se gli esordi di Góngora e Tejada scorrono paralleli nella codifica di una lirica petrarchista fissata nei rigidi schemi manieristici del sonetto, la differenza qualitativa tra i due poeti risiede nell'abbandono da parte del poeta cordobese di questa ligia codifica manierista in cui, tuttavia, rimase imprigionato Tejada. Il rapporto diretto di Góngora con illustri personalità della nobiltà andalusa e i suoi continui viaggi a corte con soggiorni prolungati scongiurarono l'intorpidimento in una Cordova (o in un'Antequera) nella quale si eclissarono come poeti i più insigni seguaci di Góngora.

Le difficili circostanze che obbligarono Tejada a abbandonare Granada in seguito a seri problemi con il capitolo della cattedrale con la promessa di non fare ritorno dovette incidere particolarmente nell'animo del poeta, il quale, dopo il rientro ad Antequera intorno al 1605, non lasciò più la sua città natale. L'esperienza granadina, inoltre, dovette ripercuotersi in maggior misura sull'identificazione del poeta con l'ideologia controriformista rinvigorita dall'episodio dei *plomos* del Sacromonte e dal fervore *inmaculista*. Tutti questi eventi definirono il carattere posteriore della sua opera che finì per circoscriversi all'esercizio di una lirica di circostanza, talora di spiccato carattere locale, di tono eroico e carattere religioso, in cui si rileva il diffuso intervento nei preliminari di libri altrui.

In sintesi, i capitoli II e III offrono un attento tracciato della lirica di Tejada Páez che si adegua ai condizionamenti citati su cui poggiano il commento e l'analisi dei suoi testi più significativi.

Lo studio della poesia di Tejada Páez si completa nel capitolo IV con l'analisi del lessico colto della poesia tejadiana nel suo apporto allo sviluppo della linea *cultista* che va da Herrera a Góngora.

Una pratica peculiare della poesia *cultista* è, sul piano lessicale, l'uso di parole dotte, sia tratte da lingue di cultura come il latino e greco, sia prestiti dall'italiano. Tuttavia nessun segno letterario sorge *ex nihilo*, ma nasce piuttosto dall'affrancamento da alcuni modelli che avevano trovato fortuna nei secoli precedenti. L'arricchimento lessicale della lingua letteraria per mezzo di parole colte è un fenomeno che si presenta dalla fine del Medioevo, prende forma nell'umanesimo prerinascimentale di Mena e Santillana, e culminerà nella poesia barocca:

[...] in poesia la linea più corta tra due punti non è la retta, e [...] in qualche sinuoso meandro tra Herrera e Góngora si trovano cifre preziose per la comprensione dei fenomeni di evoluzione poetica, come ci dimostra, tra altri segni storico-poetici, il gruppo antequerano-granadino⁶.

Nella linea dello sviluppo *cultista* che gli studi letterari, già a partire dai lavori di D. Alonso, hanno progressivamente ampliato fino a considerare tre secoli –ascendenza medievale, poeti latineggianti del XV secolo, Herrera

⁶ J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», pág. 63.

e la poesia gongorina nella prima metà del XVII-, Góngora non si distingue tanto per la sua innovazione, quanto piuttosto per il principio intensificativo barocco che adotta nei vari piani espressivi. D. Alonso dimostrò, nel suo studio della lingua poetica di Góngora, che non era tale la stravaganza con cui era stato giudicato il lessico gongorino, rimarcando la linea *cultista* che, a partire dalla fine del Medioevo e proseguendo con Herrera e gli antequerano-granadini, ereditò Góngora e la nuova significazione che le conferì.

Pertanto, consideriamo che nel processo generalizzato, già a partire dalla fine del Medioevo, di introduzione di cultismi nella lingua letteraria, un utile modello di analisi è costituito dalla ricostruzione della presenza di alcuni vocaboli emblematici della poesia gongorina nelle figure di spicco o pilastri di tale processo *cultista*. Ci riferiamo, naturalmente, a Mena, Garcilaso, Herrera e al gruppo antequerano-granadino. A partire da questi modelli, la stima del fenomeno *cultista* può arricchirsi da nuove prospettive, che spieghino e offrano nuovi spunti chiarificatori circa il lessico letterario del *Siglo de Oro*.

Un nutrito gruppo di studiosi ha rimarcato il ruolo del gruppo antequerano-granadino nella conformazione del lessico *cultista*, come un punto di comunicazione ed impulso in quella sequenza poetica che tracciamo da Herrera a Góngora. E, tra i poeti del gruppo, Tejada Páez è stato indicato come uno di quelli più propensi all'introduzione del lessico *culto* come pure di molti dei mezzi espressivi che definiranno la poesia gongorina.

Quindi, a partire dai lavori di D. Alonso, è stata rivendicata, con una certa insistenza negli studi degli ultimi anni sulla lirica aurea, l'attenzione nei confronti del lessico dei poeti antequerano-granadini ai fini di una comprensione globale del fenomeno *cultista*:

In questa linea ascendente, come vertice di una corrente in cui hanno convissuto il contributo capitale di Herrera e gli autori del circolo antequerano-granadino, si inserisce la figura di Góngora.

Da questi reiterati reclami nasce lo studio che dedichiamo in questi capitoli al lessico colto di Tejada Páez. L'analisi di un ambito così concreto com'è quello dell'uso dei cultismi parte, quindi, da due propositi. Il primo è analizzare –a partire da un autore «minore» la cui opera si mantiene in gran parte manoscritta- una piccola porzione del lessico aureo, che contribuisca, per quanto possibile, a una comprensione più completa dei fenomeni poetici inquadrati nella linea storico-letteraria tracciata da Herrera a Góngora e nella quale il gruppo antequerano-granadino costituisce un momento rilevante. Il secondo obiettivo risponde allo studio della stessa lingua poetica di Agustín de Tejada, a partire dall'uso dei cultismi e la loro funzionalità espressiva, massime in relazione al fenomeno stilistico della *qualitas sonorum* e al suo uso in costrutti perifrastici. Nella sua edizione del *Cancionero Antequerano* D. Alonso ragiona intorno alla necessità di uno «studio stilistico» che renda conto delle innovazioni che gli autori antequerani introducono

progressivamente nella poesia spagnola e che si consolideranno e raggiungeranno la massima espressione nell'opera di Góngora:

e a loro si devono alcune scoperte (sia temi di rappresentazioni, sia di modi di dire) che si inseriscono nella poesia spagnola⁷.

In definitiva, il lessico colto di A. de Tejada presenta una polarizzazione tipicamente manieristica, pur, chiaramente, orientata verso la poesia barocca. I cultismi di Tejada non si caratterizzano, pertanto, dalla stravaganza *cultista* né dalla novità, dato che la maggior parte figura in testi medievali e in Juan de Mena, o si trovano nella poesia rinascimentale. Ancora, abbiamo osservato che il lessico dell'anteguerrano non si presenta particolarmente stravagante, posto che la maggior parte dei suoi termini non è interessata dalla censura dell'epoca –come abbiamo appurato nel raffronto con l'elenco stilato da D. Alonso-, sebbene, tuttavia, accolga effettivamente un numero importante dei vocaboli più rilevanti della nuova poesia. Inoltre, abbiamo dimostrato che la maggior parte dell'entità lessicale di cultismi tejadiani figura nei dizionari dell'epoca. Quasi tutti i cultismi medievali presenti nella sua poesia, probabilmente, erano già accomodati al sistema linguistico dell'epoca. Sono i termini più ornamentali, che sarebbero penetrati nella sua opera attraverso la lettura dei classici greco-latini o dei poeti rinascimentali, quelli esclusi da questi repertori.

Il lessico poetico tejadiano risponde, quindi, a questo momento di transizione in cui si situa la sua cronologia creativa e biografica. Introduce vocaboli che Góngora utilizzerà di norma nella sua opera, e nel contempo riscatta, della poesia herreriana e dei poeti rinascimentali, i cultismi più espressivi della nuova poesia. Tra il maestro del Rinascimento, Herrera, ed il gran poeta barocco, Góngora, poeti come Tejada –ed altri del gruppo anteguerrano-granadino- manifestano le prime avvisaglie e gettano le basi –in questo caso, le parole- che serviranno per esprimere una nuova concezione della poesia che richiederà una nuova lingua poetica, quella barocca.

La seconda parte dell'analisi del lessico tejadiano, vale a dire, lo studio degli usi stilistici di queste voci dotte ha rimarcato che l'impiego del cultismo nell'opera poetica di Tejada Páez presenta una volontà chiaramente estetica.

I criteri interessati in sede di *electio verborum* della poesia tejadiana rimandano sia all'ambito fonetico sia a quello della semantica. Il cultismo lessicale –quello di maggior rilievo quantitativo e qualitativo nella poesia di Tejada- fonda il suo potenziale estetico nei valori del significante come materia fonica. I fattori che determinano la scelta lessicale si spiegano in base a vari criteri, specialmente stilistici: rinnovamento espressivo, questioni ritmiche, procedimenti metaforici. Logicamente, l'effetto estetico non si ottiene mediante l'azione isolata degli elementi segnalati, bensì grazie all'accordo di molti di loro. Nella poesia di Tejada, nella maggior parte dei casi, l'accumulazione di cultismi risponde a uno strumento di ponderazione e

⁷ D. Alonso, «Prólogo» a *Cancionero Anteguerrano*, págs. XXV-XXVI.

innalzamento del linguaggio che aspira a imprimere solennità e maestosità allo stile; in altre occasioni, la concentrazione di voci dotte, per esempio, in alcuni passi della canzone *A la Virgen de Monteagudo*, favorisce un ambiente particolarmente devoto; e, in altri casi, il vate antequerano le dispone in precise sequenze metaforiche di derivazione descrittiva e preziosista.

Ancora, il modello herreriano si rivela punto di partenza, non solo per la scelta lessicale, ma anche per il valore stilistico che Tejada imprime al cultismo nella sua opera poetica. Probabilmente, Tejada lesse le *Anotaciones* herreriane, già pubblicate nel 1580, e adottò i principi di Herrera ai fini del suo progetto poetico. Il vate antequerano assorbe da Herrera quella formulazione manieristica del procedimento artistico nel quale si coniugano arte, natura e dottrina. E il concetto cardine di questa concezione poetica è quello della *imitatio*, che sostanzia la poetica di Tejada in cui la classicità manieristica convive con i primi tentativi della poesia barocca. Questa convivenza, con i suoi progressi e regressi di diverso segno, traduce l'opera poetica di Tejada in un continuo campo di sperimentazione, in cui le prime avvisaglie "cultiste" collidono con una poetica di evidente segno classicista.

Tuttavia risiede nella «ricercata artificiosità del linguaggio poetico» il punto in cui gli antequerano-granadini divergono da Herrera e danno avvio alla *nuova poesia*. È indubbio che il punto di partenza di Tejada è costituito dalla poesia e dalla poetica di Herrera. Con ciò l'antequerano esaspererà i procedimenti che Herrera aveva già attivato per ottenere la sublimità eroica, e nel contempo correrà la sua poesia di nuove potenzialità espressive. Nell'intensificazione di questo privilegio che Herrera aveva già concesso alla materialità fonica e nella ricerca di nuovi espedienti (sonori e ritmici) per potenziare un *sonus* aspro risiede il contributo di Tejada alla poesia barocca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Esta bibliografía agrupa los textos citados en el estudio y en la edición a excepción de las fuentes manuscritas e impresas que recogen el corpus poético tejadiano detalladas en el epígrafe «Siglas y Testimonios».

1. Bibliografías, catálogos y repertorios

Antonio, N., *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Visor, 1996.

Alemany y Selfa, B. *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española, 1930.

Böhl de Faber, N., *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas*, Hamburgo, Perthes y Besser, 1821-1825.

Conti, N., *Mitología*, trad., introd., notas e índices de R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morán, Universidad de Murcia, 2006.

Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional, 1993.

Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII, Madrid, Arco-Libros, 1998.

Callejas A. y Pajares, M. T., *Fábula de Polifemo y Galathea. Textos y Concordancias*, Madison, 1985.

Castro, A., *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, CSIC, 1991.

Corominas, J. y Pascual, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1991.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Castalia, 1994.

Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América, ed. de C. Pérez Bustamente, BAE, Madrid, Atlas, 1967.

Domínguez Guzmán, A., *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (1601-1650). Catálogo y análisis de su producción*, Sevilla, Universidad, 1992.

García de Enterría, M^a. C. y Martín Abad, J., *Catálogo de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1998.

Gayangos, P. de, *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, London, Willian Clower & Sons, 1875.

González, M^a Ajo y Sáinz de Zúñiga, C. J., *Historia de la universidades hispánicas . Orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*, Ávila, Centro de Estudios e Investigaciones «Alonso de Madrigal», 1958.

Goldsmith, V. F., *A short title catalogue of spanish and portuguese books in the Library of the British Museum*, Folkestone and London, Dawson of Pall Mall, 1974.

Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987.

Kossoff, A. D., *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1996.

Mendíbil P., y Silvela M., *Biblioteca selecta de la literatura española, o modelos de Elocuencia y Poesía, tomados de los escritores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días, y que pueden servir de lecciones prácticas a los que se dedican al conocimiento y estudio de la lengua*, Burdeos, Imprenta de Lawalle, 1819.

Menéndez Pelayo, M., *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, CSIC, 1951.

Muñoz y Romero, T., *Diccionario bibliográfico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, Rivadeneyra, 1858.

Núñez Cáceres, J., *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994.

Penney, C. L., *List of books printed 1601-1700 in The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1938.

—*Printed books (1468-1700) in The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1965.

Quintana M. J., *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, París, Librería Europea de Baudry, 1938.

Rodríguez Moñino A. y Brey Mariño M., *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1965.

Sáez Antequera, M^a. Á., *Índices de los libros de Cabildo del Archivo Municipal de Granada (1604-1618)*, Universidad-Ayuntamiento-Diputación Provincial de Granada, 1988.

Sancha, J. de, *Romancero y cancionero sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenieros españoles*, Madrid, Rivadeneyra, 1855.

Sarmiento, E., *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia, 1970.

Simón Palmer, M. C., *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1977.

Yeves Andrés, A., *Manuscritos españoles de la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998.

2. Fuentes textuales:

Actas de la Academia de los Nocturnos, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, Diputación Provincial de Valencia, 1988-2000.

Acuña, H. de, *Varias poesías*, ed. de L. F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.

Aldana, F. de, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000.

Argensola, L. y B. L., *Rimas*, ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1950.

Arguijo, J. de, *Poesía*, ed. de V. Cristóbal y G. Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

Ariosto, L., *Orlando furioso*, ed. bilingüe, trad. y notas de J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981

— *Diálogos de la Montería*, estudio preliminar de J. Lara Garrido, Málaga, Ediciones Aljibe, 2002.

Bocángel, G., *Rimas*, ed. de T. J. Dadson, Iberoamericana-Vernet, 2000.

Breve antología de la lírica antequerana, Málaga, Miramar, 1943.

- Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, Madrid, Castalia, 1980.
- Cabrera, F., *Descripción de la Fundación, Antigüedad, Lustre y Grandezas de la Muy Noble Ciudad de Antequera. Obra póstuma del M. R. P. M^o F. Francisco de Cabrera... Sacada a la luz Don Luis de la Cuesta, Canónigo en la Santa Iglesia Colegial de esta ciudad con algunas adiciones y enmiendas de su tiempo hasta el presente. Año de 1679*, ms. 1679, Archivo Histórico Municipal de Antequera (Málaga).
- Cancionero Antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, ed. de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, CSIC, 1950.
- [*Cancionero Antequerano*] *I Variedad de sonetos*, edición prólogo y notas de J. Lara Garrido, Málaga, Diputación, 1988.
- Carvajal y Robles, R. de, *Poema heroico al asalto y conquista de Antequera* [Lima, 1627], ed. de B. Martínez Iniesta, Universidad de Málaga, 2000.
- Carvalho, L. A. de, *Cisne de Apolo* [1602], ed. de A. Porcheras Mayo, Madrid, CSIC, 1958.
- Cancionero de 1628, edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, CSIC, 1945.
- Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, ed. de J. Labrador, R. A. Di Franco y J. M. Rico García, pról. de S. López Poza, Universidad de Sevilla, 2006.
- Colección de manuscritos referentes a la fundación e institución de la Colegiata de Sacromonte de Granada*, s. XVI-XVII, mss/ 6437 (BNE).
- Dante, *De vulgari eloquentia*, edición, traducción, introducción y notas de M. Rovira Soler y M. Gil Esteve, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- Espinel, V., *Obras completas. II Diversas rimas*, estudio y edición de G. Garrote Bernal, Diputación Provincial de Málaga, 2001.
- *Diversas rimas*, ed. de G. Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- Espinosa, P., *Poesías completas*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Espasa Calpe, 1957.
- Figuerola, F. de, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- Góngora, L. de, *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, ed. de R. Foulché Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1921.

- Letrillas*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
- Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. crítica de J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992.
- Teatro completo*, ed. de L. Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993.
- Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Romances*, ed. de A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Obras completas*, ed. de A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997^{2ª ed.}
- Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2001.
- Horacio, Q., *Odas y Epodos*, ed. de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2004.
- Odas y Épodos*, traducidos por los más grandes ingenios españoles, según la selección de M. Menéndez Pelayo, ed. de A. Cascón Dorado, Lípari Ediciones, Madrid, 1992.
- Hurtado de Mendoza, D., *Poesía completa*, ed., introd., y notas de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- Las obras de Jerónimo Lomas Cantoral*, introd., ed. y notas por L. Rubio González, Diputación Provincial de Valladolid, 1980.
- León, fray Luis de, *Poesías completas*, ed. de G. Serés, Madrid, Taurus, 1990.
- Lope de Vega, F., *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José M^a Bleuca, Barcelona, Planeta, 1983.
- Rimas*, ed. crítica y anotada de F. B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004.
- López Pinciano, A., *Philosophia antiqua poetica* [1596], ed. de A. Carvalho Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- Mariana, J. de, *Historia general de España la compuesta, enmendada y añadida por el padre Mariana con la continuación de Miniada; completada con todos los sucesos que comprenden el escrito clásico sobre el reinado de Carlos III...*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig Editores, 1848.
- Martín de la Plaza, L., *Poesías completas*, ed. de J. M. Morata Pérez, Diputación Provincial de Málaga, 1995.
- Mesa, C. de, *El patrón de España*, Madrid, Alonso Martín, 1612.

Medrano, F. de, *Diversas rimas*, ed. de J. Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Micó, J. M. y Siles, J. (sel.), *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, 2004.

Navagero, A., *Viaje por España (1524-1526)*, trad. de J. M. Alonso Gamero, Valencia, Castalia, 1951.

Ovidio, P., *Metamorfosis*, ed. de A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1990.

—*Obra amatoria: el arte de amar II*, trad. de F. Socas, Madrid, CSIC, 1995.

Padilla, P. de, *Romancero de Pedro de Padilla* [1583], ed. de Ramírez Arellano, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880.

Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro, ed. de I. Osuna, Universidad de Córdoba y Sevilla, 2000.

Rioja, F. de, *Poesías*, ed. de G. Chiappini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Scaligero, *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vicentius, 1561.

Solís y Valenzuela, P. de, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. de R. Páez Patiño e introd., estudios y notas de J. Páramo Pomareda, M. Briceño Jáuregui y R. Páez Patiño, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Tejada Páez, A. de, *Discursos históricos de Antequera*, edición y estudio de A. Rallo Gruss, Diputación Provincial de Málaga, 2005.

Tíbulo, *Elegías*, ed., trad. y notas de H. F. Bauzá, Madrid, CSIC, 1990.

Gow, A. S. F., (ed.), *Theocritus*, Cambridge University Press, 1950.

Valla, L., *Historia de Fernando de Aragón*, ed. y trad de S. López Moreda, Madrid, Akal, 2002.

Vega, Garcilaso de, *Poesías castellanas completas*, ed., introd. y notas de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 2003.

Vega, F. Lope de, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.

Villamediana, J. de Tassis y Peralta, Conde de, *Poesía inédita completa*, ed. de F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

Villegas, E. M., *Eróticas o amatorias*, ed. de N. Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

Virgilio, P., *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2002.

3. Fuentes críticas:

Acedo Tapia, M. E., *Por su amor. Las leyendas de la conquista de Antequera en las Historias locales del siglo XVII*, Antequera (Málaga), Hotel Antequera Golf, 2006.

Alcina Rovira, Juan F., «Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, págs. 340-356.

Alonso, D., «Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro», Madrid, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XIII (1944), págs. 1- 191.

———*Vida y obra de Medrano*, Madrid, CSIC, 1948.

———*Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968.

———*Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, págs. 117-173.

———«Notas sobre Andrés del Pozo», *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Universidad de Granada, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Granada, 1974.

———*Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978.

Alvar, M., «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, 1990, págs. 187-213.

Alvar, M. y Mariner, S., «Latinismos», *Enciclopedia de Lingüística Hispánica*. II, Madrid, CSIC., 1967, págs. 51-77.

Armas, F. A. De, «The Tour Elements: Key to an Interpretation of Villamediana's Sonnets», *Hispanic Journal*, IV (1982), págs. 61-79.

Atencia, R., *La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera-Málaga)*, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

Arco, Á. del, «Apuntes bibliográficos sobre algunos poetas granadinos de los siglos XVI y XVII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XIX (1908), págs. 102-106.

Asensio, E., «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro*, II, 1983, págs. 13-48.

AA. VV., *Miscelánea de estudios sobre Calos V y su época en el IV centenario de su muerte*, Universidad de Granada, 1958.

Bachelard, G., *El aire y los sueños: ensayos sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Blecua, J. M., *Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970.

——«El manuscrito 82/3/39 de la Biblioteca Colombina», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III. Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Castalia, 1992, t. II, págs. 19-46.

Blecua, A., *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Bodini, V., «El mundo fluvial de Góngora del Renacimiento al Barroco», *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez-Roca, 1971, págs. 175-197.

Boer, H. den, «Configuración de la persona en la poesía religiosa del XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios», *Diálogos hispánicos*, nº 21 (1998), págs. 247-265.

Braudel, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Bustos Tovar, J. J., *Contribución a la consideración del cultismo léxico medieval*, Madrid, Anejo XXVIII del *Boletín de la Real Academia Española*, 1974.

Camacho Guizado, E., *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

Calvete de Estrella, J. C., *Elogio de Vaca de Castro*, ed. J. López de Toro, Madrid, CSIC, 1947.

Calvo Martínez J. L. y Sánchez Romero, M. D., *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1987.

Cañedo J. e Arellano I. (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986*, Anejos de *Rilce*, nº 4, Ediciones Universidad de Navarra Institución Príncipe de Viana, 1987.

Carreira, A., «Luis Martín de la Plaza o el manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana* XX, 1, 1997, págs. 291-306.

——«La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001, págs. 275-286.

Clavería, G., *El latinismo en español*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1989.

Cossío, J. M. de, «Pregón contra el inglés. Habla Felipe III», *Imperio y milicia*, Madrid, Cruz y Raya, 22 (1935), págs. 82-86.

———*Fábulas mitológicas de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Cotta, D., «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín Tejada Páez», *Canente*, 1 (2001), págs. 183-231.

Cristóbal, V., «Tempestades épicas», *Cuadernos de investigación filológica*, 14 (1988), págs. 125-148.

Cuevas, C., «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», en B. López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 157-172.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Díez Écharri, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1970.

Egido, A., *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

———*Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

———*Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Diputación Provincial de Málaga, 1990.

Entrambasaguas, J., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1967.

Etienvre, J-P, (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.

Fernández Dougnac, J., (coord.), *Por sendas nunca usadas. Fernando de Herrera en el deleble homenaje de la poesía antequerana*, *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997).

Fernández Fernández, A., «Dos prácticas de encantamiento amoroso: el PGM IV (296-404) y el *Idilio II* de Teócrito», en J. Peláez, *El dios que encanta y hechiza. Magia y Astrología en el Mundo Clásico y Helenístico*, Córdoba, Ediciones el Almendro, 2002.

Ferguson, W., *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis Books, 1980.

——«De lo suave a lo áspero: Notas sobre la estética de Herrera», *Revista de Estudios Hispánicos*, VIII (1981), págs. 95-96.

Ferrari, A., «Fernando el Católico, titán y bienaventurado», *Archivo de Filología Aragonesa*, II (1947), págs. 5-58.

Fitcher, W. L., «An innedited sonnet attributed to Lope de Vega», *Homage to John M. Hill. In memoriam*, Valencia, Castalia, 1968, págs. 69-84.

Fubini, M., *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970.

Gallear P., y Cruickshank, D. W., «The Armada of 1588 Reflected and Serious and Popular Literature of the period», *God's Obvious Design. Papers for the Spanish Armada Symposium, Sligo, 1988. With an Edition and Translation of the Account of Francisco de Cuéllar*, Londres, Tamesis, 1990, págs. 167-183.

García Valle, A., «Otra vez sobre los conceptos de *latinismo*, *cultismo* y *semicultismo* a la luz de nuevos datos», *Anuario de Estudios Filológicos*, XV (1992), págs. 89-96.

García Berrio, A., *Formación de la Teoría Literaria Moderna (2). Teoría Poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980.

——«Fundamentos retóricos-poéticos en la estética del Manierismo», en A. Sotelo Vázquez (coord.) y M. C. Carbonell (ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Universidad de Barcelona, 1989, págs. 279-295.

Gan Giménez, P., «Una nómina de granadinos de antaño», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, recogidos y publicados por A. Gallego Morell, A. Soria, N. Marín, Universidad de Granada, 1979.

——«Los prebendados de la iglesia granadina: una bio-bibliografía», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*, 6 (1990), págs. 139-212.

García Martín, M., [et. al] (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993.

Garrote, G., «La retórica de los poemas laudatorios de poetas en los siglos XVI y XVII», en J. A. Hernández (ed.), *Poética y retórica*, Universidad de Cádiz, 1991, págs. 159-173.

Güell, M. *Vers une poétique des formes fixes: la canción chez les poètes espagnols du XVIe et du XVIIe siècle. Étude de cas* (tesis doctoral), Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1994.

González Vázquez, J., «Consideraciones en torno a algunos panegíricos de los Reyes Católicos», en AA. VV., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Universidad de Cádiz, 1997, t. II, págs. 1413-1419.

Guillén, C., «Sátira y poética en Garcilaso», *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 209-233.

Hagerty, M. J., «Los libros plúmbeos y la fundación de la insigne Iglesia Colegial del Sacromonte», en *La abadía del Sacromonte, exposición artístico-documental: estudio sobre su significación y orígenes*, Universidad de Granada, 1974, págs. 18-33.

Hauser, A., *Manierismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Herrero Ingelmo, J. L., «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, 1994, págs. 13-192;

———«Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, 1994, págs. 237-402;

———«Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIV, 1994, págs. 523-610;

———«Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV, 1995, págs. 173-223;

———«Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXV, 1995, págs. 293-393.

Infantes, V., «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 141-148.

Iglesias Feijoo, L., «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre edición crítica de textos clásicos)», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, t. II, *Estudios de literatura y crítica textual*, págs. 259-263.

Íñiguez Barrera, M^a, «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la Virgen de Monteagudo en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza, y Pedro Espinosa», *Revista de Literatura*, LI, 10 (1989), págs. 115-155.

Jammes, R., *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 2003.

— *Etudes sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Féret et fils, 1967.

Jauralde, P., «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 55-64.

Jauralde, P., Noguera A. y Rey, A. (eds.), *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1990.

King, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963.

Kira, G. S. y Raven, J. E., *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, 1969.

Lapesa, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.

— «El cultismo semántico en la lengua de Garcilaso» en *Poetas y prosistas de ayer hoy: Veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 92-109.

— «El cultismo en la poesía de fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer hoy: Veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 110-45.

Lara Garrido, J., «Sonetos mal atribuidos a Barahona de Soto», *Analecta Malacitana*, vol. 1, nº 2 (1978), págs. 365-369.

— «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, t. II, págs. 241-262.

— «Notas sobre la poética de las ruinas en el barroco», *Analecta Malacitana*, 3 (1980), págs. 385-399.

— «Barahona de Soto y Herrera: la clarificación de un tópico» *Archivo Hispalense*, LXIV, 1981, págs. 93-117.

— «Tres poemas inéditos del XVII en manuscritos antequeranos», *Analecta Malacitana*, V, 1 (1982), págs. 173-188.

— «En torno a un nuevo romance inédito sobre la leyenda fronteriza de la Peña de los Enamorados», *Analecta Malacitana*, VII, 1 (1984), págs. 142-148.

— y G. Garrote Bernal (eds.), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación Provincial, 1993.

— *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Diputación Provincial de Málaga, 1994.

— «Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», *Revista de Estudios Antequeranos*, 1 (1995), págs. 129-125.

—«Las octavas a Felipe II de Francisco de Aldana: de la construcción retórica al discurso poético como *mitologema*», *Glosa*, 6 (1995), págs. 63-90.

—«La trayectoria creativa del humanismo granadino. Poesía y prosa en los siglos XVI y XVII», J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento granadino*, Universidad de Granada, 1996, págs. 227-287.

—*Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones, 1997.

—*Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejo XXIII de *Analecta Malacitana*, 1997.

—*Relieves poéticos del Siglo de Oro (De los textos al contexto)*, Málaga, Anejo XVII de *Analecta Malacitana*, 1997.

—«Un poema anómalo en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa: La canción de Mira de Amescua al asalto de Cádiz por los ingleses (1956) y su horizonte de expectativa histórica», *Canente*, 1 (2001), págs. 123-182.

— (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barabona de Soto*, Universidad de Málaga, 2002.

—«La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana en el Siglo de Oro», en *La Real Colegiata de Antequera. Cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, Antequera, Ayuntamiento, 2004, págs. 221-257.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1968.

Lida de Malkiel, M. R., *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1984.

López Bueno, B., (ed.) *La silva. I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba, 1991.

—(ed.) *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba. 16-21 de noviembre de 1992). La oda*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993.

—(ed.) *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 1996.

— *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000.

—(coord.). *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, 2005.

Luján Atienza, A. L., *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005.

Luque Moreno, J., *Granada en el siglo XVI. Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, Universidad de Granada, 1994.

Macrí, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.

Matas, J., «Un aspecto de la dualidad crítico-poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimetración y la correlación», *Archivo Hispalense*, LXXIV, 227 (1991), págs. 93-117.

—*Espada del Olvido. Poesía del Siglo de Oro a la Sombra del Canon*, Universidad de León, 2005, págs. 97-132

Mc. Grady, D., «Sobre un soneto atribuido a Góngora (“No de la sangre de la Diosa bella”）」, en AA. VV., *The Two Hesperias. Literary Studies in honor of J. G. Fucilla*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1977, págs. 217-224.

Maestre, J. M., «Un supuesto poema de Nebrija sobre la Peña de los Enamorados de Antequera: su correcta atribución a Fabián de Nebrija», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 491-504.

Marín López, R., *Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada*, Granada, Proyecto Sur Ediciones, 1995.

Marín Ocete, A., *Gregorio Silvestre: estudio bibliográfico y crítico*, Universidad de Granada, 1939.

Martínez Otero, R., «Cultismos», *Archivum*, IX (1959), págs. 189-215.

Maquiavelo, N., *El Príncipe*, ed. de F. J. Alcántara, Barcelona, Planeta, 1983.

Menéndez Pelayo, M., *Estudios sobre el teatro de Lope*, Madrid, CSIC, 1949.

—*Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, CSIC, 1952.

Michæelis de Vasconcellos, C., «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, XXII (1910), págs. 567-574.

Molina Huete, B., «Agustín de Tejada Páez y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), págs. 353-402.

—*La trama del ramillete: construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

—*Tras la estela del mito. Texto y recepción de la «Fábula de Genil» de Pedro Espinosa*, Universidad de Málaga, 2005.

—«Agustín de Tejada Páez», *Diccionario Filológico de Literatura española de los Siglos XVI-XVII*, s. XVII, t. II, Madrid, Castalia (en prensa).

Morata Pérez, J. M., «En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la *Poética silva*», *Canente* 1 (2001), págs. 13-80.

Muñoz Rojas, J. A., «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1993), págs. 411-422.

Morreale, M., «Apreciación lectora de *La Moschea* de José Villaviciosa (1615)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII (2005), págs. 181 y 194.

Orozco, E., *Introducción a un poema barroco granadino. De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso de Soto de Rojas*, Universidad de Granada, 1955.

—*El poema «Granada» de Collado del Hierro*, Diputación Provincial de Granada, 1964.

—*Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.

—*Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

—*Introducción al Barroco*, ed. de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1988.

—*Cervantes y la novela del barroco*, ed., introd. y notas de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1992.

—*Granada en la poesía barroca*, ed. facsímil y estudio preliminar de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 2000^[1963, 1ª ed.].

—*Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, ed. e introd. de José Lara Garrido, Diputación de Córdoba, 2002.

—*Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz)*, ed. e introd. de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2004.

—*La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, ed. de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2006.

Osuna, I., *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la «Poética Silva»*, Universidad de Sevilla, 2003.

—«A propósito de los textos de la *Poética Silva*: nuevos testimonios», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, X (2007), págs. 133-162.

Panero Sorolla, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

Parker, A. A., *Los autos sacramentales de Calderón*, trad. de F. García Sarriá, Barcelona, Ariel, 1983 (1943^{1ª ed.}).

Pego Puigbó, A., «Algunas claves históricas y literarias en la edición de textos espirituales de los Siglos de Oro», en C. Sáez (ed.), *VII Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita. Sección 1ª. Conservación, reproducción y edición. Modelos y perspectivas de futuro*, Guadalajara, AACHE Ediciones, 2004.

—*El Renacimiento espiritual. Introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*, Madrid, CSIC, 2004.

Perelmuter, R., «Los cultismos herrerianos en el *Primer sueño* de sor Juana Inés de la Cruz», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), págs. 439-446.

- Pérez Priego, M. A., *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- Pérez-Abadín, S., «El *Iynx* o *Rhombus* en la *Farmaceutria* de Quevedo», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VIII (2005), págs. 103-116.
- La oda en la poesía española del XVI*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Pfandl, L., *Historia de la literatura nacional en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952^{2ª ed.}.
- Ponce Cárdenas, J., *Góngora y la poesía culta del XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Estudio y edición de las Fábulas mitológicas burlescas, sonetos y madrigales de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Universidad Complutense de Madrid, 2002 (Tesis Doctoral).
- «*Impia ditalis respirant poenis*: notas sobre el catálogo de reos infernales en la literatura latina y su proyección en la poesía española», en AA. VV., *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, Universidad de León, 2005, págs. 607-626.
- «De la canción como vehículo formal del epitalamio en lengua vernácula», recogido en *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- Prieto, A., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Quirós de los Ríos, J., *Apuntamientos para un Catálogo biográfico y bibliográfico de escritores antequeranos*, Biblioteca Central del CSIC, fondo Francisco Rodríguez Marín, ms. 67.
- Quondam, A., *La parola nel labirinto*, Roma, Laterza, 1975.
- Ramírez de Villaurrutia W., *Ocios diplomáticos. La jornada del Condestable de Castilla a Inglaterra para las paces de 1604*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1907.
- Randolph, J. F., «Francisco de Carenas, Poesías recopiladas. Un manuscrito poético del siglo XVII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXIV (1998), págs. 65-154.
- Requena Escudero, F., *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- Riley, E. C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, CSIC, 1963.

Rico, F., «Tradición y contexto en la poesía de fray Luis», *Academia Literaria Renacentista, Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 245-248.

Rodríguez Marín, F., *Luis Barabona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española-Sucesores de Rivadeneira, 1903.

———*Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, ed. facsímil con introducción de B. Molina Huete, Universidad de Málaga, 2004^[1907, 1ªed.].

———«Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», Madrid, *Boletín de la Real Academia Española*, 1918-1923.

——— F. Rodríguez Marín, *Estudios cervantinos*, pról. de A. González de Amezúa, Madrid, Ediciones Atlas, 1947.

Rodríguez Moñino, A., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, pról. de M. Bataillon, Madrid, Castalia, 1965.

Rosales, L., *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966.

Roses Lozano, J., «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», *Criticón*, 49 (1990), págs. 31-49.

———*Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1994.

———«Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9, 1997, págs. 63-88.

———*Góngora: «Soledades» habitadas*, Universidad de Málaga, 2007.

Rubio, M. S., *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)*, Universidad de Sevilla, 1976.

Salazar Rincón, J., «Entre la ciencia y el sueño: notas sobre la fortuna de los cuatro elementos en las letras españolas», *Revista de Literatura*, 128 (2002), págs. 319-364.

Salvador Plans, A., «El grafema *h* en los tratadistas del Siglo de Oro», *Anuario de Estudios Filológicos*, V (1982), págs. 167-178.

Sánchez, J., *Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.

Sánchez Cantón, J., *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, CSIC, 1941.

Satorre Grau, F. J., «Los grupos consonánticos cultos en un texto vallisoletano del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX (1989), págs. 65-89.

Segura Corvasí, E., *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo del Oro (contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949.

Smith, C., «Los cultismos literarios del Renacimiento, breve adición al *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas», *Bulletin Hispanique*, LXI (1959), págs. 236-272.

Schwartz, L., «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en L. Schwartz e I. Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, págs. 313-325.

Therry, A., «Pedro Espinosa and the Praise of Creation», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), págs. 127-144.

Talavera Estesos, F. J., *El humanista Juan de Vilches y su «De variis Lusibus Sylva»*, Málaga Anejo VII de *Analecta Malacitana*, 1995.

Ticknor, G., *Historia de la literatura española*, trad., adiciones y notas de P. Gayangos y E. de Vedia, Madrid, Imprenta de M. de Rivadeneyra, 1854^[1849].

Torre, J. M. de la, *Juan de Aguilar: un humanista ruteño del XVII*, Rute (Córdoba), Imprenta García, 1997.

—(coord.), *Juan de Aguilar: un humanista ruteño del siglo XVII*, Rute (Córdoba), *Anfora Nova*, 45-46 (2001).

Trigueros Cano, J. A., «En torno a la canción conclusiva del *Cancionero* de Petrarca», *Cuadernos de Filología Italiana*, 200, n° extraordinario, págs. 161-174.

Vargas Hidalgo, R., «Documentos inéditos sobre la muerte de Felipe II y la literatura fúnebre de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCII (1995), págs. 454-460

Ruestes Sisó, M^a T., «Sentimiento religioso y fuentes bíblicas en la canción por la victoria de Lepanto de Fernando de Herrera», *Anuario de Filología*, n° 10 (1984), págs. 237-258.

Túrriz Aguirrezabal, I., «Lo fónico en las *Anotaciones* de Herrera», *Letras de Deusto*, 21 (1991), págs. 5-15.

Vega Ramos M. J., *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992

Vilanova, A., «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en G. Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, t. III, págs. 564-692.

——«Fernando de Herrera», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, págs. 687-751.

——*Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992.

Vorágine, S. de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.

Weise, G., «Storia del termine *manierismo*», en AA. VV, *Manierismo, Barroco e Rococò: Concetti e termini*, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1962.

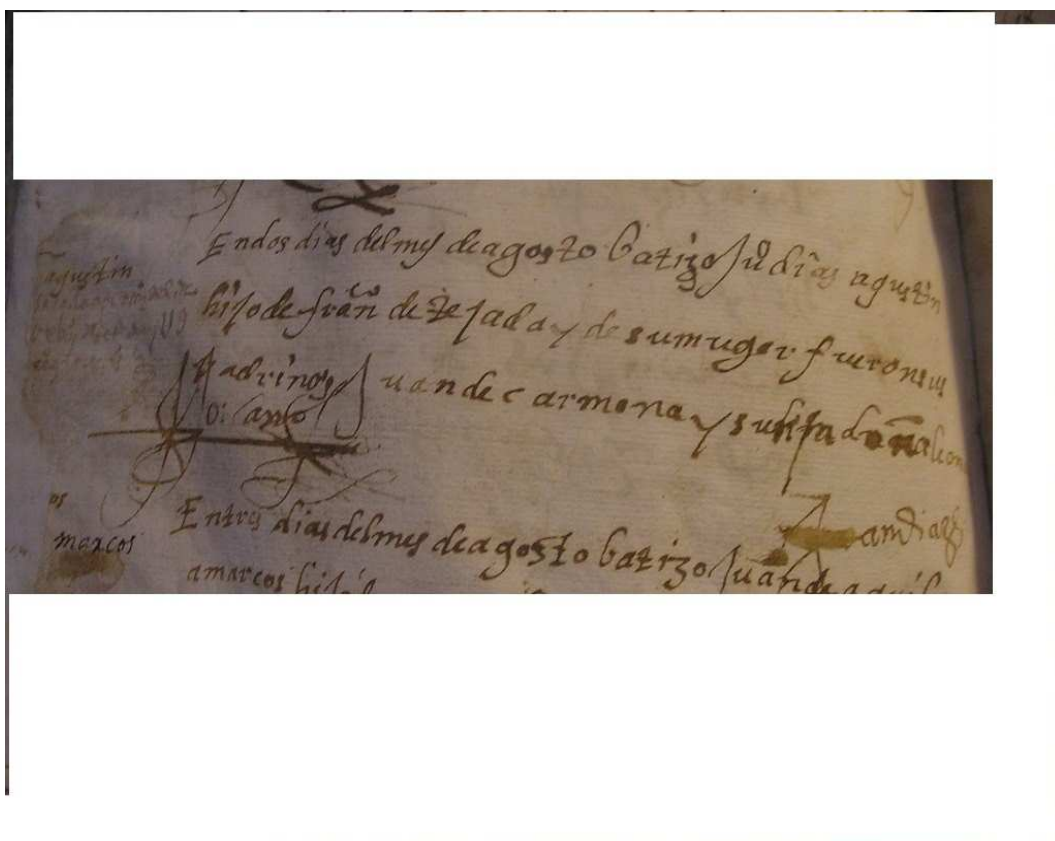
Wilson, E. M., «The four elements in the imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31 (1936), págs. 34-47.

Wardropper, B. W., «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), págs. 195-210.

ANEXOS

ANEXO I

I.1 Partida de Bautismo de A. de Tejada Páez: Archivo Parroquial de San Sebastián, libro 2º de Bautismos, fol. 206v. En la ordenación actual del Archivo Municipal de Antequera, libro 415.



I.2. Convocatoria del ejercicio y temas para la obtención de la licenciatura en Teología por la Universidad de Granada. Mss/ 6437 BNE: *Colección de manuscritos referentes a la fundación e institución de de la Colegiata de Sacromonte de Granada*, s. XVI-XVII.

BNE MSS 6437, fol. 393

✠

P R E C I P V V S S C O P V S D I S C V T I E N D V S
V T R V M F R E Q V E N S M I S S Æ C E L E B R A T I O V E R E
S I T S A C R I F I C I V M ?

Illustrissimo simul & clarissimo principi D.D. Petro de Castro Quiñones Granatenfuo
Archipræfultui Præfecto Auguftinus de Tejada, & Pæz dicat.

DVM fequeris magni, Præful, veftigia Patris,
Qui vndiu agus recto ferrea corde domat:
Improba viftici Dextra qui fœdera rumpit,
Hofti lumque animos ferpere cogit humi:
Dumque humeris geflas tantarum pondera rerum:
Æthæra vt Alcides, Hæfperidum que Gigas:
Dumque Minerva tuum diuino Nectare complet
Pectus: vt inde Dei dulcia verba ftuant:
Dum tibi commiffus celefti namine pauper
Ad te confugiens excipit inde dapes:
Quæ tua virtutes vt ferta, vt fydæra cingunt
Tempora: quæcis florent, quæcis fimul & radiant:

*Ad mea conuertas oculos, fi munera pofcunt
Exigua, & placidâ mente tenenda faunt.
Prælia, tella, Duces, fi que permiffa videntur:
Hic permiffa vides Prælia, tella, Duces.
Qui mouet Arma ferox Mauors, qui pectora frangit:
Legibus astrictus iam pauidus trepidat.
Non vltor sceleris ftatuam quod temperet iras:
Nam tunc fœna manus viftima grata Deo eft.
Gratior interea, fed quid? Gratiffima Miffæ
Viftima, qua Patri filius, ecce, datur.
Denique fi ex Numero, Menfura, aut Pondere quisquâ
Expectanda monet turpia lucra: nego.*

PRIMA CONCLVSIO.

DELLVM etiam agreffiuum, & in diebus feftiuus licitum eft rei publicæ perfectæ: imperfectæ tamen defenfiuum, & ita in fidelium falu-
ftiani in auxilium poffunt inducere: nequaquam vero fi iuftitia fit anceps, ad quod fimul milites externi tenentur: non tamen fatelites
nam principis vexillum, & veftigia fequi deuent, quifi illicite pugnauerit: ipfe cum fuis ad reftitutionem tenetur: fed non Marte incoa-
tionem accipere, ad quæ omnia maxime neceffaria reâ intentio eft: cum ex illa humani actus bonitate induantur, quæ fi odium fu-
tate, fi vero leuis caufa: veniale peccatum erit: ure que bello in dicto nulla erit ad reftitutionem obligatio.

2. ASSERTIO.

IN bello agreffiuo licitum eft inferre omnia mala hoftibus, & illorum adultos, non tamen infantes in captiuitatem redigere, vt in Grannate
in defenfio folum parce laedere in neutro tamen innocetes occidere, at vero in colas Indiarum occidentalium, veluti Antropophagos, ad
ni verbi prædicationem obftantes perdere, nec carere, ac fi denuo obftitiffent: penitus abolere. Epifcopis autem & clericis nequaquam. Si
lum interire: quanuis fanguinem effundant: abfque irregularitate funt. Duellum, & equeftre Torneamentum vti que prohibita elfe cen-
qui ab hoftium dominorum manibus euafere, vt tamen teneantur ad dominos reuertere? problema fit.

3. THEOREMA.

VSVRA, quæ eft aliquid pro mutuo accipere, prohibita iure diuino eft: ita peccatum: vt vendere rem carius expectat
quæ non committitur, fi pro gratitudine, pro iniuriæ venia, pro Amicitia optinenda, propter damnum emergens, vel
datur nunc: vt poftea precio iam adulto reddatur.

4. THEMA.

CENSVM emptio, & contractus, (qui vulgo Mohatra dicitur,) dum à primo venditore non fiat: & cambium minutum co-
pro alia, exigendo aliquid vltra illius valorem & cambium ratione loci: non autem ratione temporis etiam intra idem Regnum
expetale periculo, & lucro licita funt. retentum vero per vfuras, fi fructuofum, aut vfu confumptibile, non vero fi sterile reftituenti
mutarij hæreditatis fit assertum.

5. ASSEVERATIO.

SIGNVM genus omnibus Sacramentis tam nouæ: quam veteris legis eft, quæ definibilia, fignificant que (licet non æque) tria verba, &
tas exigentia, quibus, fi aliquid vel minuat, vel addatur: non conficiuntur, caufant que gratiam: vt Chrifti instrumenta phyficæ, ex cuius p-
tentem forciuntur tantum formaliter à gratia gratum faciente diftinctam. Hoc tamen veteribus licet figna: vt nofta fuerint denegatum, exiitit.

6. AFFIRMATIO.

OMNIA feptem Sacramenta immediate à Chrifto inftituta fuere, que licet in naturæ integræ ftatu non: lapfæ tamen neceffaria funt, quorum infti-
tio authoritatia non potuit Ministris communicari, bene tamen excellentia, & ita nec fidem, nec bonitatem fed intentionem faciendi quod Ch-
ftus vel ecclefia fecere exigunt in miniftro, qui male miniftans etiam Diachonatum, & Contionem: genericè peccat mortaliter, à quo licet ex omni
tus eft latria adorandus: ficlicitum eft Sacramenta recipere, quorum tria charactere, (qui in intellectu vt in fubiecto inelt, ad que ad fecundam qualitat-
ciem reductus) imprimunt.

7. POSITIO.

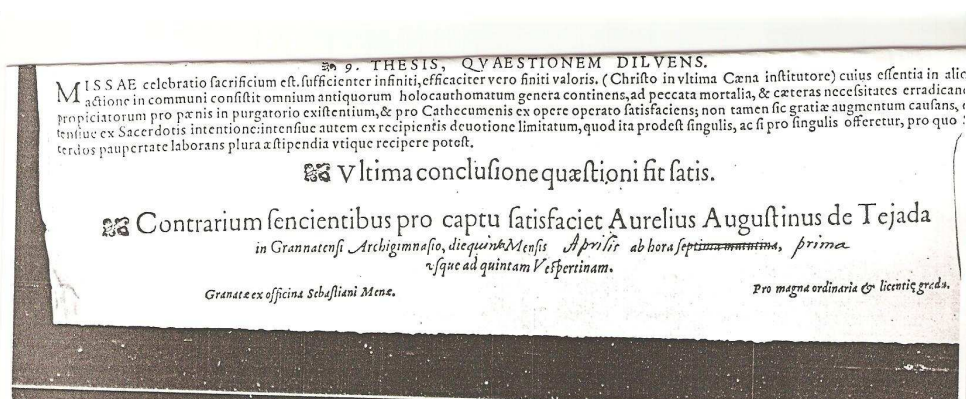
SACERRIMVM Euchariftiæ Sacramentum inter nofta præftantiffimum vnius tantum fpeciei fpecialiffima eft, ex fpeciebus Sacramentalibus
horum virtute Chrifti Corpus, & fanguinem continentibus conftitutum, cuius fumptio, licet non in rei in voto tamen eft fimpliciter ad falutem n-
faria, huius materia eft omnis, & folus Panis trititiuus: vt comedatur aptus, & vinum de vite. Huic autem modica, quæ mifcenda eft, aqua non eft de-
menti neceffitate, & licet nec panes magnitudinem, nec paruitatem materia hæc perfe reterminetur, quòd tamen fit præfens neceffe eft.

8. PROBLEMA.

CONSECRATIONE facta nihil fubftantiæ Panis, aut vini manet, neque anihilatur: fed in Chrifti Corpus, & fanguinem trans fubftantiatur
trans fubftantiatio (de lege) caufa eft præfentia Domini Corporis, & fanguinis fub accidentibus, fub quibus Chriftus totus, toto, quo duront:
pore fpecies manet. Aliter tamen, & aliter: nam fub panis velamine folum Corpus, & fub vini folum fanguis ex vi Sacramenti funt. Sub illa tantum:
diuinitas, & fanguis funt ex concomitantia: fub hæc tamen anima diuinitas, & corpus. Si autem fine fpecierum mutatione caro appareat: vel puer:
ftus eft latria adorandus: cuius corpus de potentia abfoluta duobus locis fimul elfe nequit, vt tamen illa benedictio cenæ fuerit eadem actio, qua
fecerant: an diftincta: fub problematis alea conftitutum reliquimus.

9. THESIS, QVAESTIONEM DILVENS.

MISSÆ celebratio facrificium eft, fufficiens infiniti, efficaciter vero finiti valoris. (Chrifto in vltima Cena inftitutore) cuius effentia in
atione in communi confiftit omnium antiquorum holocaustorum genera continens, ad peccata mortalia, & cæteras neceffitates erradic-
tionem pro panis in purgatorio existentium, & pro Cathecumenis ex opere operato fatisfaciens: non tamen ficut gratia: augmentum caufa:
tionem pro panis in purgatorio existentium, & pro Cathecumenis ex opere operato fatisfaciens, non tamen ficut gratia: augmentum caufa:
tionem pro panis in purgatorio existentium, & pro Cathecumenis ex opere operato fatisfaciens, non tamen ficut gratia: augmentum caufa:



Traducción del ejercicio:

Principal cuestión que ha de ser discutida: si la celebración frecuente de la misa es verdaderamente un sacrificio. Al ilustrísimo y clarísimo príncipe don Pedro de Castro Quiñones, arzobispo de la diócesis de Granada dedica Agustín de Tejada Páez.

[versos]

Arzobispo, mientras sigues las huellas del gran Padre que, caminante sobre las aguas, doma con recto corazón las cosas férreas y que con su diestra vencedora e ímproba rompe las leyes¹ y obliga a arrastrarse por el suelo a las almas de los enemigos, mientras soportas sobre los hombros el peso de tan grandes cosas como Alcides los cielos y el gigante las Hespérides, mientras Minerva llena tu pecho con el néctar divino para que de él fluyan las dulces palabras de Dios, mientras, encomendado a ti por el celeste númen, el pobre que se refugia en ti recibe de ello banquete o manjares, virtudes estas tuyas que ciñen estos tiempos como una guirnalda o como astros que florecen al mismo tiempo que dan luz,

vuelve hacia mis cosas tus ojos si mis escasos merecimientos lo permiten y si son dignos de ser mirados con disposición favorable favoréceme.

Combates, batallas, generales, si estas cosas son permitidas, aquí ves permitidas combates armas, generales. Marte que mueve feroz sus armas hiere los pechos restringido por las leyes ya tiembla temeroso. No lo consideraré vengador de un crimen simplemente por el hecho de templar las iras, pues entonces la mano cruel es víctima grata a Dios; más grato aún, pero ¿qué? Gratisima la víctima de la misa en la cual el hijo, eh aquí, es dado al Padre; y en fin si de número, medida o peso alguien exhorta a esperar vergonzoso lucro, lo niego.

¹ Las del Antiguo Testamento.

Primera conclusión

La guerra agresiva incluso en días festivos es lícita para la república perfecta. Sin embargo, para la imperfecta es lícita sólo la defensiva, y así en las filas de los fieles [---] pueden llevar auxilio, pero de ningún modo si la justicia está dudosa, a lo cual se someten de la misma manera los soldados extranjeros, sin embargo no la escolta [---] pues deben seguir las huellas y banderas del príncipe, incluso aunque luchara de manera ilícita. Él mismo con los suyos se debe tener para la restitución pero no aceptar [---], para todo lo cual es principalmente necesaria una condición recta cuando son llevados de esta bondad del acto humano [---] pero si la causa es leve será pecado venial y según derecho en dicha guerra no habrá obligación de restitución.

Aserción

En la guerra de agresión es lícito inferir todos los males a los enemigos y poner en cautividad a los adultos pero no a los niños como en Granada [---]; en la defensiva sólo herir levemente; en la neutra, sin embargo, matar inocentes. Pero los habitantes de las indias occidentales como los antropófagos [---], los que se opongan a la predicación del verbo divino hacer perder, matar, y si siguen obstinados, hacerlos desaparecer por completos. Sin embargo, de ninguna manera por parte de obispos y clérigos. Si [---] interviniera aunque viertan sangre de los otros no sería irregular. El duelo y los torneos ecuestres están prohibidos sin excepción [---] quien se evadiera de las manos de los enemigos se hace problemático si han de volver a su señor.

Teorema

La usura que es tomar algo prestado está prohibida por el derecho divino y es, por tanto, pecado, como vender una cosa a mayor precio [---]

Tema

La compra y contrato de censos que vulgarmente se dice mohatra, cuando no se reciba del primer vendedor [---] en lugar de otras cosas exigiendo algo más allá de su valor y cambio en razón del lugar, no, sin embargo, en razón del tiempo dentro del mismo reino [---] con peligro capital y lucro son lícitos, pero lo retenido por usura, si produce fruto o se consume en el uso, pero no si se restituye estéril [---] que sea reivindicado por los herederos del usurero.

Aseveración

El signo es el género bajo el que se agrupan todos los sacramentos tanto del nuevo como del viejo testamento, los cuales [---] a los cuales si algo se quita o se añade no se completan y causan la gracia de manera como los instrumentos de Cristo [---]. Sin embargo esto existió para los antiguos aunque signos como los nuestros fueran denegados.

Afirmación

Todos los siete sacramentos fueron instituidos por Cristo sin mediación, los cuales, aunque éstos no son necesarios en estado de la primera naturaleza, sin embargo, sí son necesarios a la naturaleza caída (en pecado). La institución autoritativa no pudo ser transmitida a los ministros, y así ni la fe ni la bondad ni la intención de hacer lo que Cristo o la Iglesia hicieron exigen en el ministro que administra mal también el diaconato y la asamblea peca mortal y genéricamente al cual, aunque excomulgado, es tolerado y de él es lícito recibir los tres sacramentos que imprimen carácter (que existe tanto en el intelecto como en el sujeto y reducido a segunda especie de la cualidad).

Posición

El sacratísimo sacramento de la eucaristía es de entre los nuestros el más importante de las especies sacramentales, [-----] aunque no de hecho [-----] la materia de éste es sólo pan de trigo apto para comer y vino de vid. A éstos sin embargo la poca agua que hay que mezclar no es de necesidad para el sacramento aunque no se determine por sí misma es necesario que esté presente.

Problema

Hecha la consagración no permanece ni se destruye nada de la sustancia del pan o del vino sino que se transustancia en la sangre y cuerpo de Cristo. Esta transustanciación por ley es causa de la presencia del cuerpo y la sangre del señor bajo los accidentes bajo los cuales Cristo todo en todo el tiempo que duran permanece como especie, de una manera y de otra sin embargo, pues bajo la forma del pan están solo el cuerpo y bajo la forma del vino sólo la sangre por la fuerza del sacramento; bajo uno solo la divinidad del alma y la sangre están de concomitancia, bajo el otro, sin embargo, con el alma la divinidad y el cuerpo pero si sin mutación de las especies aparece la carne o Cristo niño ha de ser adorado el cuerpo del cual por potencia absoluta no puede estar en dos sitios al mismo tiempo pero ¿esa bendición sería la misma acción de la Cena que la consagración o distinta? Bajo los problemas dejemos lo constituido por el azar.

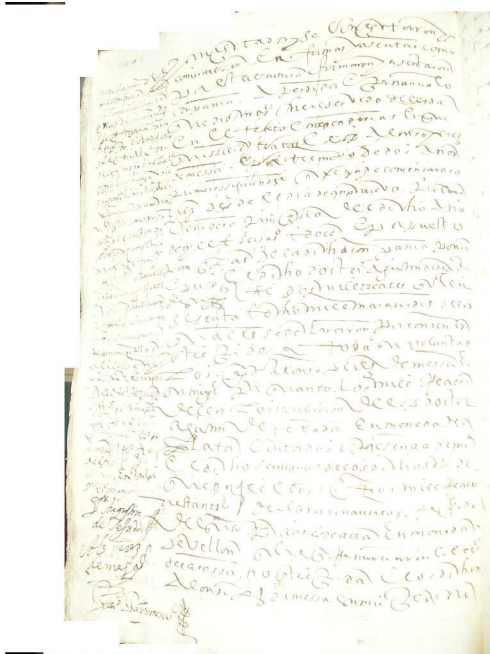
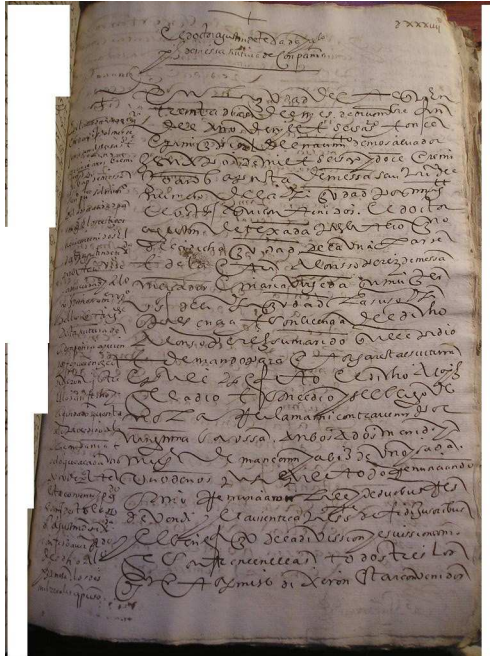
Tesis que soluciona la cuestión

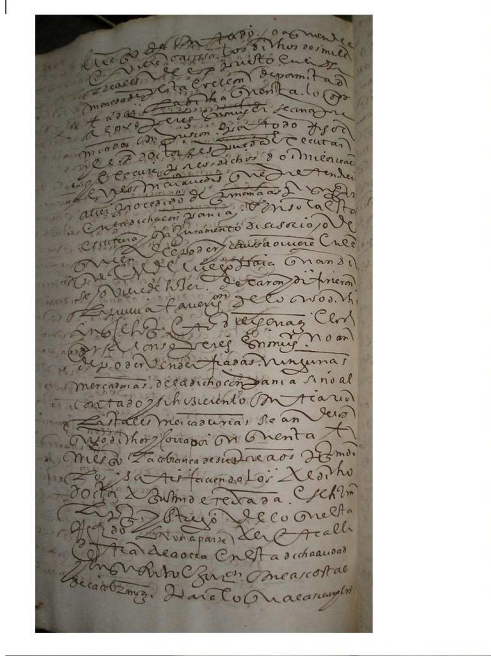
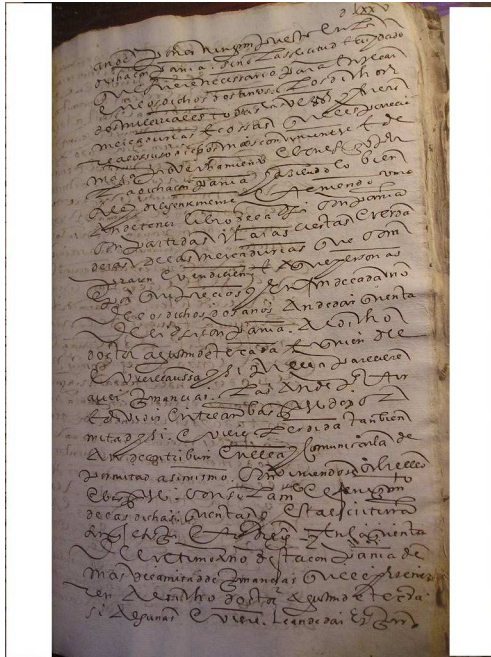
La celebración de la misa es sacrificio de valor suficientemente infinito y eficazmente finito según lo instituyó Cristo en la última cena, la esencia de la cual consiste en alguna acción en común que contiene todos los tipos de los antiguos holocaustos para erradicar los pecados mortales y las demás necesidades a favor de los intercesores que existen las penas de los castigados en el purgatorio y en favor de los catecúmenos [-----] y no, sin embargo, causando así aumento de gracia sin embargo intensivamente de la intención del sacerdote de la intención del que lo recibe lo que así aprovecha cada uno como si se recibiera individualmente. El sacerdote que vive en pobreza puede recibir en sí muchos pagos.

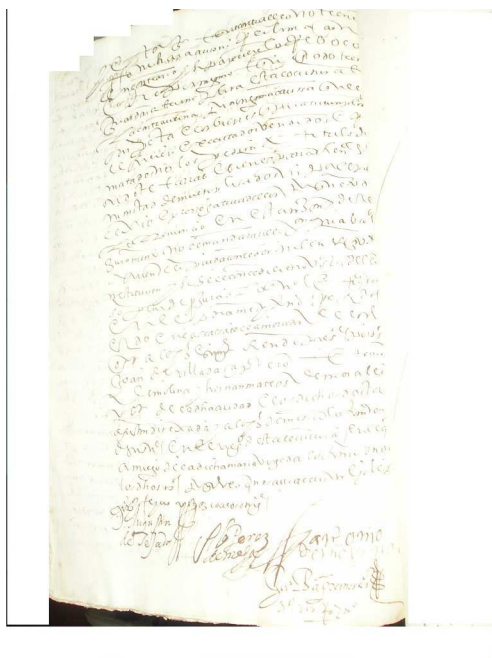
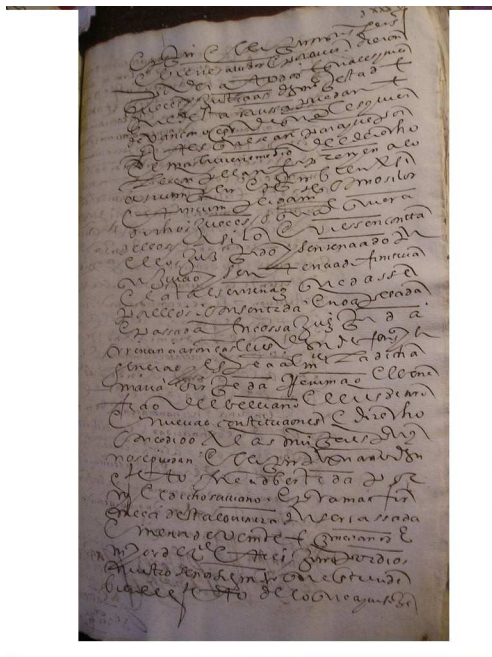
En última conclusión se da por satisfecha la cuestión.

A loa que sientan lo contrario satisfará según su capacidad Aurelio Agustín de Tejada Páez en Granada en el [-----] el día cinco del mes de abril desde hora prima hasta las cinco de la tarde.

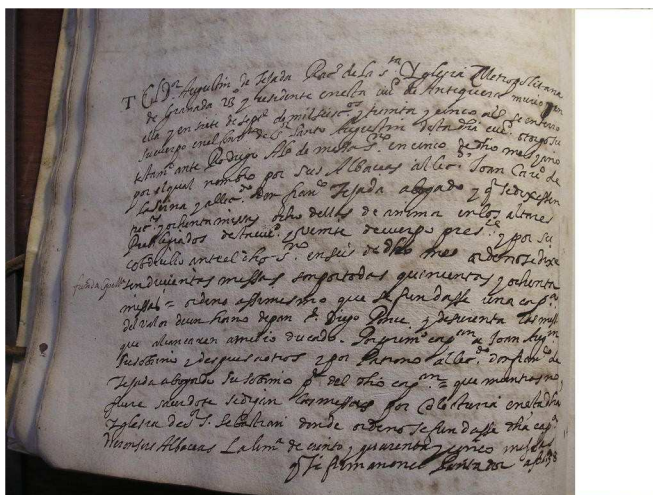
I.3. Escritura de compañía con Alonso de Mesa Archivo de Protocolos, Juan Bautista de Mesa, 1611. En la ordenación actual del Archivo Municipal de Antequera, libro 1321.



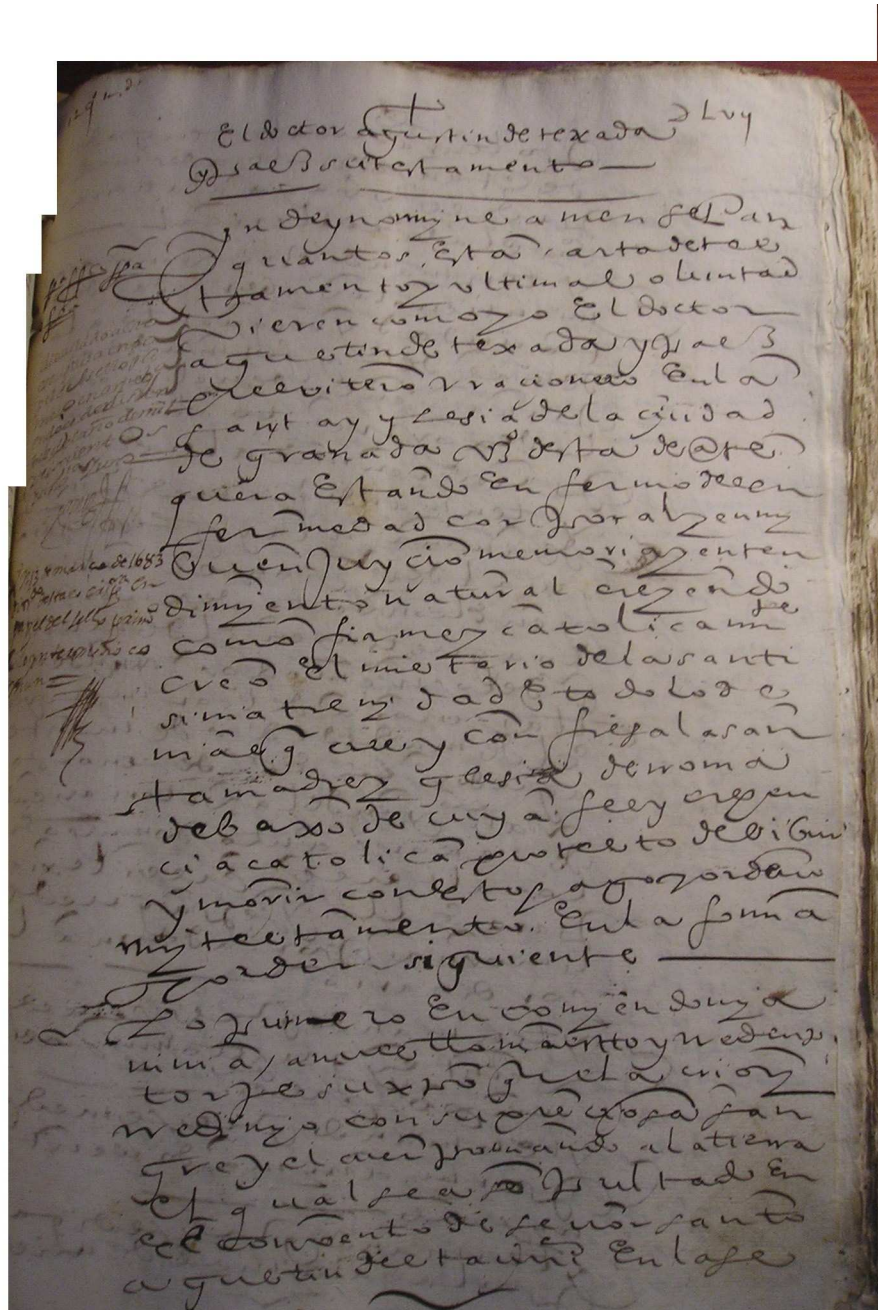




I.4. Acta de enterramiento de A. de Tejada Páez: Archivo Parroquial de San Sebastián, libro 5º de Entierros, fol. 12v. En la ordenación actual del Archivo Municipal de Antequera, libro 541.



I.5. Testamento de A. de Tejada Páez: Archivo de Protocolos, A. Rodríguez de Mesa (el Mozo), 1635. En la ordenación actual del Archivo Municipal de Antequera, libro 1408.



†
el doctor agustin de tejada 21 de
y de los cos de d'alo

En el nombre de la santissima
trinidad ad amen seysan quan
di a lo vier en cos uos el doctor
agustin de tejada y de
creer teo in abichu cul a
santay y caria del agueda d
de piana da ve qus de ta de
atregua n digo q' p' q' uan
to d'oni el teo tament q' u
lice zo to q' ue ayer q' uo de re
creo meo de p' et ien bre. at e
el q' uo q' uo d' ex m' and ad p' ed
den for in anjua d' y est a an
tidad de m' p' ad asi a e m' p' o
t' u n t' a d' y m' and p' re se m' e
di g' a n' o t' t' a l' d' o g' e n t' a m' i
p' a e m' a s s' o r' i n' a n j' u a d'
y se y a g' u e d' e m' i e b' r' e n e e
t' a l' i m' o r' n' a d' e l l' a e y l' o q' u e
se contiene en el d' u n' t' e m' e n' t' a
m' e n' t' o y e n' e t' e m' u n' c' o s' d' i
alo se g' u a r d' e y a m' p' l' a
cos m' o d' e l l' o se y a c' e m' e n
cion e n' e t' e m' o n' y s' d' e l' o q' u' e
o t' o r' q' u' e e t' a c' e e n' t' e m' a
de cos de d' alo. q' t' e e l' u n' i
p' u e l' i c' o s' y t' e e t' i p' o r' a q' u' i
conten d' e l' e n' i u r' o r' e g' u
t' o s' o m' o s' d' e d' e f' i n' i a n
d' e r' l' a p' a b' e d' a d' d' e m' e n

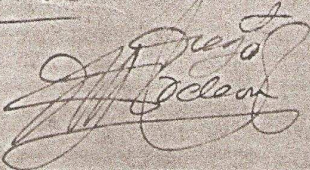
I.6. Francisco de Tejada Nava, *Inventario y partición de los bienes que quedaron por fin y muerte de don Francisco de Tejada, abogado, entre doña María de Jaime, su mujer, y los menores, sus hijos* (Archivo Histórico Nacional, Sección Diversos. Serie Concejos y ciudades. Legajo 15, carpeta D-22).

7	obra de los Anticorres	2500
3	obra de los Arzobis	0280
2	obra de los Obis de Ballas	0600
1	obra de palacio de los Obis	0280
1	metafisica de Francisco	0250
1	albardana de Villatana	0120
1	mozo de oca de di. de San Juan	0120
1	obra de la Obis de Ballas	0160
1	Practica de las	0120
1	de las cosas de los Obis de Ballas	0040
1	obra de los Obis de Ballas	0250
1	obra de las condiciones de las	0060
1	obra de los Obis de Ballas	0140
1	obra de los Obis de Ballas	0250
1	obra de los Obis de Ballas	0080
1	obra de los Obis de Ballas	0060
1	obra de los Obis de Ballas	0250
3	obra de los Obis de Ballas	0600
1	molino de pinos de los Obis	0140
1	questiones de los Obis de Ballas	0060
1	obra de los Obis de Ballas	0140
7	obra de los Obis de Ballas	0280
1	obra de los Obis de Ballas	0120
1	obra de los Obis de Ballas	0070
1	albarda de los Obis de Ballas	0140
3	obra de los Obis de Ballas	0140
1	de las cosas de los Obis de Ballas	0150
		6660

12	Reglas de gramática	005
72	Obra de gramática	005
12	Obra de gramática	008
22	Resumen de la historia de España	033
22	Historia eclesiástica de España ^{della}	018
12	Caro de ambrosio	014
12	Fenigión de la gramática	004
12	Novena de allegorías	025
12	Mendiga de poesía	010
12	Caro de alimentos	007
62	Tratado de lo criminal de la legislación	100
12	Decisión de algunas dudas	016
12	Novena de la Virgen de la Concepción	030
12	Tratado de las hereditades	018
12	Tratado de la vida humana	009
22	Abundancia de elegancias	014
22	Reflexiones	010
12	Decisión de algunas dudas ^{de las}	014
12	Novena de la Virgen de la Concepción	014
12	Práctica de la escritura de los libros	011
12	Decisión de algunas dudas	014
62	Obra de la gramática	016
12	Epitafio de los reyes	017
22	Antonomasia de algunos nombres ^{de}	010
22	Política de la vida humana	066
22	Obra de la gramática	066
		1223

8	1	Tratado de Confesiones	0 30 l
5	1	Tratado de Casos	0 30 l
8	1	Tratado de Injusticia	0 2 1/2 l
33	4	Tratado de Injusticia	0 2 1/2 l
18	1	Tratado de Injusticia	0 2 1/2 l
4	1	Tratado de Injusticia	0 0 6 l
04	1	Tratado de Injusticia	0 1 2 l
25	1	Tratado de Injusticia	0 0 6 l
10	1	Tratado de Injusticia	0 1 4 l
07	1	Tratado de Injusticia	0 1 6 l
00	1	Tratado de Injusticia	0 0 3 l
16	1	Tratado de Injusticia	0 0 3 l
30	1	Tratado de Injusticia	0 0 4 l
8	1	Tratado de Injusticia	0 0 8 l
90	1	Tratado de Injusticia	0 1 4 l
40	1	Tratado de Injusticia	0 0 5 l
08	1	Tratado de Injusticia	0 0 8 l
40	1	Tratado de Injusticia	0 0 4 l
18	1	Tratado de Injusticia	0 0 2 l
70	1	Tratado de Injusticia	0 0 8 l
60	1	Tratado de Injusticia	0 0 3 l
30	1	Tratado de Injusticia	0 0 2 l
20	1	Tratado de Injusticia	0 0 5 l
50	1	Tratado de Injusticia	0 0 3 l
50	1	Tratado de Injusticia	0 0 5 l
10	1	Tratado de Injusticia	0 0 3 l
10	1	Tratado de Injusticia	0 0 3 l
		Junt	1465 l

0	1924	Libro de los amigos	0408
0	213	Los doscientos y trece libros	21405
50		Contenido en estas tres	
55		traves de los de los libros	
60		de copia y en parte en	
40		esta forma de antigüedad	
50		según me da a entender	
20		de como si los libros	
20		abren mi tienda en	
30		dos mil y ciento y quarenta	
10		de los libros me endiga	
0		cinco de antigüedad	
2		que me he de marcos	
0		de los ciento y quarenta	
6		y no más	


 Tejada Páez

1924	2140
0408	68460
213	33
9	1
14	72760
20	
30	
30	
23	
30	
13	
8	
2141	

ANEXO II: ÍNDICE COMENTADO DE CULTISMOS.

En esta lista figuran los cultismos léxicos más recurrentes en la poesía de A. de Tejada Páez. Cada cultismo aparece señalado en negrita y mayúsculas, seguido de los versos tejadianos en que aparece. En el caso de que el cultismo presente más de cinco recurrencias, no detallo los versos del corpus tejadiano en que aparece, con el fin de no sobrecargar la entrada del vocablo. Figuran, a continuación, los glosarios o índices de cultismos fundamentales en los que se registra esa voz. Sigue la documentación lexicográfica, preferentemente, la documentación en el *Vocabulario* de Nebrija o en el *Tesoro* de Covarrubias. En el caso de que no aparezca en ninguno de ellos, recorro a otros repertorios lexicográficos ya indicados en la introducción. Esta información lexicográfica —excepto algunos cultismos que ofrecían dudas o existía contradicción entre las opiniones de los estudiosos que lo han tratado— ha sido extraída de las listas de cultismos citadas, no consultada directamente en tales repertorios. A esta localización en los diccionarios, sigue la documentación literaria del cultismo según la periodización establecida en la introducción: su presencia en autores medievales, en la poesía renacentista y en la obra poética gongorina. Cito ejemplos del empleo de los cultismos en las obras de Garcilaso, Herrera y Góngora. En los restantes autores del XVI o principios del XVII sólo recojo los versos que presentan usos análogos a los casos estudiados en la poesía de Tejada. En la poesía garcilasiana suelo indicar el número de recurrencias. En cuanto a Herrera, he tratado de localizar el cultismo preferentemente en *Algunas obras...* En el caso de la obra poética de Góngora procuro señalar la primera documentación y rastrear la presencia del cultismo en cuestión desde los primeros textos hasta los poemas mayores, dando cabida a la mayor cantidad de empleos. Con el propósito de aligerar las referencias bibliográficas, he optado por abreviar todos los glosarios de cultismos, repertorios lexicográficos y obras literarias. El orden de la lista es alfabético con el objeto de facilitar la localización de los cultismos.

A

ACANTO:

«De azucenas, violas, lirio, acanto» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 1).

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 404; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». No lo recogen Nebrija ni Cov. Sí Oudin (1616) y Percival (1623). Ya en el *Cancionero* de Juan del Encina. En la poesía renacentista lo encontramos en F. de la Torre y Figueroa. No lo emplea Garcilaso. Macrí afirma que es Herrera quien lo introduce en la poesía española. Así pues, lo encontramos en la égloga «Entre los verdes árboles, do suena», v. 186: «i suave jacinto i tierno acanto»¹. En la poesía gongorina sólo encontramos escasos empleos. Figura en la *Sol. I* v. 803. Si fue Herrera quien lo introdujo en la poesía renacentista quizá la poesía tejadiana acuse su influencia. Herrera emplea la rima *acanto-amaranto*:

Nacerá siempre eterno el amaranto,
narciso i eliocriso deleitoso,
i suave iacinto i tierno acanto².

Tejada reproduce esta misma rima en el soneto:

De azucenas, violas, lirio, acanto,
la frente ornada, la purpúrea Aurora

¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 223.

² Égloga «Entre los verdes árboles, do suena», vv. 184-186 (F. de Herrera, *Poesía...*, p. 223).

las rojas puertas del Oriente dora
y abre camino al sol su alegre manto.
Levántanse las aves a su canto
y el fresco aliento del Favonio y Flora
sacude los aljófares q[ue] llora
en el clavel, narciso y amaranto.

Téngase en cuenta, además, que gran parte del vocabulario referente a la flora lo emplea Tejada bajo influjo herreriano.

ADMIRAR:

«Detén el paso, admira, ¡oh caminante!» (soneto «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», v. 1).

«virtud que al suelo admira» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 65).

«honró sus montes y admiró a las gentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 195).

«él de ver tanta pena en sí se admira,» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.14)

«que con lo menos admirable admira,» («Dos amantes más firmes que Cupido», v.67)

«vuestra subida admira, eleva, espanta,» («Angélicas escuadras que en las salas», v.54)

«cuando subiendo Cristo se admiraron,» («Angélicas escuadras que en las salas», v.58)

«se admira el cielo y se contenta el Padre.» («Angélicas escuadras que en las salas», v.60)

«formador de esta máquina admiraron» («Angélicas escuadras que en las salas», v.107)

«ni el que del templo en Éfeso se admira,» (Angélicas escuadras que en las salas», v.145)

«El tuyo admira, ¡oh nuevo Tolomeo!,» («Cudicia de saber al hombre incita», v.9)

«admiraban Lisipo y Praxiteles,» («Si cuando Roma, templos, capiteles», v.8)

«y porque admiren tu divino acento» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v.7)

«sitio profanen, mas llorando admira;» («Este que ves trofeo y esta pira», v.4)

«admiro del Altísimo el gobierno,» («Collado enhiesto do su furia inclina», v.11)

Vilanova, “Índice comentado de cultismos». No está recogido en el *Vocabulario* de Nebrija pero sí lo recogen C. de las Casas, Palet, Oudin y Cov. No está en Garcilaso, pero sí en Ramírez Pagán (1562), en la *Araucana* de Ercilla, en Aldana y en Herrera. En cuanto a la obra de Góngora, lo localizamos en la *Sol. I*; vv. 233, 357, 714, 815. También en la *Sol. II*, vv. 231, 240, 275 y en el *Polifemo*, vv. 275, 276, 406. Los dos primeros versos del soneto de Luis Martín dedicado *Al túmulo de la duquesa de Ampurias*, «Detén el paso, huésped peregrino, / admira en este mármol tristemente»³) presenta reminiscencias con el inicio del soneto de Tejada a la muerte de la duquesa de Lerma «Detén el paso, admira, ¡oh caminante! / deste mausoleo la riqueza».

ADORAR:

«todas te adoran por divina reina»(canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 254).

«a quien besan y adoran las estrellas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 494).

«por adorar la imagen de María» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 519).

«pues quien adora la celeste esfera» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 722).

«con su presencia a quien adoran ángeles» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 74).

«adorando la falda de aquel monte» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.125).

«Así estoy por la diosa a quien adoro;» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 302)

«Nilo en el suelo egipcio que lo adora,» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.134).

³ L. Martín de la Plaza, *Poesías...*, p. 165.

«en adorallo como a Dios convienen» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 138).

«Pues que adoran los Reyes» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.205).

«también le adore mi canción y canto» («canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.207).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija, Casas, Percival, Palet, Oudin y Covarrubias. Aparece ya en el *Cantar de Mio Cid*, en Berceo, el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Juan del Encina, y es muy común en la poesía del XVI, aunque no lo emplea Garcilaso. Sí se encuentra abundantemente en la obra de Herrera y en la *Angélica* de Barahona. En la poesía gongorina, encontramos este cultismo en los vv. 746 y 773 de la *Sol. I* y en el *Polifemo*, vv. 98, 373.

AFABLE:

«que de las musas al asilo afable» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 13).

«y en la paz discretísimo y afable» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.36)

«aunque modesta, fuerte, heroico, afable» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 215)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». No lo recoge Nebrija. Sí Casas y Cov. Ya empleado por Santillana y, en la poesía renacentista, por F. de la Torre y Barahona. No está en Garcilaso. En Herrera: «la piedad, el ser afable, vumano» (B El V, 20). En Góngora documentamos dos casos: en las décimas de 1600 *Al marqués de Gualdalcázar; de las damas de palacio*, v. 64: «por lo bello y por lo afable»⁴; y en la *Sol. I*, v. 725: «Con ceño dulce y con silencio afable». En Herrera aparece como atributo humano, mientras que en Góngora y Tejada se aplica a cosa inanimada.

AFECTO:

«pues con afecto religioso pudo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 810).

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». Este estudioso no localiza documentación lexicográfica ni literaria anterior al XVI. En Garcilaso registramos dos ejemplos: «lleno d' un sabio, onesto i dulce afeto» (*Égl. II*, v. 1332) y «i el amoroso afeto i zelo ardiente» (*Égl. II*, v. 1712). Kossoff lo documenta en Herrera con la acepción de 'cualquier pasión, frecuentemente el amor o el cariño'. Así lo encontramos, por ejemplo en la canción II de *Algunos versos...*, v. 102: «de perturbado afeto»⁵. En la obra de Góngora encontramos numerosas recurrencias. En los poemas mayores constatamos su presencia en la *Sol. II*, v. 635.

ALTERAR:

«lenguas, nombres y máquinas altera» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 592).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya empleado por Mena y el Cartujano. Vilanova señala que es de uso corriente en la poesía renacentista a partir de Garcilaso, quien lo emplea en la *Égl. II*, v.1380: «mostrándose alterado en la persona». Aplicado al mar se encuentra en la *Floresta de varia poesía* de Ramírez Pagán, en *La Austríada* de Rufo y «en una Canción de Doctor Agustín de Tejada publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (1605): “Secase el río, el manso mar se altera”⁶. También se halla en la poesía herreriana. Góngora lo emplea por primera vez en una

⁴ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 185.

⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 394.

⁶ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 810.

composición de 1583. En los poemas mayores registramos la presencia de este vocablo, tanto en el *Polif*, vv. 93, 232, 291, 320, como en la *Sol. I*, v. 258 y *Sol. II*, v. 493.

AMARANTO:

«en el clavel, narciso y amaranto» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 8).

«ciprés y tejo no, sino amaranto» («Este que ves trofeo y esta pira», v. 7).

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». Recogido por Cov. J. L. Herrero Ingelmo no lo localiza en ningún texto literario hasta el XVI. En Garcilaso no está. Sí lo emplean F. de la Torre y Barahona. Indica Kossoff que en los poetas griegos y romanos era símbolo de eternidad. En Herrera encontramos, al menos, tres recurrencias. Así, en el soneto «Mvsa, esparze purpúreas, frescas flores», v. 11: «yaze entre verdes hojas d'amaranto»⁷. Góngora no lo emplea.

Es un caso claro de herrerianismo perteneciente al ámbito floral adaptado por Tejada y que no acogerá la poesía gongorina.

AMBICIÓN:

«Y pues no de ambición, mas de obediencia» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 97)

«de la altiva ambición y altivo intento» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 45).

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». No lo recoge Nebrija pero sí Cov. Ya en el *Libro de Alexandre*. Lo emplean Santillana y Manrique. En el XVI lo encontramos empleado por Cetina, Mendoza, Figueroa, Aldana, Barahona y Medrano, pero no en la poesía de Garcilaso. Herrera lo emplea, por ejemplo, en la elegía III de *Algunas obras...* «A la pequeña luz del breve día», v. 17: «por quien se cansa la ambición profana»⁸. Alemany y Selfa recoge dos acepciones. La primera, 'pasión desordenada por conseguir poder, honras, dignidades o fama', acepción a la que responde, por ejemplo, el verso 108 de la *Sol. I*: «No en tí mora la ambición / Hydrópica de viento». Y el segundo significado, que mantiene la acepción latina de *ambitio*, es el de 'aparato, pompa, ostentación', que también hallamos en la *Sol. I*, vv. 90-91: «Llegó pues el mancebo, i saludado / sin ambición, sin pompa de palabras». Lo documentamos por primera vez en los tercetos fechados en 1609 «Mal haya el que en señores idolatra», v. 84: «tanto en discursos la ambición humana»⁹.

AMBOS:

«lo está aguardando, y de ambos el trofeo» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 105).

«ambos con santos ánimos y ambos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 361).

«y a ambos les paga Venus su estipendio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 416).

«bañando el suelo con la sangre de ambos?» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 578).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija. Lo emplea el Marqués de Santillana, Mena, Boscán, Aldana y Ercilla. Sin embargo, Garcilaso prefiere la forma popular «entrambos», frente a la solución culta. Vilanova no lo documentan en la poesía de Herrera. En la poesía gongorina lo encontramos por primera vez en 1581, en el

⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 215

⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 400.

⁹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 277.

romance «Un caudaloso río», v. 15: «Ambos se van a su centro»¹⁰. En los poemas mayores su uso también es reiterado: en el *Polif.*, vv. 189, 458; y en la *Sol. I*, vv. 283, 399, 761, 933, 518.

AMBROSIA:

«y en matas de oro la perpetua ambrosia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 632).

J. L. Herrero Ingelmo, «Cultismos...». Macrí (p. 404) menciona su presencia como latinismo tónico (*ambrosia*) en fray Luis y Góngora. No lo recoge Nebrija pero sí Cov. Ya en Mena. Es abundantemente empleado en la poesía renacentista: Boscán, F. de la Torre, Aldana, Figueroa y Barahona. En cambio, no se documenta en la poesía de Garcilaso. En la poesía de Herrera, al igual que en Tejada, suele ser trisílabo. Así, en el soneto de *Algunas obras* «Ardientes hebras, do s'illustra el oro», v. 2: «de celestial ambrosia rociado»¹¹. En la obra poética de Góngora documentamos, al menos, dos empleos. En el soneto de 1611 «Si ya el griego orador la edad presente», v. 14: «que hable néctar y que ambrosia escriba»¹². También en la *Sol. II*, v. 728: «Florida ambrosia al viento dio ginete».

AQUILÓN:

«contra el bravo Aquilón impetuoso» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 54).

«mirad que sopla el aquilón protervo» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 79).

J. L. Herrero Ingelmo, «Cultismos...». No lo recoge Nebrija pero sí Cov. Ya documentado en Berceo. También en Mena. Y en la poesía renacentista lo emplean Boscán y Medrano. No se encuentra en Garcilaso. Herrera lo emplea profusamente. Sirva de ejemplo, en el soneto V de *Algunas obras...*, «Órrido invierno, que la luz serena», v. 6: «del nevoso aquilón; i en aquel ielo»¹³. Alemany y Selfa lo recoge en la obra de Góngora como 'norte, viento que sopla de esta parte'. No lo encontramos empleado en fecha posterior a 1604 y, por tanto, no se documenta en los poemas mayores. Establecemos como primera fecha de documentación en la poesía gongorina la de 1582, pues este vocablo aparece en la canción «Corcilla temerosa», v. 3: «Al soberbio Aquilón con fuerza fiera»¹⁴.

ARA:

«adorna el voto la ara con fe pura» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 142).

«y odoríferos humos de su ara» («Con alta trompa, sonora y clara», v.4).

«ara y templo a tu nombre y a él te llama» («Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama», v. 8).

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya recogido por Nebrija. Explica Vilanova que durante la Edad Media pertenecía al lenguaje eclesiástico y que fueron los poetas del Renacimiento los que divulgaron este vocablo en su sentido pagano¹⁵. Se encuentra en Berceo y en el *Laberinto* de Mena. En la poesía del XVI lo encontramos en F. de la Torre y Aldana. Garcilaso también lo emplea, en el verso «¿a tus sagradas aras los despojos?» (*Égl. I*, v. 391). En la poesía herreriana, Kossoff registra

¹⁰ L. de Góngora, *Romances*, ed. de A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. I, p. 227.

¹¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p.390.

¹² L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 85.

¹³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 358.

¹⁴ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 27.

¹⁵ La idea de ofrecer votos en las aras se remonta a Virgilio: «Ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis / Agricolae facient: damnabis tu quoque votis» (*Égloga V*, vv. 79-80).

numerosos ejemplos, como el de la canción de 1578 «Jamás alzó las alas alto al cielo», vv. 14-15: «Vos, a quien el ardiente pecho mío / en vuestras aras se consagra puesto»¹⁶. En Góngora no lo registramos en los poemas mayores. Encontramos en un empleo en la *Égloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia* (1615) v. 30-32 «[...] Aquella / ara del Sol edades ciento, ahora / templo de quien el Sol aun no es estrella»¹⁷.

ARGENTAR / ARGENTADO:

«argenta y dora, y muro de diamante» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 40)

«y, argentando tus linfas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 53).

«con varias danzas tu argentado carro» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 155).

«de Granada con lazos argentados» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 590).

«penden festones de argentadas conchas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 669).

«y a quien su hermana, la argentada luna» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 78)

«que con la blanca espuma el freno argenta,» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.118)

«que pues te argentan rayos de tal luna» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 185)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos»; Macrí (p. 404) recoge sólo *argentado* como ‘plateado’. No lo recogen Nebrija ni Cov. Sí Oudin (1607). En el comentario de Vilanova¹⁸ a este cultismo se puntualiza que deriva del *argentatus* latino, ‘argentado, plateado, cubierto de plata’, pero cuyo sentido etimológico era el de ‘platear’ o ‘dar brillo’, acepción bajo la que lo suelen emplear los poetas áureos. En Garcilaso lo encontramos en el verso: «mueve la blanca espuma como argento» (*Égl. II*, v. 1499). Vilanova¹⁹ recuerda que ya D. Alonso documentó este cultismo «en las primeras composiciones de Herrera». Lo usa el sevillano tanto aplicado a las aguas como a la luna. Como epíteto de las aguas del Guadalquivir, en la égloga «Este es el fresco puesto, esta es la fuente», fechada hacia 1559, vv. 141-142: «Betys triste, ¡quánto a que yo te vide, / sereno y argentado, espaciosol!»²⁰. Pero es el uso herreriano como ‘plateada’, referido a la luna, —explica Vilanova— el que va a marcar el empleo por parte de los poetas áureos —entre ellos Tejada— de este cultismo. Bajo esta acepción lo emplea Herrera, en la canción «Esparce en estas flores», vv. 27-28: «Luna que resplandeces / sola, fría, argentada»²¹. Vilanova²² aduce una serie de ejemplos que acusan el influjo herreriano con la acepción de ‘plateada’ referido a la luna en Lope, Juan de la Cueva²³ y Tejada, éste último en la canción *A la Asunción*, recogida en las *Flores de poetas ilustres*. También lo emplean Francisco de la Torre y Arguijo. D. Alonso fecha el primer uso de esta palabra por Góngora en 1582. Así la encontramos en el soneto de ese año «Raya, dorado sol, orna y colora», v. 14: «el mar argenta, las campañas dora». Los mismos verbos, coordinados,

¹⁶ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 292.

¹⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 453.

¹⁸ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 317-329

¹⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 321.

²⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 228.

²¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 434

²² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p.322.

²³ Juan de la Cueva, en *La Conquista de la Bética* (1603), emplea el cultismo, como Tejada, acompañando al sustantivo «carro», sólo que Cueva alude al carro plateado de Diana, mientras que Tejada se refiere al carro de Neptuno, en el apóstrofe al dios del mar de la canción «Nave que encrespas con errada proa».

emplea Tejada: «argenta y dora, y muro de diamante» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 40). En los poemas mayores encontramos este cultismo en el *Polif.*, vv. 26 y 502, y en la *Sol. I*, v. 1029. Emplea este cultismo, también, el conde de Villamediana, en el soneto «Es la belleza un rayo del primero», v. 9: «Cuanto Diana argenta y dora Apolo»²⁴. Además, lo hallamos en el soneto de Luis Martín, «Segundo honor del ciclo cristalino», v. 6: «y aquestos montes con tu plata argenta»²⁵. Vilanova señala que este cultismo era muy del gusto de Tejada y registra el sintagma «argentar de espuma», «usado por vez primera por el Doctor Agustín de Tejada en la canción *Al Rey Don Felipe Nuestro Señor*, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa»²⁶: «y argente con espuma el freno duro». El sintagma «argentados lazos», empleado por Tejada lo registramos en *Los Pastores de Belén* (1612) de Lope, referido a las sandalias: «... y la sandalia abierta, / para mover el pie menor fatiga / con argentados lazos descubierta».

ARGENTERÍA:

«rompiendo tu temblante argentería» (soneto, «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», v. 4).

«la rápida y veloz argentería» («Por las rosadas puertas del oriente», v. 21).

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». Recogido por Oudin (1607). No incluido por Covarrubias en su *Tesoro*. Ya en el *Corbacho*. En Garcilaso no está. Herrera tampoco lo emplea. En la poesía renacentista, Herrero Ingelmo lo documenta en Hurtado de Mendoza. En la obra de Góngora, Alemany y Selfa recoge este vocablo con la significación de 'bordadura brillante de plata u oro'. Registramos dos recurrencias en la obra poética de Góngora. La primera es en el romance de 1586 *A la ciudad de Granada estando en ella*, «Ilustre ciudad famosa, v. 171: «las hojas de argentería»²⁷, refiriéndose a las hojas de un chopo. Y en el soneto de 1609, *A la «Jerusalén conquistada» que compuso Lope de Vega*, v. 12: «da hecha. Si vos turo argentería»²⁸. No está en las *Soledades* ni en el *Polifemo*.

ARROGANCIA:

«y a sus inciertas armas la arrogancia» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 27)

«que se atrevieron (arrogancia bárbara)» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 132).

«si émula le fue a Roma su arrogancia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 802).

«junta con su humildad fiera arrogancia» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 13).

«que es tanta su arrogancia y su denuedo» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 431).

«que desplegaba al viento la arrogancia» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 83).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». No lo recoge Nebrija, pero sí Casas y Cov. Ya en el *Corbacho*. En la obra poética de Garcilaso encontramos una recurrencia: «Con falsa i vana gloria i arrogancia» (*Égl. II*, v. 1520). También presente en la poesía de Herrera, por ejemplo, en la canción IV de *Versos...* «Deciende de la cumbre de Parnasso», v. 26: «quebró en iónias ondas l'arrogancia»²⁹.

²⁴ J. de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, *Poesía...*, p. 311.

²⁵ L. Martín de la Plaza, *Poesías...*, p. 70.

²⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 324-325.

²⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 80.

²⁸ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 633.

²⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 597.

Respecto a Góngora, D. Alonso lo documenta por primera vez en la canción de 1588 *De la armada que fue a Inglaterra*, v. 59: «Mas cuando su arrogancia y nuestro ultraje»³⁰. En los poemas mayores, hallamos este vocablo en la *Sol. I*, v. 838.

ARROGANTE:

«según se muestran bravos y arrogantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 149).

«que entra tan arrogante en el mar bravo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 559).

«Cualquier moro furioso y arrogante» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 471).

«de los bárbaros fieros arrogantes» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 100).

«Puede el rigor de la arrogante Roma» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 136).

«el portugués sus arrogantes quinas» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 85).

«postrados, aunque arrogantes» («Por esta historia, ¡oh Granada!», v. 53).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*.». Al igual que *arrogancia* no lo recoge Nebrija, pero sí Casas y Cov. Ya en Santillana. Garcilaso lo emplea en la *Égl. II*, v. 1631: «que d' ensobervecida i arrogante». Kossoff propone tres acepciones en la poesía de Herrera. La primera, 'soberbio'; la segunda, 'orgullosa'; y la tercera, 'valiente, brioso'. Esta última es la que mayor presencia tiene en la poesía del sevillano, por ejemplo, en la canción III de *Algunos versos...*, v. 132: «contra el profano ejército arrogante»³¹. En esta última acepción se encuadran las dos recurrencias de este cultismo que presenta la poesía de Tejada. Quizá, en el primer caso, «según se muestran bravos y arrogantes», al aplicarse el adjetivo a los gigantes —y por el sentido contextual—, parece ostentar, más bien, el matiz de 'soberbios'. En el caso de «que entra tan arrogante en el mar bravo», referido al río Betis, en un contexto de alabanza, el adjetivo tiene claramente un sentido positivo que responde a la acepción de 'valiente, brioso'. Según D. Alonso, Góngora emplea este cultismo por primera vez en 1588. En las obras mayores lo documentamos en la *Sol. I*, vv. 310 y 982; y en la *Sol. II*, v. 818.

ÁRTICO:

«de nuestro polo ártico al contrario» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 33).

«Y en el opuesto y ártico hemisfero» («Si hubo dos Martes, éste es el primero», v. 5).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Cov. Sí Sobrino (1705). Lo emplea Mena. No lo encontramos ni en Garcilaso, Herrera ni Góngora. Rufo lo emplea en *La Austriada* y Ercilla en *La Araucana*. Sí es abundante en G. Fernández de Oviedo, en la *Historia general y natural de las Indias* y fray Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias*. Aparece en la poesía de Aldana, en la *Carta a un amigo, al cual le llamaba Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles*, v. 235: «donde descubre el ártico rodeo»³². Y además, en el soneto *A la reina Ana, Nuestra Señora*, v. 7: «reina ser vos del ártico al austrino»³³.

ASPIRAR:

«la piel antigua, y aspiró constante» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 76).

³⁰ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 98.

³¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 417.

³² F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000, p. 366.

³³ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 383.

«que aspira a empresa tan dificultosa» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 6).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Covarrubias como voz *espiritual*. Explica Vilanova que, con la acepción de 'pretender, poner la mira en algo', «es aceptado como neologismo italianizante por Juan Valdés en el *Diálogo de la lengua*» (p. 813). A esta última significación responde el segundo ejemplo de Tejada: la «empresa dificultosa» a que «aspira» el poeta, Tejada, es a cantar las excelencias de la Virgen de Monteagudo dentro del tópico inicial de invocación a la Virgen-musa. No lo hallamos en la poesía de Garcilaso, sí en Boscán y en *La Araucana* de Ercilla. En Aldana: «[...] Marte, dios del furor, de quien la fama»³⁴ y en el *Parto de la Virgen*³⁵, vv. 183, 1044. También en el soneto «¡Oh indino de la vida acá en el suelo»³⁶, v. 4. Siguiendo con los poetas renacentistas, hallamos este vocablo en *La Austríada* de Rufo. También lo emplea Herrera. La mayor parte de los casos que documentamos en Góngora responde a la acepción italianizante. El primer empleo lo encontramos en la canción de 1588 *De la Armada Invencible que fue a Inglaterra*, «Levanta España, tu famosa diestra», v. 86: «Canción pues que ya aspira...»³⁷. En el *Polif.*, v. 277.

ATENTO:

«no nuevas, pasajero, pasa atento» (soneto «Fresno nudoso y guedejaso pieles», v. 13).
«que a tanta hermosura estaba atento» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 56).
«Hamet que a tal beldad estaba atento» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 265).
«y a muchos que le dan atento oído» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 489).
«estar atentos y mostrarse fieros» («Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama», v. 435).
«triumfante miras con aspecto atento» (canción «Al túbulo dichoso que os encierra», v. 174).
«estando atento el santo coro alado» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 63).
«préstale oído atento» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 5).
«y darle grato oído, estando atento» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 18).
«atenta os contempló, y de vos pagada» («Con ojos como estrellas de luz pura», v. 10).
«atenta oyó en la trompa dulce y fiera» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.3).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Se encuentra ya en el Marqués de Santillana y Mena. Garcilaso lo emplea, al menos, en diez ocasiones. Citamos dos de ellas: «estaban muy atentas, los amores» (*Égl. I*, v.5) y «las selvas, a su voz también atentas» (*Égl. II*, v.512) También lo encontramos en la poesía de Aldana: *Al sepulcro de Cristo*, v. 45³⁸; *Carta a un amigo, al cual le llamaba Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles*, v. 160³⁹ y algunos casos más. Herrera lo emplea reiteradamente, por ejemplo en la elegía «Tan alta magestad, tanta grandeza»⁴⁰, v. 18; la canción «Este lugar desierto»⁴¹, v. 21; en la canción «Cuando con resonante»⁴², v. 17; en la elegía «Si el presente dolor de vuestra pena»⁴³, v. 4, etc. D. Alonso registra el primer empleo en la obra poética de Góngora en 1584. En los poemas mayores: *Polif.*, vv. 273, 18, 292; *Sol. I*, v. 70; *Sol. II*, vv. 944, 872.

³⁴ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 266.

³⁵ F. de Aldana, *Poesías...*, pp. 309 y 336.

³⁶ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 353.

³⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 99.

³⁸ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 287.

³⁹ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 364.

⁴⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 264.

⁴¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 693.

⁴² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 414.

⁴³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 459.

Quizá el cultismo *atento*, en este empleo de Tejada, responda a una acomodación del tópico horaciano *attentam aurem*, por lo que el empleo del cultismo está propiciado por la fórmula epitáfica en que el poeta reclama la atención para su canto⁴⁴.

ASTRO:

«son la luna y el sol astros menores» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 108)

«no parece en el cielo un astro solo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 271).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recoge Nebrija pero sí Cov. Herrero Ingelmo no encuentra documentación literaria anterior al XVI. Muy abundante en la poesía renacentista: Figueroa, F. de la Torre, Barahona, Medrano y Herrera. Sin embargo, no lo emplea Garcilaso. Alemany y Selfa lo registra en Góngora con la acepción de 'cualquiera de los innumerables cuerpos celestes que pueblan el firmamento'. Su empleo es bastante escaso. Sólo lo documentamos en dos ocasiones: En el *Panegírico al duque de Lerma* (v. 399: «Hiziera un astro, deformando el mundo») y en la *Sol. I.* v. 1082.

ATÓNITO

«en medio de su curso quedó atónito» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 416).

«elevadas y atónitas quedaron» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 62).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recoge Nebrija. Sí Casas. Es frecuente en la poesía renacentista. Lo emplean Hurtado de Mendoza, Acuña, Garcilaso y Herrera. En Garcilaso localizamos un ejemplo en la *Égl.* II, v. 659: «D' espaldas, como atónito, en la tierra». Herrera lo emplea en la elegía VII de *Algunos versos...*, v. 98-99: «tiembla medroso el Lusitano / atónito de tanto esfuerzo y arte»⁴⁵. Respecto a Góngora, Alemany y Selfa registra un solo empleo bajo la acepción de 'pasmado o espantado de un objeto o suceso raro' en la composición de 1580 *De «Las Lusitadas» de Luis de Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 17: «da India deja atónita»⁴⁶. No está en el *Polifemo* ni en las *Soledades*.

AUGUSTO:

«de Carlos Quinto, nuevo Marte agosto» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 375).

«Y a tu tumba honrarán, Felipe agosto» («El águila que a ser anciana llega», v. 73).

«del magno Augusto Carlos, Marte ardiente» (soneto «A la gloriosa espada fulminante», v. 2).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, p. 405; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I.*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya recogido por Palencia. Ya documentado desde Alfonso X. Este cultismo «no aparece usado con mucha frecuencia en la poesía española del XVI»⁴⁷, aunque Juan Rufo en *La Austriada* lo emplea reiteradamente. En Garcilaso no aparece. Sí en *La Aracana* de Ercilla aplicado también a Carlos Quinto. La obra de Aldana presenta diversos usos de este vocablo: en el *Parto de la Virgen*, v. 90⁴⁸; en las *Octavas dirigidas al rey don Felipe, Nuestro Señor*, v. 38⁴⁹. Kossoff lo registra

⁴⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 265-270.

⁴⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 462.

⁴⁶ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 3.

⁴⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, p. 275.

⁴⁸ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 306.

⁴⁹ F. de Aldana, *Poesías...*, p. 399.

en Herrera como el 'que infunde y merece gran respeto o veneración': «pues en vos le negó vn milagro agosto» B Canc. V, 26. Góngora usa por primera vez este cultismo en un soneto de 1584 dedicado *A Juan Rufo, de su "Austriada"*, v. 2: «de aquel César novel la augusta historia»⁵⁰. Aparece en el *Polif.*, v. 191; en la *Dedicatoria* de las *Soledades*, v. 23; y, también, en la *Sol. I*, v. 733 y *Sol. II*, v. 809.

AUMENTADOR:

«aumentadores de la larga vida» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 623).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas. Herrero Ingelmo no localiza documentación literaria anterior al XVI. En la poesía renacentista lo encontramos en Figueroa. No lo localizo ni en Garcilaso, Herrera ni en Góngora. Es muy poco frecuente en los poetas del XVI y XVII. No obstante, lo registramos en *Eróticas y amatorias* de Esteban Manuel de Villegas.

AURA:

«de vivífica luz y vital aura» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 168)

«mar tranquilo, fresca aura y tiempo blando» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 15).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Cov. Lo emplean Villena y Padilla. Y en la poesía renacentista es muy frecuente: Figueroa, Aldana y Barahona lo incluyen en sus obras poéticas. No lo emplea Garcilaso. Kossoff lo localiza en la obra de Herrera como 'viento suave y apacible', por ejemplo, en la canción de 1578 «En caduca sazón de yuierno frío», v. 6: «espiró l'aura fresca, aunque temprano»⁵¹ y más recurrencias que no recojo. Alemany y Selfa lo documenta en Góngora como 'marea y viento suave y apacible que sopla del mar', en la *Sol. II*, vv. 325, 512.

AURORA:

«la frente ornada, la purpúrea Aurora» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 2).

«del sol la tumba y de la aurora el lecho», (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 385)

«y es de los cielos sol, luna, aurora» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 723)

«y luceros santos de divina aurora» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 813).

«de la aurora gentil borda despacio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 120).

«como al aparecer de nueva Aurora» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 86).

«siempre hay rosada y rutilante aurora» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 530).

«ya se asomaba la purpúrea Aurora» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 2).

«Gloriosa Virgen, rutilante Aurora» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 61).

«Clície soy, que a ti, Aurora, voy siguiendo» (canción «Divina Virgen y de cielo norte», v. 70).

«aurora, norte, mar, monte, ave, nube», (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 94).

«que muy más bella que la Aurora bella» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 40).

«Canción, que tras la Aurora vas subiendo» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 181).

«la aljofarada Aurora» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 68).

«desde donde el Oriente abre la Aurora» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.70).

⁵⁰ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 53.

⁵¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 286.

«del sol la tumba y lecho del Aurora.» («Este que ves trofeo y esta pira», v. 14).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Aparece ya en Berceo y Santillana. Garcilaso lo empleó, al menos, en dos ocasiones: «En mostrando el aurora sus mexillas» (*Égl. II*, v. 203) y «Denunciava el aurora ya vezina» (*Égl. II*, v. 551). En Herrera lo encontramos en la composición de 1588 «Velleio si mi canto», v. 24: «ni después vio la Aurora»⁵². Ya adoptado por Góngora en 1582. En las obras mayores: *Polif.*, v. 362; *Sol. I*, vv. 250, 321, 389, 457, 476, 636, 782; y *Sol. II*, vv. 39, 69, 394, 602;

AUSTRO:

«del austro ver los más preciosos dones» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 811).

«desde el Austro a las Ursas respetada» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.9).

«Estos fueron Norte, Euro, Austro y Favonio» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 113).

«Favonio junta el Euro y Norte al Austro» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 114).

«y allí había Austro, Euro, Norte y Favonio» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 117).

«donde Favonio y Norte y Euro y Austro» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.118).

«era el Euro Favonio y Austro el Norte» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 119).

«el Austro el Euro y el Favonio el Norte» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.120).

«Al Austro le dio silla do menores» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 201).

«*que* rompa el mar del austro alborotado» («Camina el avariento y el salado», v. 4).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Cov. Ya en Mena y Santillana. Es muy usual en la poesía renacentista: Cetina, Aldana, Barahona, Medrano, etc. Sin embargo, en Garcilaso no se encuentra. En la poesía de Herrera es reiterado su empleo. Sirva de ejemplo el soneto XLII de *Algunas obras...* v. 5: «Ni Euro espira ni Austro suena ardiente». En Góngora lo documentamos por primera vez en el *Soneto cuatrilingue, castellano, latino, toscano y portugués*, v. 11 «do Austro os assopross e do Oream as agoas»⁵³. En la *Sol. I*, vv. 83, 449, 696.

AVARO:

«de que prevaricó el avaro Judas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 100).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 816. Está documentado desde la primera mitad del XV, pero aún Nebrija no lo registra por lo que cabe pensar que se seguía sintiendo como latinismo. Su uso se generaliza en la lengua poética del XVI. No está en Garcilaso pero sí en Herrera, *La Austriada* de Rufo y en Aldana. Herrera lo emplea en el soneto «Ya el rigor importuno i grave ielo»⁵⁴, v. 13, aplicado al tiempo; en el soneto «Lerto i doblado monte, i tú, luziente»⁵⁵, v. 13, también referido al paso del tiempo. En Góngora lo datamos por primera vez en el romance de 1582 «Que se nos va la Pascua, moza», v. 54. También en el *Polif.*, v. 80.

⁵² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 336.

⁵³ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 181.

⁵⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, pp. 450-451.

⁵⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 429.

AVE:

- «Levántanse las aves a su canto» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 5).
«las aves espantadas del ruido» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 306).
«de quien el nombre de Eva mudó en ave» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 735).
«la selva, el árbol, la onda, el aire, el ave» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 737).
«Alas tuvo por velas por ser ave» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 762).
«Las aves en su vuelo se suspenden» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 57).
«árbores, plantas, ríos, aires y aves» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 62).
«y si columbra el ave chica y blanda» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 535).
«corriendo el cuello de sus blancas aves» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 32).
«El ave azul, dorada, roja y bella» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 31).
«Eufemia, al ave Fénix os comparo» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 46).
«El ave Fénix es fama» («El que padece martirio», v. 85).
«de aves quiso poblar al aire el velo» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.24).
«Si a ti pisan las fieras, a mí el ave (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 57).
«Un ave Roco baja horrenda y fiera», (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 345).
«pues sustentas la furia de tal avel», (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 352).
«con fresca cima, nido al ave ameno», («Al túmulo dichoso que os encierra», v. 226).
«las aves se anidaron», («Al túmulo dichoso que os encierra», v. 229).
«que a la fiera ahuyenta, al ave espanta», («Al túmulo que os encierra», v. 235).
«es ave que nació de Virgen Ave», (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 150).
«Sagrada Virgen, Ave soberana», (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 31).
«que el nombre de Eva convertiste en Ave», (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 32).
«tras quien vuela esta mísera avecilla», (canción, «Divina Virgen y del cielo norte», v.33).
«que alegría de otras aves la cuadrilla», (canción, «Divina Virgen y del cielo norte», v. 36).
«aurora, norte, mar, monte, ave, nube», (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 94).
«El ave fénix es fama», («Por esta historia, ¡oh Granada», v. 11).
«Las aves en su vuelo se suspenden», («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 57).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Aparece ya desde el *Cantar de Mio Cid*. Encontramos en Garcilaso una sola recurrencia: «A ningún ave o animal natura» (*Égl. II*, v.308). También en Herrera encontramos diversos ejemplos: en la canción «Voz de dolor i canto de gemido», v. 91⁵⁶. Por último, Góngora la emplea reiteradamente. La fecha más temprana en que lo documentamos es en el soneto de 1582 «Tras la Bermeja Aurora», v. 7. En los poemas mayores encontramos este vocablo en la *Sol. I*, vv. 292, 316, 556, 633, 706, 989, 1087, así como en la *Sol. II*, vv. 351, 524, 773, 894 y en el *Polif.*, vv. 39, 324, 477.

AUXILIO:

- «invocaste su auxilio, y al instante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 205).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Cov. Ya en Mena. En la poesía renacentista lo encontramos en Rufo y Figueroa, pero no en Garcilaso

⁵⁶ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 379.

ni en Herrera. Aunque Alemany y Selfa no lo recoge, documentamos este vocablo en la poesía gongorina, en *Las firmezas de Isabela* (1610), v. 3171: «implorar quiero el auxilio»⁵⁷.

B

BABILONIO:

«del horno babilonio y tres infantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 344).

«Ve asirios, babilonios y dalmacios», («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 473).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Él mencionado crítico no encuentra documentación literaria primera ni lexicográfica. No la emplean Garcilaso ni Herrera. Pero sí Aldana y Góngora. En la poesía del vate cordobés, registramos este vocablo en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 29: «Estos, pues, dos babilonios [Píramo y Tisbe]». No está en las *Soledades* ni en el *Polif.*

BÁRBARO:

«rebeldes turco y bárbaro africano» (soneto «Aplacadas las furias de Oceano», v. 8).

«vio su bárbara gente» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 176).

«infectando con bárbara osadía» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 123).

«que se atrevieron (arrogancia bárbara)» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 132)

«el bárbaro cruel infanticida» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 486).

«con quien calla las tuyas Menfis bárbara» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 515).

«y antiguas voces su lenguaje bárbaro» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 579).

«mil bárbaras cadenas, fiel ejemplo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 752).

«de vida torpe y bárbaro ejercicio», («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?», v. 282).

«de los bárbaros fieros arrogantes», («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 100).

«y a Dios con ritos bárbaros ultraja», («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 78).

«a la Escitia, del bárbaro pisada», («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 198).

«hirviendo en sangre bárbaros altares», (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 27).

«de bárbaros despojos rico y lleno», (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 51).

«Las bárbaras pirámides de Egipto», (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 120).

«y a bárbaras algazaras», («Por esta historia, ¡oh Granada!», v. 49).

«se vio de plantas bárbaras hollada», («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 27).

«bárbaras mieses, y con santo ejemplo», («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 59).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Como adjetivo, a pesar de su frecuente uso por los poetas del XVI, no lo recoge Covarrubias⁵⁸, pero sí Nebrija. No lo encontramos en Garcilaso. Aplicado al gentilicio *africano* lo encontramos también en Herrera, en el soneto «Temiendo tu valor, tu ardiente espada», v. 2: «sublime Carlo, el bárbaro africano», y además en la cláusula rítmica de final de verso. En Góngora lo documentamos, por primera vez, en el romance de 1586 *A Granada* «Ilustre ciudad famosa», v. 138: «y de los bárbaros Traces». En los poemas mayores: *Polif.*, v. 90; *Sol. I*, vv. 751, 956 y *Sol. II*, v. 407.

⁵⁷ L. de Góngora, *Teatro completo*, p. 214.

⁵⁸ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 420-424.

BEATO:

«cuál el laurel del escuadrón beato», (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 835).

«o que el nuncio, beatísimo y sincero», («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 55).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Cov. Aparece ya en el *Cancionero de Baena*. No es una palabra muy habitual en la poesía renacentista: no la documentamos en Aldana, Rufo ni Arguijo. Sí, en cambio, aparece en las *Flores de poetas ilustres*, en la composición de G. Morillo «Quien se fuera a la zona inhabitable»: «piensas que esta la gloria en ser beato» (fol. 123v). F. de Figueroa la emplea en una composición en italiano: «sel più ch'altri beato»⁵⁹. No está en Garcilaso ni en Herrera pero sí en Góngora. Alemany y Selfa, recoge esta palabra con el siguiente significado 'Dícese de la persona beatificada por el Sumo Pontífice'. Lo documentamos por primera vez en la obra del poeta cordobés en *Las firmezas de Isabela* (1610), v. 1389: «Si beatas tiene Amor». No está en las *Soledades* ni en el *Polifemo*.

BLANDO:

«de Elisa alegre el rostro, el pecho blando» (soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 14

«a tu viaje den céfiro blando» (canción «Nave que encrespa con errada proa», v. 11).

«y el Amor, que tan blanda ya la halla» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 409).

«y si columbra el ave chica y blanda» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 535).

«llamolo con la voz blanda y serena» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 43).

«su blando trato en rígida aspereza» («Del gallardo Hamete y Tagazona», v. 19).

«de blando golpe de la mar batida» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 47).

«cuyo mormollo blando, suave y lento» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 31).

«o de la suerte que el Favonio blando» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 37).

«azota blanda con su blando vuelo» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 58).

«y blanda a tanto ruego y tanto lloro» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 77).

«y el blando soplo entre sus flores juega» (canción « Al túbulo dichoso que os encierra», v. 107).

«mar tranquilo, fresca aura y tiempo blando» (canción « Divina Virgen y del cielo norte», v. 15).

«torced el blando vuelo» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 7).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Se usa profusamente desde Alfonso X. Está en Garcilaso: «palestra, como sierpe ponzoñosa» (*canc. V*, v.46) y «aunque también de vida ociosa i blanda» (*Égl. II*, v. 237), y alguna recurrencia más. También Herrera lo emplea abundantemente. El sintagma «blando pecho» lo encontramos en la *Traslación de la Psyche de Hierónimo Fracastorio*: «al fuego que en mi blando pecho extraño». El sintagma «céfiro blando» aparece en Esteban Manuel Villegas⁶⁰, oda V, v. 1-2: «Suelta al céfiro blando / ese vellón que luce en tu cabeza». Según noticias de D. Alonso, Góngora emplea este vocablo por primera vez en una composición de 1586 y se

⁵⁹ F. de Figueroa, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.

⁶⁰ E. M. Villegas, *Eróticas o amatorias*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa Calpe, 1969, p. 14.

presenta recurrentemente en las composiciones mayores: *Polif.*, vv. 75, 190; *Sol. I*, vv. 164, 543, 766, 1010; *Sol. II*, vv. 757, 37, 342, 553, 689, 889.

BRITANO:

«tal estandarte alarbe y tal britano⁶¹» (soneto «Aplacadas las furias de Oceano», v. 5).

«amansó del britano» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 22).

«los britanos del mundo divididos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 28).

«cuando alcanzada la britana gloria» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 173).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». No lo recoge Nebrija. Ya en Mena. No aparecen en Garcilaso ni en Herrera, pero sí en Barahona y Medrano. Alemany y Selfa lo recoge como 'inglés'. Lo documentamos por primera vez en la canción *De la Armada que fue a Inglaterra* «Levanta, España, tu famosa diestra», v. 71: «gloria naval de las britanas lides. En la *Sol. II*, v. 786.

C

CADUCO:

«no con caducos lauros de Elicona» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 12).

«huyó del mal caduco la ruína» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 210).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Lo recogen Casas y Cov. Ya en Santillana. La emplea Garcilaso, así como Aldana fray Luis y Figueroa. Herrera lo emplea, por ejemplo, en al elegía VI de *Algunos versos...*, v. 79: «¡Cuán breve i cuán caduca resplandece»⁶². En Góngora lo documentamos por primera vez en el romance «Ciego que apuntas y atinas», v. 2: «caduco, dios y rapaz». Y también en la *Sol. II*, vv. 72, 284.

CANCERBERO:

«indignándose de esto el Cancerbero» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 172).

⁶¹ C. Mosquera de Figueroa la emplea en un soneto, al igual que Tejada, dedicado al Marqués de Santa Cruz: *Soneto a la victoria que hubo don Alvaro de Bazán marqués de Santa Cruz de las islas de los azores, jornada de la tercera*:

La presunción del Bárbaro Africano
adora esta pintura, en paz y en guerra,
derriba los turbantes por la tierra
el belicoso bando de Otomano.

El ligero francés, con el britano
que con estruendo a todo el mundo atierra
aquí se rinde su furor destierra
se humilla y domestica el lusitano.

¡Qué cajas, qué temblor de artillería,
qué trompas militares de otra parte,
qué aplauso es este de naciones fieras!

La efigie es de Bazán, que en este día
se llena al templo del airado Marte,
cercada de despojos y banderas.

⁶² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 441.

«Ve al trifauce y horrible Cancerbero» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 481).
«y porque al Cancerbero horrendo y triste» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 28).
«penal, en cuanto atruena el Cancerbero» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v. 11).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Cov. Se encuentra en Santillana y Mena. No es frecuente su empleo en el XVI ni XVII. Y en la poesía renacentista lo hallamos en la obra de Boscán y Figueroa. Lo encontramos en el epigrama de Polo de Medina «Entré, lauro, en tu jardín», v. 3: «y una vieja o cancerbero». No está en Garcilaso ni en Herrera ni Góngora.

CÁNTICO:

«regale en dulce cántico los vientos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 741).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recoge Nebrija ni Cov. Ya documentado desde Berceo. Su empleo es escaso en la poesía del XVI. No está en Garcilaso, sí en Herrera y Góngora. En la obra del poeta cordobés lo encontramos, por primera vez, en la composición de 1580 *De «Las Lusíadas» de Luis de Camoes, que traduxo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 8: «con amoroso cántico». Igualmente, en los poemas mayores lo registramos en la *Sol. II*, v. 621.

CAPAZ:

«Concha capaz de nácar reluciente» (canción «Nave que encrepas con errada proa», v. 174).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Lo recoge Nebrija. Ni Garcilaso ni Herrera lo emplean. Sí aparece en la *Araucana* de Ercilla y lo emplea Aldana en la *Fábula de Faetonte* (v. 484: «capaz no podía ser de luz tan alta») y en «Señor universal de cuanto alcanza» (v. 50 «no la obra capaz de tal obrero»)⁶³. Alemany y Selfa recoge dos acepciones. Bajo la segunda, 'apto, proporcionado suficiente para algún fin o cosa', acopia el verso 197 de la *Sol. II* que presenta un empleo similar al de Tejada: «Concha, si mucha no, capaz ostenta». La primera documentación de este cultismo la encontramos en el *Polif.*, vv. 73, 411. Además, en la *Sol. II*, vv. 32, 273.

CEDER:

«Más no querrás ceder, primer cristiano» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 43).

«Ni tu querrás cedelles, regalado» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 49).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Cov. Herrero Ingelmo no encuentra documentación literaria primera. No lo emplea Garcilaso. Sí Herrera y Góngora. En la obra gongorina sólo lo documentamos en fecha posterior a 1611, en las *Soledades*: *Sol. I*, v. 646 y *Sol. II*, v. 20. Luis Martín de la Plaza emplea este vocablo en el soneto «De piedra el corazón, de bronce el pecho», v. 8: «de la muerte cedió el común derecho»⁶⁴. Polo de Medina lo recoge en un epitalamio «Hijo galán del sol, un joven bello», v. 13: «que al mérito cedió noble derecho». Bocángel hace uso de este cultismo en el soneto «¿De qué seno infernal, de cuyo seno», v.12: «Excedió desdeñoso, cedió amante». También B. L. Argensola en la *Elegía en la muerte de la Reyna doña Margarita, nuestra señora*, v. 5: «cedió a la ley término absoluto».

⁶³ F. de Aldana, *Poesías...*, pp. 164 y 224 respectivamente.

⁶⁴ L. Martín de la Plaza, *Poesías...*, p. 166.

CÉFIRO:

- «a tu viáje den céfiro blando» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 11)
«que al céfiro prestaban sus alientos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», 296).
«Las ondas con el céfiro encrespándose» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 16).
«Al favorable Céfiro asentólo» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 185).
«al Céfiro y Vulturno y Subsolano» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 403).
«movió sus hojas céfiro sereno» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 106).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Se registra por primera vez en el *Tesoro* de Covarrubias y a partir del XVI se generaliza su uso en la poesía española. Lo emplea Garcilaso, Ercilla en la *Aurancana* y Barahona⁶⁵. Añadimos su presencia en Hurtado de Mendoza, en el romance «Hermosísima Valencia»: «vive el céfiro sutil». También en el conde de Villamediana, en la composición «Caíste ya, Faetón, cediste al hado», v. 19: «el céfiro buscando genitivo». Lope de Vega se sirve de este cultismo en el v. 2 del soneto «Este que en el jardín de vuestra cara, / céfiro artificial templó la rosa». También lo encontramos en Polo de Medina, Arguijo etc. Tejada lo usa con la acepción de ‘viento suave’ que recogen tanto Kossoff, como Alemany y Selfa. Góngora lo emplea por primera vez en el romance *A Granada* de 1586, v. 169: «El céfiro al blando chopo». En los poemas mayores: *Sol. I*, vv. 536, 592; *Sol. II*, vv. 114, 725; *Polif.*, 168.

CÉLEBRE:

- «invidia de mil célebres pinceles»(soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 7).
«entre una y otra célebre memoria» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 21).
«la Virgen con su nombre hizo célebre» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 152)
«(pequeño en ondas, mas en fama célebre)» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 566).
«y este bicornio y célebre Parnaso» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 18).
«Viene Leandro, célebre y famoso» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 577).
«con gloria ilustre, célebre y preclara» («Con alta trompa, sonora y clara», v. 8).
«una aunque pobre célebre barquilla» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 13).
«con las victorias célebres que hubiste» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 139).
«al fuerte Marte y célebre Belona» (canción, « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 241).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Cov. No lo emplean ni Garcilaso, Herrera ni Góngora. Sí lo documentamos en F. de la Torre y Baltasar del Alcázar. Éste último se sirve del cultismo *célebre* en varias ocasiones, por ejemplo, en la composición «Siga el feroz armígero á su Marte», v. 9: «sujetos varios, célebre canalla».

CELESTE:

- «pues quien adora la celeste esfera» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 722)
«por las celestes puertas aunque angostas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 78)
«llama de fuego, de celeste asiento» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 77).

⁶⁵ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 800-801.

- «es tan celeste y gallarda» («El que padece martirio», v. 94).
«altas las manos al celeste manto» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 354).
«por el celeste coro» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 10).
«desdoblase el celeste inmortal velo» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 78).
«y las celestes puertas» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 176).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No figura en el *Vocabulario* de Nebrija pero ya fue empleado por el Marqués de Santillana y Manrique. Entre los poetas del XVI, no lo emplea Garcilaso, pero sí Aldana y Ercilla en *La Araucana*. Kossoff opina que Herrera consideraría, probablemente, este vocablo como italianismo, equivalente al castellano 'celestial'. Góngora no emplea este cultismo con demasiada frecuencia. Solo hemos registrado dos ejemplos: *De las lusiadas de Luis de Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, cuyo primer verso es «Suene la trompa bélica», en el v. 5: «en el celeste tálamo». Y en el *Polifemo*, v. 424: «o al cielo humano o al cíclope».

CELO:

- «Aunque tu celo, oh celador glorioso» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 85)
«no por sospechas ni por celo injusto» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 146).
«nunca aquesos bramidos sean por celos» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 149)
«El ánimo me inflama ardiente celo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 1)
«regalo un tiempo fue y a Juno celos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 33)
«efecto de su diestra y sutil celo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 211)
«quiere templar con vuestro ardiente celo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 729)
«su ilustre nombre y fervoroso celo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 773).
« vuelve en celos rabiosos mi paciencia?» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 340).
«que eternizan tu celo» (liras « El águila que a ser anciana llega», v. 53).
« pues han poblado por su hereje celo» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 161).
«Movidos, pues, de un fervoroso celo» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 151).
«con celo infuso, con industria y arte» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 123).
«con que veneró el mundo el brazo y celo» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 206).
«con celo y valor justo» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 68).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Corominas declara que pertenece a la capa más antigua de cultismos y está presente en la lengua literaria desde Berceo.

No se encuentra en Garcilaso. Sí en Herrera, en el soneto «Yo voy por esta solitaria tierra», v. 13: «desconfianza, olvido, celo, ausencia!». Y en otro soneto «¿Quién osa desnudar la bella frente», v. 6: «con sacrílega invidia y mortal celo». En Góngora lo encontramos ya en 1582, en «Oh niebla del estado más sereno», v. 9: «Oh, celo, del favor verdugo eterno». Góngora emplea este cultismo de forma abundante a lo largo de su obra. Recogemos algunos ejemplos. En el romance «Agamos paces, Cupido», anterior a 1602, v. 23: «que con el celo decía». En la composición que empieza «Generoso mancebo», v. 21: «flamante en celo el más antiguo manto». En la canción *De la armada que fue a Inglaterra*, v. 18: «Tú, que con celo pío y noble». También en el *Polif.*, v. 356 y en la *Sol. II*, v. 612.

CERÚLEO:

- «dice, moviendo la cerúlea frente» (soneto «Las velas españolas, que una a una, v. 12)
«con toda tu cerúlea compañía» (soneto «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», v. 8)
«con cerúleos caballos por los mares» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 122)
«Las cerúleas del mar deidades todas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 253)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*I, pp. 689-691. Macrí (p. 406) expone que «fue parte integrante y típica del vocabulario culterano, y era ya favorito de Fernando de Herrera». A pesar de ser muy corriente en la poesía del XVI —Rufo, Barahona y Espinosa⁶⁶ lo emplean—, su aceptación en los diccionarios es muy tardía. D. Alonso lo registra por primera vez en Percival (1623). La aplicación del adjetivo *cerúleo* tanto al mar como a las deidades marinas es frecuente desde Ovidio (*Faustos*, lib. I, 375)⁶⁷: «Oraque caerulea tollens rorantia». Herrera lo emplea aplicado a mar: en la canción «Inclinen a tu nombre...», v. 38: «del mar cerúleo, no se ve otra alguna»⁶⁸. También en el soneto «O, como vuela en alto mi desseo», v. 11: «que dio al cerúleo piélago su nombre»⁶⁹. Y el verso herreriano más interesante, por la evidente reminiscencia de él en Tejada es «mira, a quien la cerúlea i alta frente», v. 38 de la elegía «El sol d'el alto cerco descendía»⁷⁰. Alemany y Selfa lo recoge en Góngora bajo la acepción de «que tiene el color azul del cielo despejado, o de la alta mar en calma». Sólo lo documentamos en textos posteriores a 1611: en la *Sol. I*, vv. 391, 1071; también en la *Sol. II*, v. 819 («estrellas su cerúlea piel al día»); y en el *Polif.*, v. 121 («Marino joven, las cerúleas sienes») y v. 363 («las que siempre dará cerúleas señas»).

CERVIZ:

- «haces que la cerviz sujete el Nilo» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 90)
«que, con cerviz cerril y alta, soberbio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 117).
«del padre airado aquesta cerviz triste» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 598).
«y enhiesta la cerviz nunca domada» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 8).
«bajando al yugo la cerviz ardiente» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 79).
«al pecho humilla la cerviz pujante» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 163).
«su exenta cerviz atando» («Por esta historia, ¡oh Granada!», v. 35).
«de la cerviz de España» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 20).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Aparece ya en el *Libro de Alexandre*. En Garcilaso documentamos este empleo: «que oprime mi cerviz enflaquecida» (*Eleg. II*, v. 171). También Herrera se sirve de este vocablo en la canción «Cantemos al Señor, que en la llanura», v. 13: «que de los nuestros la ceruiz catiua»⁷¹. Asimismo, en la elegía « Si el grave mal qu'el corazón me parte», v. 11: «que yo levante la cerviz cansada»⁷², y al menos seis

⁶⁶ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 690-691.

⁶⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 690.

⁶⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 454.

⁶⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 410.

⁷⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 582.

⁷¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 258.

⁷² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 360.

empleos más. Vilanova registra su uso por Barahona⁷³. Góngora solo lo emplea en escritos posteriores a 1611: *Polif.*, v. 342; *Sol. I*, v. 297; en el *Panegírico al Duque de Lerma* y en *Las firmezas de Isabela* (1610).

CIVIL:

«con la sangre civil de tantas gentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 113)

«Flandes se abrasa con civiles guerras» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 262).

«

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Nebrija y Cov. Lo encontramos en Mena y Santillana. No lo emplean ni Garcilaso ni Herrera. En Góngora lo documentamos por primera vez en el romance de 1582, «Ahora que estoy de espacio», en que aplica el cultismo al sustantivo guerra: «sé que es, tu guerra, civil» (v. 93). También se encuentra en la *Sol. I*, v. 853 y en la *Sol. II*, v. 812.

CLAUSTRO:

«que trujo a Dios en sus maternos claustros» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 509)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». En Tejada, la significación metafórica se superpone al uso de la posible acepción latina del término. Recogido por Nebrija y Cov. No es muy frecuente en la poesía renacentista. Garcilaso no lo emplea, pero sí Herrera. Góngora se sirve de este cultismo en escasas ocasiones. Lo documentamos por primera vez en el romance de 1610 «Aunque entiendo poco griego», v. 160: «se salió a dormir al claustro». No está en el *Polif.* ni en las *Soledades*.

COLUMNA:

«diamantina columna que preside» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 98)

«Levántanse columnas de diamante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 642)

«arcos, columnas, frisos, pedestales» (soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 5)

«sus sagradas columnas de diamante» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 112)

«y sobre basas y columnas altas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 661)

«Cantaréis de Don Diego, que es columna» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 774)

«en columnas de pórfiro bruñidas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 5).

«Y vos, columna de Austria, en quien contemplo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 81).

«rota con sus columnas de diamante» (soneto «A la gloriosa espada fulminante», v. 8).

«sobre duras columnas de diamante» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 112).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 821. Se pueden aducir numerosos testimonios de esta palabra en textos medievales (Marqués de Santillana, Mena) así como en los siglos áureos⁷⁴. Expone Vilanova que «da forma usual en los siglos XVI y XVII era *coluna*, La simplificación del grupo culto es lo usual, así que el mantenimiento resulta significativo. Como menciona Vilanova⁷⁵, fray Luis de León, por ejemplo, opta por el mantenimiento en la oda *A Felipe Ruiz*, «columnas do la tierra está fundada» (v. 16) y en la oda *A todos los santos*, «Columna ardiente en fuego» (v. 61).

⁷³ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 403.

⁷⁴ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 390-394.

⁷⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 394.

Vilanova recoge su uso por Hurtado de Mendoza, Ercilla (en *La Araucana*), Rufo (en *La Austriada*), Barahona, Medrano y fray Luis de León. En Garcilaso lo encontramos en el soneto XI, v. 4: «y en columnas de vidrio sostenidas». También en la *Eleg.* I, v. 73: «como en luciente de cristal coluna». Así como en la *Égl.* I, v. 277: «¿Do la coluna que el dorado techo?». En Herrera documentamos diversos ejemplos. Tal es el de la canción «Inclinen a tu nombre, ¡oh luz d'España!», v. 16: «las columnas del grandes Briáreo»⁷⁶. En cuanto a Góngora, D. Alonso da noticia de su primer uso en 1582. En los poemas mayores: *Polif.*, v. 339, *Sol. I*, vv. 475, 547 y en la *Sol. II*, v. 761.

COMPETIR:

«competir pueda con el Gange y Nilo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 405)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 821. Está ya recogido en el *Vocabulario* de Nebrija (1495). Vilanova documenta su aparición en la obra de Boscán, en *La Araucana* de Ercilla y en *La Austriada* de Rufo. En Garcilaso: «que en delgadeza competían con ellos» (*Égl.* III, v. 102). En Herrera no lo documentamos. Góngora empleó este vocablo en el conocido soneto que data de 1681 «Mientras por competir con tu cabello», v.1. También en el *Polif.*, v. 265.

CÓNCAVO:

«De esta tierra las cóncavas entrañas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 618)

«y antes que en partes cóncavas se acorra» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 224)

«en los peñascos cóncavos, quebrando» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 142).

«por el cóncavo espacio se declina» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 270).

«y que en peñascos cóncavos quebrantan» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 45).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Aparece recogido en el *Tesoro* de Covarrubias. Vilanova⁷⁷ lo registra en la *Fábula de Hipómenes y Atalanta* de Hurtado de Mendoza, una gran cantidad de ejemplos de *La Araucana* de Ercilla, también de *La Austriada de Rufo*, en Lope de Vega, Juan de la Cueva y Medrano. En Garcilaso no está y tampoco Herrera lo emplea. En el caso de Góngora, Vilanova⁷⁸ expone que el poeta cordobés lo adopta, por primera vez, en el *Polif.* A lo que añadimos los versos 99 y 268 de la *Sol. I* y v. 283 de la *Sol. II*.

CONCEPTO:

«que explique los conceptos de la muerte» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 118)

«con conceptos que amor les ofrecía» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 396).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Cov. Ya en Santillana. Lo emplea Garcilaso pero no Herrera. En Góngora documentamos un empleo en el soneto de 1612 *A los túmulos que se hicieron en las ciudades de Jaén, Écija y Baeza*, v. 4: «En dos antiguas trobas sin conceto».

CONFUSO:

⁷⁶ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 453.

⁷⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 315-316.

⁷⁸ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p.317.

- «y un confuso tropel de daños tales» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 81)
- «en confusas imágenes las cosas» (soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 10)
- «mi lira está confusa cuando canta» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 12)
- «con rüido confuso, triste y lento» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 244).
- «En este mar confuso y alterado» (liras « El águila que a ser anciana llega», v. 43).
- «resulta un son confuso del combate» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 40).
- «en confuso tropel amontonados.» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 112).
- «cuatro y tres islas do se ve confusa» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 242).
- «un confuso escuadrón que se avecina» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 175).
- «al son confuso de mi sordo acento» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 6).
- «que aunque suene mi voz baja y confusa» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 7).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Nebrija lo recoge en su *Vocabulario* y ya Berceo lo empleó en sus escritos. Vilanova registra su uso en el Marqués de Santillana, Manrique, *La Araucana* de Ercilla, y Aldana. También Garcilaso lo empleó: «se muestran lastimadas y confusas» (*Eleg. I*, v. 15). De Herrera, recogemos su empleo en el romance «Pues que ia desengañar», v. 6: «en este confuso error»⁷⁹. También en el soneto «Luzes, en quien el sol renueva», v. 14: «confuso yaze'n triste sobre i solo»⁸⁰. Estas citas se pueden enriquecer con muchas más recurrencias que esta voz presenta en Herrera. En la poesía gongorina lo documentamos, por primera vez, en el romance de 1590 «Frescos aircillos», v. 40: «de confusas nieblas». Lo emplea profusamente en sus obras mayores: *Polif.*, v. 248; *Sol. I*, vv. 51, 868 y en el v. 3 de la «Dedicatoria»; y en la *Sol. II*, vv. 735, 717, 921.

CONSISTORIO:

- «de Roma en el supremo consistorio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 94)
- «y el consistorio alegre está alegrando?» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 51).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Nebrija. Ya en Berceo. No lo emplean Garcilaso ni Herrera, pero sí Aldana. Alemany y Selfa lo documenta bajo la acepción de 'junta o consejo que celebra el Papa con asistencia de los Cardenales de la Santa Iglesia Romana'. Sólo lo registramos en la canción de 1626 «Generoso mancebo», v. 14: «consistorio del Santo».

CONSORTE:

- «y pues que su consorte ilustre y clara» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 103)
- «tu ínclita consorte, en quien el mundo» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 145).

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Lo encontramos en Garcilaso. En la poesía herreriana aparece como 'marido' (Kossoff), en la canción «Esparze en estas flores», v. 49: «qu'a su consorte amado»⁸¹. Alemany y Selfa lista el

⁷⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 194.

⁸⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 607.

⁸¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 434.

uso de Góngora de este cultismo como ‘marido respecto de la mujer’, y ‘mujer respecto del marido’. El primer empleo lo hallamos en el soneto de 1606 *A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte*, v. 9: «consorte es generosa del prudente». Ni en el *Polif.*, ni en las *Soledades* encontramos este vocablo.

COPIA:

«Mi orilla con la copia de Amaltea» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 742)

«y aquí Amaltea esparcirá su copia» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 77).

«mas copia tan inmensa» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 12).

«y de estrellas la copia innumerable» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 226).

«de verdes esmeraldas rica copia» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 129).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya listado por Covarrubias. Se encuentra en el *Laberinto* de Mena y es usado por casi todos los poetas renacentistas: Gil Polo, Ercilla, Rufo, Barahona y Lope de Vega⁸². En la poesía garcilasiana sirva de ejemplo el verso: «que derrama la copia todo el cuerno» (*Egl.* III, v. 342). También lo hallamos en Herrera. Vilanova establece que Góngora usó este vocablo ya en una composición de 1605⁸³. Asimismo, lo encontramos en el *Polif.*, vv.47, 157, 479, la *Sol. I*, vv. 203, 298, 820 y la *Sol. II*, v. 632.

CORPÓREO:

«de la corpórea roca el lazo estrecho» (soneto «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata», v. 2)

«rompió el alma incorpórea, el presto vuelo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 467).

«y dejó el alma la corpórea roca» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 156).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Cov. Ya en Mena y Santillana. No lo emplea Garcilaso, pero sí Aldana y Herrera. En la poesía del sevillano no parece muy frecuente su uso. Lo encontramos en la elegía «D’aquel error, en que viví engañado», v. 16: «¡Cuan mal se limpian del corpóreo velo»⁸⁴. En la poesía gongorina no aparece.

CONTENTO:

«ni estés contenta por el bien q[ue] alcanzas» («Si ya mi vista, en lágrimas gastada», v. 10)
«número que a los dioses da contento» («Mientras q[ue] brama el mar y gime el vien[to]», v. 4)

«puede ver cosas q[ue] le den contento» («Si ya mi vista, en lágrimas gastada», v. 2)

«sino el recreo, el gusto y el contento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 622)

«con sus muertes contentos me resulta» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 328).

«[Y] respondió Hamete: «Soy contento» (« Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 351).

«sus llantos, risas, penas y contentos» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 13).

«que de ella triunfa, de contento lleno» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 80).

«y alegre y contentísima por sello» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 86).

«al que le da más contento» (sátira «Vaya el río por do suele», v. 48).

⁸² Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp.435-438 y 773-776.

⁸³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 437.

⁸⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 439.

«muy contento porque el rey» (sátira «Vaya el río por do suele», v. 73).
«y llenos de contento bullicioso» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 22).
«lleno de triunfo el reino del contento» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 178).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*» Ampliamente utilizado por Garcilaso. En Herrera se halla este cultismo en el romance «Ya de vos no e de querer», v. 27: «Tan vñano y tan contento»⁸⁵. También en otro romance de 1579 « Hermosos ojos serenos», v. 10: «tan contento me hallé», al que se pueden sumar numerosos ejemplos más. También Góngora le dio amplia cabida en sus versos. Se halla ya en el romance de 1581 «Érase una vieja», v. 4: «para su contento». Asimismo, en «Flechando vi, con rigor», v. 17: «silba cada vez contento». Y en los poemas mayores, encontramos este vocablo en la *Sol. I*, v. 141 y en la *Sol. II*, v. 198 «De albergues donde la humildad contenta».

CORO:

«a Tagazona, honor del sacro coro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 86).
«Cuando aquel coro santo de las ninfas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 30).
«porque pura volvéis al alto coro» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 60).
«al Garjino»⁸⁶ pluvioso y Coro insano» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 405).
«y el Coro, engendrador de pestilencias» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 406).
«sujetaste al rector del sacro coro» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 32).
«por el celeste coro» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 10).
«pues vuela el humo **suvo** hasta el coro» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 168).
«estando atento el santo coro alado» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 63).

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Hay ya ejemplos en Mena y en el Marqués de Santillana. Garcilaso la emplea al menos en cuatro ocasiones. De la misma forma lo encontramos en Herrera, en la composición que empieza «Bien debe coronarte Febo ideo», v. 13: «y todo el coro a Cintio Consagrado»⁸⁷. También en el soneto «Roxo Sol, que con hacha luminosa», v. 9: «Luna, onor de la noche, ilustre coro»⁸⁸. Semejante a la mención de Tejada al cielo como «estrellado coro», encontramos este vocablo en el soneto herreriano «Ardientes hebras, do s'illustra el oro», v. 5: «Luzes, qu'al estrellado y alto coro». Y también paralelo al verso de Tejada es el coro de Náyades en la elegía «Esta amorosa Luz serena i bella», v. 75: «i qu'el coro de Náyades responda»⁸⁹. Góngora emplea este cultismo en diversos romances. Se encuentra ya en «Ahora que estoy de espacio», v. 11: «en el coro de mi aldea». Asimismo, en el romance de 1603 « En los pinares de Júcar», v. 5: «no es blanco coro de ninfas». Y también como metáfora del cielo, al igual que Herrera y Tejada, en la composición «Deste más que la nieve blanco toro» incluida en las *Flores...*, v. 5: «A ti, el más rubio dios del alto coro». En los poemas mayores es reiterado su empleo: en el *Polif.*, vv. 369, 383, en la *Sol. I*, vv. 540, 752, 809, y en la *Sol. II* vv. 243, 422, 720.

CORONAR:

«coronada de estrellas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 14)
«Las Navas de Tolosa, coronadas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 163)

⁸⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 142.

⁸⁶ Se refiere probablemente al viento del Suroeste llamado *garbino*.

⁸⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 249.

⁸⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 368.

⁸⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 712.

- «cuya nevada frente Dios corona» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 10)
 «coronadas de olivas de Minerva» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 402)
 «entre las que el mar rompen, te corones» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo»,
 v. 6)
 «por diosa de hermosura te coronó» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 200).
 «de flores se corona el campo y selva» (canción « Erízase el pavón vanaglorioso», v. 25).
 «y pues que tal sujeto te corona» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 243).
 «que coronaban todo su horizonte» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 15).
 «y el claro Siloé, a quien no corona» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 154).
 «por coronar de Mesa la alta frente» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 52).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (1495). Vilanova distingue dos acepciones —la más usual de ‘poner la corona en la cabeza’ y la de ‘rematar, culminar’ (p. 823)—, para las que establece dos períodos cronológicos: la primera y más corriente se emplea en numerosos textos medievales así como en los poetas de principios del XVI (Garcilaso y Herrera), mientras que la segunda se localiza en textos de ya avanzado el siglo XVI, por ejemplo, en la *Araucana* de Ercilla, Aldana y *La Austriada* de Rufo⁹⁰. Tejada combina las dos acepciones, aunque predomina la más usual. Sólo en un verso —«Las Navas de Tolosa, coronadas»— utiliza el cultismo *coronar* como ‘cubrir la cima de un monte’, de forma semejante a como hacen Ercilla en el verso «Estaba el alto cerro coronado» y Rufo en «Un alto monte, lleno de asperezas / de espadas y lanzas coronado»⁹¹. Igualmente, Aldana suele emplear el sentido más habitual en su obra, pero hay un caso en que se sirve de *coronar* como ‘rematar’, en el soneto « Dichoso monte en cuya altiva frente / de pinos y altas hayas coronada»⁹². De la obra de Herrera se pueden aducir numerosos ejemplos de este cultismo. Así pues, citamos el v. 11 la canción «Este lugar desierto»: «al pie d’este lauro coronado». En cuanto a Góngora, Vilanova señala que lo emplea ya en un romance de 1683 «Amarrado al duro banco», v. 15-16: «las murallas de mi patria / coronadas y soberbias», con la acepción de ‘culminar’. También en un romance de 1620 «Cuántos silbos, cuántas voces», vv. 19-20: «cumbres pisa coronadas / de paraninfos del cielo». Numerosos ejemplos podemos rastrear tanto en el *Polif.*, como en la *Sol. I y Sol. II*.

CRISTAL:

- «perlas, cristal, diamantes, girasoles» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 527).
 «Y como en el **cristal** se manifiesta» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 105).
 «Mientras el cristal líquido a la fuente» («Mientras el cristal líquido a la fuente, v. 1).
 «de perlas y cristal y de oro luciente» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 4).
 «deja el asiento de cristal bruñido» («Por las rosadas puertas del Oriente, v. 10).
 «das aguas en cristal las convertía» («Por las rosadas puertas del Oriente, v. 18).
 «y llovió el cielo su cristal sagrado» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 46).
 «Arenas de oro entre cristal luciente» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 79).
 «y su cristal no profana» («De Eleo al suelo Sicano», v. 4).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 408. Es de uso frecuente desde los orígenes del idioma. Ya empleado desde el siglo XIII, se encuentra en muchos textos medievales, así como del siglo XV, sobre todo como metáfora del cuerpo femenino —sentido en que también incide Tejada— que tan grata fue a Góngora⁹³. Pero no sólo el cuerpo femenino, sino sus partes concretas (la cara, la tez) fueron nominadas mediante el vocablo *cristal* por Montemayor, fray Luis de León, Barahona

⁹⁰ Véase A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 823.

⁹¹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 823.

⁹² F. de Aldana, *Poesías...*, p. 355.

⁹³ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 823.

y Soto de Rojas⁹⁴. Observamos que la principal aplicación que otorga Tejada al cultismo *crystal* es un uso metafórico circunscrito a dos campos nocionales. Primero, al agua, ya sea del mar (en los versos «no enfrene a tus cristales el camino», «así tus venas de cristal luciente») o del río (en los versos «montañas de cristal y blancas perlas», «no sólo de cristal ondas espacia», «manando del cristal y quebras hondas»). Y, segundo, al cuerpo femenino, en el soneto sobre la sangría a una dama: «Abrió el cristal y descubrió el minero». El verso «líquidas perlas y cristales líquidos» contiene el transitado sintagma «cristales líquidos» para referirse a las aguas de un río, en el caso de Tejada a las aguas del Guadalhorce en la preciosista descripción de la gruta de tal río. Vilanova (A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 78-80) ofrece una exhaustiva revisión del tópico desde Petrarca. Encontramos este cultismo en la obra poética de Garcilaso. También es abundante en la poesía de Herrera, por ejemplo, en el soneto de 1578 a Francisco Pacheco «De flores çifne, Betys, tu corriente», v. 9: «La vrna de cristal con letras de oro»⁹⁵. En la poesía de Góngora lo documentamos en el soneto de 1583 «¿Cuál del Ganges marfil, cuál de Paro?», v. 4: «cual fina plata o cual cristal tan claro». En el romance de 1607 «Donde esclarecidamente», v. 3-4: «el cristal del Océano / donde se mira Ayamonte». Hay numerosos ejemplos tanto en romances como letrillas, así como hallamos gran número de empleos de este cultismo en el *Polif.*, y en la *Sol. I* y *Sol. II*.

CRISTALINO:

«de cristalinas fuentes bellas náyades» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 466)

«con cristalinos y nevados labios» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 492)

«a la reina del cielo cristalino» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 528)

«en esta alberca clara y cristalina» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 288).

«das Ursas y Tajjeta cristalina» («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?», v. 266).

«y con húmeda escarcha y cristalina» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 190).

«del cielo cristalina» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 11).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Vilanova atestigua su aparición en la lengua literaria desde mitad del XV. Lo encontraremos en Boscán, *La Araucana* de Ercilla, Aldana y san Juan de la Cruz⁹⁶. Expone el mencionado estudioso que Garcilaso fue, sin duda, el propagador de este cultismo, pues lo emplea profusamente en sus obras. Herrera también se sirve de este vocablo pero no con demasiada frecuencia. Una de estos empleos lo encontramos en la égloga «Este es el fresco puesto, esta es la fuente», v. 8: «de Betys cristalino». Góngora lo emplea desde sus primeros romances hasta la *Sol. II*. Por ejemplo en la composición *A la señora doña Catalina de la Cerda, que, habiendo soltado un pajarillo, se le volvió a las manos*, que empieza «La que ya fue de las aves», v. 14: «en el cristalino cielo». Asimismo, en el *Polif.*, v. 353, *Sol. I*, vv. 466, 585 y en la *Sol. II*, vv. 6, 350, 860.

CUNA:

«cielo su cuna fue, cielo es su nido» («Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», v. 14)

«y ven primero al sol en cuna de oro» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 514)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya recogido por Nebrija en su Vocabulario. Aparece por primera en Berceo. Está en el *Laberinto* de Mena, lo emplea el Marqués de Santillana y Rufo en *La Austríada*. Lo encontramos en Garcilaso. Herrera no emplea este cultismo. Góngora sí lo emplea tanto en sus romances como obras mayores. El primer

⁹⁴ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 82-83.

⁹⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 280.

⁹⁶ Véase A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pp. 823-824.

empleo lo encontramos en el romance de 1590 «Famosos son en las armas», v. 78 «es cuna a mi parecer». En la canción *En el dichoso parto de la Señora Reina Doña Margarita* «Abra dorada llave», v. 24 «del dulce movimiento de la cuna». En la canción *De la toma de Larache*, «En roscas de cristal serpiente breve», v. 15: «clarín ya de su fama, oye la cuna». En *Las firmezas de Isabela*, v. 1532: «La verde rama, que es su cuna verde»⁹⁷. Y en el *Polif.*, vv. 78 y la *Sol. II*, vv. 90, 202, 543, 758.

CURIA:

«y a ti obedece la marina curia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 238)

«

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Nebrija no lo recoge en su *Vocabulario* pero sí lo encontramos después en Cov. Ni lo emplean Garcilaso, Herrera ni Góngora. Entre los poetas renacentistas, hallamos este vocablo en Medrano.

CUSTODIA:

«custodia y guarda de amarillas sombras» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 173)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen ni Nebrija ni Covarrubias, pero lo encontramos en otros repertorios como los de Rosal y Palet. Ya lo emplea Berceo, en el XV lo hallamos en Santillana. Entre los poetas renacentistas encontramos este vocablo en Aldana. Sin embargo, se halla ausente de la poesía de Garcilaso y Herrera. En la obra de Góngora sólo lo encontramos en el romance de 1612 «No vengo a pedir silencio», v. 96: «de tus reliquias custodia».

D

DECORO:

«nido buscó decente a su decoro» («Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», v. 13)

«que estará con decoro» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 171)

«en solo oír su celestial decoro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 84).

«cubierta por más pompa y más decoro» («Las bellas ninfas de dolor movidas», v. 35).

«que adorna con decoro» (liras «El águila que a ser anciana llega», v. 77).

«ni, guardando el cincel bello decoro» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 97).

«que obedecer a Dios y su decoro» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 115).

«y primero guardándote el decoro» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 165).

«en esto te guardamos el decoro» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 200).

«y a los cielos les da lustre y decoro» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 63).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Nebrija en su *Vocabulario*. Lo emplean Santillana y Mena, así como Cetina, Mendoza, Aldana. No se encuentra en las obras de Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa, registra como acepción segunda, documentada en la poesía gongorina, 'pureza, honestidad, recato'. Esta significación es la que se desprende del verso de Tejada «nido buscó decente a su decoro», *decoro* referido a la singular honestidad de la Duquesa de Lerma. La primera datación en la obra de Góngora se remonta a 1582, año en que Góngora compuso la canción «Corcilla temerosa», v. 19: «donde no sin decoro». En cuanto a los poemas mayores, encontramos este cultismo en la *Sol. II*, v. 462.

DEIDAD:

⁹⁷ L. de Góngora, *Teatro completo*, p. 137.

«la deidad, a los cielos venerable» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 53)
«la alta deidad de Júpiter tonante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 138)
«Las cerúleas del mar deidades todas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 253)
«Vos, infernales, ímpares deidades» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 425).
«no tu deidad con esto se deslustre» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 437).
«las almas que en mayor deidad traspone.» («Dos amantes más firmes que Cupido», v. 8).
«¿De qué deidad (me di) barca, vas llena» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 37).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Covarrubias. Ya en el Arcipreste de Hita, Mena, Santillana y Manrique, así como en Hurtado de Mendoza, *La Araucana* de Ercilla, F. de la Torre y en Medrano⁹⁸. No aparece en la poesía de Garcilaso y sí en Herrera. Góngora lo emplea con gran frecuencia en sus romances. La primera fechación en la obra gongorina data de 1584, en el romance «Noble desengaño», v. 37: «ante tu deidad». Además, en el *Polif.* vv. 114, 152, 228, 459, 494, en la *Sol. I*, vv. 764, 1089, y en la *Sol. II*, vv. 214, 485, 793, 979.

DELIO:

«en cuanto de oro y plata Delia y Delio» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 39)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Cov. Garcilaso no lo emplea. Sí Herrera, al menos, en dos ocasiones. En la epístola laudatoria «Bien deue coronarte Febo ideo», vv. 42-43: «y de allí al Indo extremo dilatado / irá el nombre, en que Delio ilustra el lauro»⁹⁹. Y en el soneto «Del fresco seno ya la blanca Aurora», vv. 6-7: «con la rosada llama qu'encendía / Delio aún no roxo, el tierno y nuevo día»¹⁰⁰. No lo emplea Góngora.

DESCENDENCIA:

«¡Oh vos, ínclita y clara descendencia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 374)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recogen Casas y Cov. Se encuentra este vocablo en la poesía de Aldana. No lo registramos ni en Garcilaso, Herrera, ni Góngora.

DEVOTO:

«y encendió en su piedad devotos pechos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 153)

«da trajo a nido y templo su devoto» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 764)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Expone el estudioso del *Polifemo* que «es muy corriente en textos medievales, por influjo eclesiástico, aunque siempre parece haber sido voz culta, de uso literario y selecto, frente a la voz popular *piadosos*»¹⁰¹. Está en Berceo, Mena, Juan del Encina, empleado con el mismo sentido religioso que Tejada. No lo emplea Garcilaso. Sí Herrera, del que registramos, al menos, dos usos. En uno de ellos aplicado al yo lírico petrarquista, en el soneto «Ardiente llama en abrazado pecho», v. 11: «que a su

⁹⁸ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 661-662.

⁹⁹ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 250.

¹⁰⁰ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 458.

¹⁰¹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 825.

templo, devoto, la consagro»¹⁰². El otro ejemplo a que aludíamos se circunscribe al ámbito religioso, en la canción «Inclinen a tu nombre, ¡oh luz d'España!», v. 62: «do toda esta devota muchedumbre»¹⁰³. Góngora lo revertirá después al marco amoroso y profano y le otorgará el sentido, mucho menos habitual en la lírica renacentista, de 'persona o cosa que es objeto de devoción'¹⁰⁴. Hallamos ya este cultismo en la canción de 1590 «Hoy el sacro y venturoso día», v. 4: «hoy con devotas ceremonias baña». En la letrilla «Vio una monja celebrada », v. 6 «ser su devoto de agrada». También en *Las firmezas de Isabela*, así como en el *Polif.*, v. 247.

DIÁFANO:

«diáfanos racimos de aquel árbol» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 664)
«así de tus diáfanos palacios» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 115)
«con las ondas diáfanas y sueltas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 622).
«con su cuerpo diáfano ocupase» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 20).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. Is.* Recogido por Cov. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera, y, en la poesía Góngora, lo hallamos en la *Soledades: Sol. I*, vv. 205, 610 y *Sol. II*, vv. 143, 928.

DIAMANTE:

«perlas, cristal, diamantes, girasoles» («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?», v. 527).
«ni diamante, rubí, perla, zafiro» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 94).
«con doce esquinas de diamante bronco» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 394).
«y con los frenos de diamante duro» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 419).
«rota con sus columnas de diamante.» (soneto « A la gloriosa espada fulminante», v. 8).
«de los blancos diamantes» (soneto « A la gloriosa espada fulminante», v. 86).
«vestido de diamante y de venganza» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 22).
«sobre duras columnas de diamante» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 112).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. Is.*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya lo recoge Nebrija y está ya en el Marqués de Santillana. Vilanova subraya que es de uso común en la poesía renacentista desde Garcilaso¹⁰⁵. Muy usado en la lírica petrarquista, Vilanova documenta este vocablo desde Tetrarca. Se encuentra en las obras de Montemayor, *La Austriada* de Rufo, Figueroa, Juan de la Cueva y Lope de Vega¹⁰⁶. Garcilaso lo emplea en la *Égloga II*, vv. 941: «y romperé su muro de diamante». Y en la *Elegía II*, v. 95: «de túnica cubierto de diamante». A los autores aducidos por Vilanova añadimos Herrera. Emplea este cultismo en la elegía «Si puede dar lugar a mi tormento», v. 105: «mas dura quel perpetuo diamante»¹⁰⁷. Y en otra elegía, que empieza «Esta amorosa Luz serena i bella», v. 158: «qu'en pecho, mas que fino diamante»¹⁰⁸. Góngora lo emplea ya en la canción de 1580 *De la armada que fue a Inglaterra*, «Levanta, España, tu famosa diestra», v. 4: «haz, envuelta en durísimo diamante». También en *Las firmezas de Isabela*, así como en el *Polif.*, v.294, *Sol. I*, v. 383 y *Sol. II*, vv. 167, 474.

DIGNO:

¹⁰² F. de Herrera, *Poesía...*, p.281.

¹⁰³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 455.

¹⁰⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 184-185.

¹⁰⁵ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 826.

¹⁰⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp.287-289.

¹⁰⁷ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 242

¹⁰⁸ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 715

«pues con humilde voz y pecho dino» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 204)

«ofrenda digna de mi voto y pecho» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 167)

« lo que era indigno de gozar el suelo» («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?», v. 404).

« por ser más digna tan lasciva frente» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 152).

« por ser digna **de** templo» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 144).

« Tanta grandeza de memoria digna» («Collado enhiesto do su furia inclina», v. 5).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Repertoriado por Nebrija y Cov. Lo emplearon Mena y Santillana. Lo documentamos en Garcilaso y en Herrera, por ejemplo, en el romance «Desespere el corazón», v. 9: «Que no es digna de memoria»¹⁰⁹. Y en la canción «Al varón firme, justo», v. 13: «de su valor no es digna». Según D. Alonso, Góngora lo usa por primera vez en 1588. Además, en la composición de 1603 *En el dichoso parto de la señora reina Doña Margarita*, «Abra dorada llave», v. 22: «hilen, estambre digno de monarca». En la *Sol. I*, vv. 732 y *Sol. II*, vv. 415, 823.

DISFORME:

«disformes y vestigios infernales» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 63)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Ya recogido por Nebrija. La poesía de Garcilaso presenta dos recurrencias. Herrera no lo emplea. En Góngora lo documentamos por primera vez en el soneto de 1609 «¿Son de Tolú o son de Puerto Rico?», v. 4: «la fiera mona y el disforme mico». También en *Las firmezas de Isabela* y en la dedicatoria de la *Sol. I*, v. 11: «muertas pidiendo términos disformes».

DIVIDIR:

«al mar, y dividió en vano la tierra» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 68)

«dos britanos del mundo divididos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 28)

«muestra con bellas flores que dividen» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 192).

«y el agua dividieron y cortaron» («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?», v. 110).

«dividió, con mala suerte» («Contiene esta breve fosa», v. 6).

«se apartan y dividen por la tierra» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 153).

«hiciste dividir la Libia ardiente» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 155)

«y al monte Atlante con furor divides» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 159)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por las Casas y Cov. Señalan Alonso y Vilanova que es un cultismo muy ya antiguo, ya empleado en el *Corbacho*, y también por el Marqués de Santillán la poesía renacentista lo encontramos en Aldana y en *La Austríada* de Rufo. Herrera lo emplea en la elegía *A la muerte del maestro Juan de Malara*, «No se entristece tanto cuando pierdes», vv. 4-5: «quanto yo viendo suelto y diuidido / de l'alma el lazo estrecho, con la muerte»¹¹⁰. Góngora lo emplea por primera vez en un texto de 1586. También en el romance de 1603 «En dos lucientes estrellas», v. 3: «dividido he visto el sol». En la letrilla «El pan que veis soberano», v. 9: «adonde más dividido»¹¹¹. Y aparece reiteradamente en los poemas mayores: *Polif.*, vv. 433; *Sol. I*, vv. 376, 425, 491 y *Sol. II*, vv. 375, 191, 241, 434, 519.

¹⁰⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 181.

¹¹⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 251.

¹¹¹ L. de Góngora, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 158.

DIVINO:

- «pues no está bien a tu beldad divina» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 284).
«de divinos manjares se comiera» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 361).
«sacó con voz divina aqueste anhelo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 616).
«divina dama, de beldad ejemplo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 618).
«resplandeciendo con divino lustre» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 100).
«del sello santo del amor divino» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 104).
«favoreciendo a su divino intento» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 29).
«a tan divino oficio» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 84).
«tu divina clemencia estrago tanto» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 356)
«y abatió ante tus águilas divinas» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v. 84).
«o si Isabel, católica y divina» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 140)
«gozando la visión santa y divina» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 172).
«de su propio divino amor forzado» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 49).
«Divina Virgen y del cielo norte», (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 1).
«la falda a un divino monte» («Por esta historia, ¡oh Granada!, v. 129).
«de divinos espíritus triunfantes» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 35).
«reina divina, que en la corte santa» (« Angélicas escuadras que en las salas», v. 53).
«Alzó el divino monte la corona» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 151).
«que de un sabio y divino pecho sale» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 40).
«su trofeo divino» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 62).
«Mas ¿qué divino espíritu me inflama» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 145).
«aún en los labios de Platón divino» («Con ojos como estrellas de luz pura», v. 5).
«de divinas memorias y adornados» («Si cuando Roma, templos, capiteles», v. 3).
«por natural a ingenio tan divino» («Si cuando Roma, templos, capiteles», v. 12).
«con las divinas luces» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 14).
«ocupando el castillo y león divino» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 65).
«y porque admiren tu divino acento» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v.7).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Comenta este estudioso que es habitual en la literatura española desde el siglo X por lo que ya en el Renacimiento, probablemente, habría perdido su sabor culto¹¹². Garcilaso lo emplea con cierta frecuencia: «y aquella voz divina» (*Égl. I*, v. 372); «Divina Elisa, pues agora el cielo» (*Égl. I*, v. 394); «por divino consejo puso en arte» (*Égl. II*, v. 1176); «en quien se informaría un ser divino» (*Égl. II*, v. 1194). También Herrera del que mencionamos algunos usos, por ejemplo en el soneto *A Juan de Malara*, «Mientras, Mallara, a Alcides valeroso», v. 4: «y diuino furor ingenioso»¹¹³. También en el soneto «Si de la bella y dulce lumbre mía», v. 3: «Amor, los rayos de diuino aliento». Góngora lo emplea recurrentemente en su poesía. Ya lo documentamos en el soneto de 1582 «De pura honestidad templo sagrado», v. 4: «fue por divina mano fabricado». En el *Polif.*, vv. 131 y *Sol. II*, vv. 362, 637.

DULCE:

- «do el agua dulce de color de plata», («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 200).
«el cielo siendo al gusto dulce almíbar» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 392).
«Dulce muestra al principio su ganancia» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 9).
«dulces cantos al punto comenzaron» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 106).
«ellos la sed con dulce vino envidian» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 309).
«un dulce alivio a las pasadas penas.» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 320).

¹¹² A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 826-827.

¹¹³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 243.

«Tu alfanje, en otro tiempo dulce prenda» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.449).

«Música dulce allí no se desea» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.605).

«das otras, dulces versos componían» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 92).

«En dulce vida a muerte se obligaron» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 13).

«De su acordado son y dulce lira» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 65).

«el frasis amoroso y dulce estilo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 66).

«despidiendo la voz con dulce canto» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 80).

«y dulce la llama fiera» «El que padece martirio», v. 82).

«y una y otra canción, dulce, amorosa» («Mientras el cristal líquido a la fuente», v. 3).

«no el agua dulce, mas sulfúrea brasa» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.4 9).

«y a la dulce marea que bullía» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 22).

«adonde resonó la dulce flauta» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 115).

«en dulces voces pregonando entona» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 38).

«con dulce prosa y numeroso acento» («Camina el avariento y el salado», v. 13).

«atenta oyó en la trompa dulce y fiera» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v. 3).

«Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v. 1).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Aparece ya en Nebrija. Fue empleado en el *Corbacho*, por el Marqués de Santillana y el Cartujano, Mena y Juan del Encina¹¹⁴. Garcilaso lo emplea reiteradamente por lo que sólo consigno algunos de ellos: «donde con dulce sueño reposaba» (*Égl. I*, v. 249) y «hinchén el aire de dulce armonía» (*Égl. II*, v. 69). Igualmente, es muy frecuente en la poesía de Herrera. Así en el romance de 1579 «Callo la gloria que siento», v. 2: «en mi dulce perdición»¹¹⁵. También Góngora emplea este vocablo de forma recurrente. Según D. Alonso y A. Vilanova Góngora lo emplea por primera vez en una composición de 1582. Numerosos ejemplos se extraen del *Polif.*, la *Sol. I* y *Sol. II*.

E

ÉBANO:

«de coral y marfil, ébano y nieve» (soneto «Sin tener en la mano el hier[r]o fiero», v. 14)

«la Habana sus ébanos revoca» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v. 56).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Ya repertoriado por Nebrija. Se encuentra en F. de la Torre, Aldana, Figueroa, Barahona y fray Luis. Garcilaso y Herrera no lo emplean. En Góngora lo documentamos por primera vez en el soneto de 1583 «¿Cuál del Ganges marfil, cual de Paro?», v. 2: «blanco mármol, cual ébano luciente». No se encuentra en los poemas mayores.

ECLIPSE:

«al sol que, sin eclipse» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 53)

«y el eclipse fenece» («El águila que a ser anciana llega», V. 29).

«ni siente nieblas ni padece eclipse» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 99).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Nebrija. Se encuentra en Cetina y Lope. En Garcilaso y Herrera no lo documentamos. En la poesía gongorina se halla en el romance de 1586 *A Granada* «Ilustre ciudad famosa», v. 204: «eclipsi [sic] de otras beldades». No lo encontramos en los poemas mayores.

ECO:

¹¹⁴ Véase A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 827.

¹¹⁵ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 175

«tengan retorno con enteros ecos» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 140)

«volviéndole los ecos a su pena» («De oro crespo y gentil rubia melena», v. 8)
resonaba por él parlero el eco» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 397).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas. Vilanova expone que en la poesía renacentista se refiere casi siempre al personaje mitológico tal como sucede en la poesía de Garcilaso, Ramírez Pagán y en la obra de Virués. Sin embargo, en *La Austríada* de Rufo aparece ya como sustantivo masculino, tal como lo emplea Tejada¹¹⁶. En Garcilaso encontramos un empleo referido al personaje mitológico. En Herrera no lo documentamos. En cuanto a Góngora, Alemany y Selfa lo registra como ‘repetición de un sonido reflejado por un cuerpo’. La primera documentación la encontramos en el romance de 1594 «Moriste, Musa bella», v. 17: «eco, de nuestras voces». En las obras mayores: *Polif.*, v. 91; *Sol. I*, v. 116; *Sol. II*, vv. 185, 734, 920.

EDIFICIO:

«Gratos te son los edificios y éstos» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 180)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Ya se encuentra en Nebrija. Fue empleado por Mena y el Cartujano. Presente en la poesía de Garcilaso y Herrera. En la poesía del sevillano, constatamos su presencia en el soneto «Esta rota y cansada pesadumbre», v. 10: «edificio más firme, ¡ aunque veo!»¹¹⁷. Góngora lo emplea por primera vez en 1580. Lo encontramos en diversos romances y en *Las firmezas de Isabela*, así como en la *Sol. I*, vv. 100, 206; y la *Sol. II*, v. 709.

EFEECTO:

«efecto de su diestra y sutil celo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.211)
« con su efecto viril y tal prudencia» (canción « Al tùmulo dichoso que os encierra», v. 149).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas. Garcilaso lo emplea, al menos en cinco ocasiones. También Herrera, en el soneto «De oro crespo al aura desparzido», v. 11: «y ser causa y efecto de mi muerte»¹¹⁸. Aparece en la obra de Góngora ya en 1583. En los poemas mayores lo encontramos en la *Sol. I*, v. 345.

EJERCICIO:

«con el suelto ejercicio de la lengua» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 189)

«Deja ejercicio de fatiga tanta» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 283).
«de vida torpe y bárbaro ejercicio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 282).
«de los bosques, dejaron su ejercicio» («Las bellas ninfas de dolor movidas», v. 12).
«porque el honroso fin de un ejercicio» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 127).
«sus reos sin dolor, sin ejercicio» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v. 10).

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya recogido por Palencia. Está en Juan del Encina y es muy usual en toda la poesía renacentista¹¹⁹. Por ello lo encontramos en Garcilaso en ocho

¹¹⁶ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 827.

¹¹⁷ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 451.

¹¹⁸ F. de Herrera, *Poesía ...*, p. 267.

¹¹⁹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 827.

ocasiones y también en Herrera con relativa frecuencia. Góngora lo emplea ya en el soneto de 1588 *A don Luis de Vargas*, v. 3: «al Tajo mira en su húmido ejercicio». Además en el *Polif.*, v. 17 y *Sol. II*, v. 203, 213.

ELEMENTO:

- «sin indignar del mar el elemento» (soneto «Aplacadas las furias de Océano», v. 11)
- «y ofreceré a tu rápido elemento» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 164)
- «movió los insensibles elementos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 355)
- «Cuando pueblos el húmido elemento» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 58).
- «bajó cortando el líquido elemento» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 366).
- «Trono a Felipe fue cuanto elemento» («Luceros los que engasta el firmamento», v. 5).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. Is.*». Ya repertoriado por Nebrija. D. Alonso lo documenta ya en Berceo. No lo registramos en la poesía de Garcilaso ni en Herrera. Góngora lo emplea por primera vez en 1582. Y en cuanto a las obras mayores se halla en la *Sol. I*, vv. 435, 469 y en la *Sol. II*, vv. 472-982.

ELEVAR:

- «a las nubes te elevas, y del viento» (soneto «Si ya mi vista, en lágrimas gastada», v. 7)
- «con estos pensamientos ya se eleva» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 423).
- «Pues Amor se eleva y sale» («Pintó el pincel de Natura», v. 56).
- «vuestra subida admira, eleva, espanta» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 54).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Palencia y Covarrubias. Está en Santillana y Manrique. En la poesía renacentista lo emplean Hurtado de Mendoza, Cetina y Herrera, entre otros. Sin embargo, no lo registramos en Garcilaso. En la poesía gongorina documentamos su presencia en la *Sol. I*, v. 388 y *Sol. II*, vv. 168 y 388.

EMINENTE:

- «diréis que su castillo alto, eminente» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 786)
- «y **la[s]** fuertes ciudades y eminentes» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 102).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido ya por Palencia. En Garcilaso localizamos un empleo de este cultismo. No lo registramos en Herrera. Alemany y Selfa documenta su uso en la poesía gongorina como ‘alto, elevado, que descuella sobre los demás’. Lo documentamos por primera vez en la canción de 1603 «De unos montes en los senos, donde», v. 11: «Montaña que, eminente». Asimismo, en el *Polif.*, vv. 49, 417; *Sol. II*, v 855.

ÉMULO:

- «que es émulo en la altura del Olimpo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 41)
- «Lo mismo intenta el Lígeris, su émulo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 495)
- «si émula le fue a Roma su arrogancia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 802)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». A pesar de ser acogido en fecha temprana por Casas y después por Covarrubias «es un cultismo de introducción muy tardía» y «uno de los de uso más restringido en la poesía española del XVI»¹²⁰. Continúa Vilanova afirmando que no está en Mena, Boscán, Garcilaso, Montemayor, Ercilla ni Herrera. Rufo es su introductor en la poesía española en *La Austriada*. Lo encontramos en Luis Martín, en el soneto *En la fiesta de Nuestra* «Famoso Monteagudo cuya espalda», v. 2: «émula a Atlante, el firmamento tiene»¹²¹. Lo emplean Cervantes, Virués, Oña, Lope de Vega, Medrano, Juan de la Cueva, Carrillo Sotomayor¹²². En la poesía de Medrano, este vocablo presenta un elevado número de recurrencias. Vilanova da noticia del primer empleo por parte de Góngora de este cultismo en la canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo*, v. 70: «émula de provincias gloriosa». En los poemas mayores, lo encontramos en el *Polif.*, v. 52, en la *Sol. I*, vv. 276, 468 y en la *Sol. II*, vv. 209, 879.

ENTRONAR:

«Después entronaréis la alta memoria» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 766)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No hay referencias a su localización en repertorios lexicográficos. Herrero Ingelmo lo encuentra en Francisco de la Torre, Cervantes y Lope. No lo registramos en la poesía de Garcilaso, Herrera ni Góngora.

ESCLARECIDO:

«Vencedor fuistis siempre esclarecido» (soneto «Claro mecenas, aplacad el llanto», v. 9)
«esclarecidas obras y milagros» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 261)
«y por ser su nobleza esclarecida» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 792)
«Píramo insigne esclarecido y fuerte» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 542).
«será de éstos el nombre esclarecido» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 71).
«tu rueda esclarecida» (canción «Erízase el pavón vanaglorioso», v. 56).
«tras ella del colegio esclarecido» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 167).
«nueva fama y renombre esclarecido» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevob», v. 76).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Ya recogido por Nebrija. Está en Mena. Constatamos su presencia en la poesía de Garcilaso. Herrera se sirve de este cultismo abundantemente. En el soneto «No bastó, al fin, aquel estrago fiero», v. 11: «qu'osó manchar mi nombre esclarecido»¹²³. En otro soneto, que empieza «Cual d'oro era el cabello ensortijado», v. 7: «tal discurre en el cielo esclarecido»¹²⁴. El poeta sevillano lo emplea con dos acepciones: una implica un matiz de color, la otra se refiere a la nobleza. En la poesía gongorina aparece de forma recurrente este vocablo. Registramos su primera aparición en la obra poética gongorina, en las décimas de 1600 «No os diremos, como al Cid», v. 40: «de ave tan esclarecida». Respecto a su presencia en las obras mayores, lo encontramos en el v. 26 de la *Dedicatoria* de la *Sol. I*, así como en el v. 733 y en la *Sol. II*, v. 821, siempre con la acepción de 'noble', por la que opta Tejada.

ESCOLLO:

«así el escollo tu furor respete» (soneto «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», v. 12)

¹²⁰ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 458.

¹²¹ L. Martín de la Plaza, *Poesías...*, p. 141.

¹²² Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 459-461.

¹²³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 340.

¹²⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 438.

«y los escollos que el naufragio infama» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 66)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Es un italianismo de la palabra *scoglio* recogido en Oudin. No encuentra Vilanova fuentes medievales en que se documente este vocablo¹²⁵. No está en Garcilaso ni Herrera. Góngora lo emplea por primera vez en 1607 y es reiterada su presencia en el *Polif.* y las *Soledades*.

ESFERA:

«tan dulce voz que a mí en mi cuarta esfera» (soneto «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara», v. 3)

«pues quien adora la celeste esfera» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 722)

«y aun en su esfera se quemaba el fuego» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 64).

«das subió a buscar su esfera» («Contiene esta breve fosa», v. 12).

«caer la deja de la etérea esfera» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 394).

«cuando, encendida en la fogosa esfera» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 30).

«al fin, coros, la Virgen, suelo, esfera» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 179).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija. Herrero Ingelmo la registra en Cetina, Mendoza, Aldana, F. de la Torre, fray Luis y Barahona. No está en Garcilaso ni Herrera. Según D. Alonso Góngora lo emplea por primera vez en 1584. Alemany y Selfa plantea como única acepción en Góngora 'esfera celeste', la misma significación que le otorga Tejada. En las obras mayores lo documentamos en la *Sol. I*, vv. 131, 384, 760; y *Sol. II*, vv. 379, 619, 933.

ESPLENDOR:

«el lustre y esplendor de Monteagudo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 363)

«y el frondoso esplendor de sus laderas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 440)

«y el nombre, el esplendor, el lustre y gloria» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 596)

«Único fénix y esplendor del mundo» («El águila que a ser anciana llega», v. 67).

«levanta el rostro, de esplendor ornado» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 7).

«la estrella para y su esplendor esconde» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 85).

«lustre y esplendor de Iberia» («Por esta historia, ¡oh Granada!, v. 58).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 410; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Expone Vilanova¹²⁶ que es un cultismo de introducción tardía. Aparece en Oudin (1616) pero no lo recoge Cov. Herrero Ingelmo lo registra en Figueroa. No lo encontramos en Garcilaso. Herrera lo empleó reiteradamente. Vilanova comenta que este abundante uso convierte al sevillano en el «verdadero introductor de este cultismo en la poesía castellana»¹²⁷. Por ejemplo, está presente en la elegía que empieza «Vn divino esplendor de la belleza»¹²⁸; en el v. 1 del soneto «Al sereno esplendor de luz ardiente»¹²⁹, etc. Probablemente

¹²⁵ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 828.

¹²⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 654-657.

¹²⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 657.

¹²⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 506.

por influjo de Herrera, explica Vilanova, lo adoptan Rufo y Góngora —y añadimos—, también Tejada. Usado por Góngora ya en un soneto de 1602. Al que añadimos su presencia en la composición de 1611 *Inscripción para el sepulcro de la señora reina doña Margarita*, v.1: «La perla que esplendor fue». Además, en el *Polif.*, vv. 111; *Sol. I*, vv. 58, 310, 691, 898; *Sol. II*, vv. 240, 539, 678.

ESPUMA:

«dejando en rastro espumas escarchadas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 3)

«y la diosa del mar, de sus espumas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 7)

«y con espumas las estrellas moja» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 45)

«que con perfiles, tú, de espumas rayas»¹³⁰ (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 161)

«que con la blanca espuma el freno argenta» («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?», v. 118).

«y argente con espuma el freno duro» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 20).

«por las bocas brotar espumas albas» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 26).

«cubrir espuma el mar y hacer ruido » (« Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 283).

«y comienza a exhalar espuma ardiente» (canción « Al tùmulo dichoso que os encierra», v. 181).

«fueran sus hechos espuma» («Por esta historia, ¡oh Granada!», v. 8).

«por ser la clara espuma de su fuente» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v. 4).

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia. Está ya en Berceo Señala Vilanova que «no parece haber sido popular, por lo menos, hasta el XV»¹³¹. Se generaliza en la lengua poética desde Garcilaso, quien lo emplea, por ejemplo, en el verso «Mueve la blanca espuma como argento» (*Égl. II*, v. 1499). En Herrera no se documenta. Góngora lo emplea en el romance fechado en torno a 1596 «Levantando blanca espuma», v. 1. También en una estructura perifrástica en que se refiere a Venus como «la blanca hija de la blanca espuma», en la canción «Qué de invidiosos montes levantados» de 1600. Y en los grandes poemas gongorinos: *Polif.*, vv. 128, 338; *Sol. I*, vv. 26, 132, 952; *Sol. II*, vv. 140, 215, 261, 664.

ESTÉRIL:

«Y viendo estéril el florido Soto» (soneto «Desata, ¡oh noble espíritu!, desata», v. 9)

«estéril y ve agora por doquiera» (soneto «Revuelta en perlas y oro, la alta frente», v. 7)

«por de fuera pelado, estéril, seco» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 395).

«regalando esta seca estéril tierra,» (canción « Divina Virgen y del cielo norte», v. 18).

«y el que la estéril Libia y rica Acaya» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 130).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Ya en Palencia. No está en Garcilaso. Sí en Herrera, por ejemplo, en el soneto «Voi siguiendo la fuerça de mi hado», v. 2: «por este campo estéril y ascondido». Góngora lo emplea por primera vez en 1580. En los poemas mayores lo localizamos en la *Sol. I*, v. 657.

¹²⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 662.

¹³⁰ A. Vilanova (A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, p. 236) menciona el pasaje de la canción *Al rey don Felipe Nuestro Señor* de Tejada a propósito del verso «y argente con espuma el freno duro».

¹³¹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 828.

ESTIGIO:

«donde asombró a las sombras del Estigio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.171)

«Truécase todo el reino Estigio y mira» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v. 9).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Aunque no se incluye este vocablo en los repertorios de Palencia ni Nebrija ni *Aut*, constatamos su presencia ya en Mena y Santillana. Lo emplean Boscán, Mendoza, Figueroa y Barahona. También en Garcilaso y Herrera. Alemany y Selfa sólo señala un ejemplo que es el de la *Sol. I*, v. 444: «estigias aguas torpe mariner». No hallamos ninguna otra documentación en la poesía gongorina.

ETÍOPE:

«francés rufo, pardo indio, etíope adusto» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 204)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Covarrubias. Está en Mena. Lo emplean Aldana y fray Luis. No se encuentra en Garcilaso ni en Herrera. Alemany y Selfa lo lista con la acepción de ‘natural de Etiopía’. A esta acepción responde la primera presencia de este cultismo en la obra gongorina, en la composición de 1580 *De «Las Lusíadas» de Camôens, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 13: «desde el blanco francés al negro etíope», empleo similar al verso de Tejada. En los poemas mayores solo lo documentamos en la *Sol. II*, v. 614.

EVIDENTE:

«tan notorios, tan claros y evidentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 194)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Ya en Santillana. Herrero Ingelmo señala su frecuente empleo en italiano por Dante, Boccaccio, Ariosto. Lo lista Palencia pero no lo recogen Nebrija ni Cov. No lo registramos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

EVITAR:

«gozosa de evitar, viniendo a España» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 533)

«y así pudo evitar la furia grave» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 760)

«Si quieres evitar su brava furia» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 579).

«pues que podrá evitar con tal ayuda» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 44).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Palencia pero no Nebrija ni Cov. Está en Santillana, es bastante frecuente en el *Corbacho*. También en Figueroa y Ercilla. Garcilaso no lo emplea. Sí Herrera, pero no Góngora.

EXCELSO:

«y honrasen con su culto al Dios excelso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 155)

«está el excelso tribunal y asiento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 653)

«Esta fábrica, excelsa y peregrina» (soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 5)

«Virgen excelsa, que, del sol vestida» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 13)

«Tú, excelsa Virgen, da a mi pluma vuelo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 5)

«valor excelso y sin igual belleza» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 40).

«Pensar subir a tan excelsa cumbre» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 1).

«los montes más excelsos y encumbrados» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 99).

«Tú, rey excelso, a cuyo ceño humilla» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 171)

«Excelsa Virgen, nube de Dios santa» («Divina Virgen y del cielo norte», v. 16).

«la majestad excelsa de mis sienes» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 92)

«esta fábrica excelsa en torno gira» («Este que ves trofeo y esta pira», v. 5).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Expone Vilanova¹³² que tiene una doble acepción, tanto 'alto, eminente' en sentido físico como aplicado a una condición moral, 'superior, aventajado'. Según el estudioso del *Polifemo* «aparece muy tardíamente en castellano y es usado raramente por nuestros primeros renacentistas», aunque sí se documenta en Cetina y Aldana. No se encuentra en Garcilaso. Sí en Herrera y Góngora. Tanto Kossoff, como Alemany y Selfa, recogen como primera acepción la de 'alto' o 'muy alto, elevado, eminente' y como segunda, en sentido figurado, que es la que parece operar en los dos versos de Tejada, la significación de 'excelente, noble, ilustre'. Vilanova considera a Herrera el introductor o, al menos, el principal difusor de este cultismo en la poesía española. Lo emplea en la canción «Inclinen a tu nombre, ¡ô luz de España», v. 29: «de Cristo ô ecelso capitán, Fernando»¹³³. También en el soneto «Como en la cumbre ecelsa de Mimante»¹³⁴, v. 1; así como en la canción «Esparza en estas flores», v. 5: «pues la ecelsa Eliodora»¹³⁵, por citar algunos ejemplos. Rufo lo emplea en *La Austriada* y Virués, ambos, quizá, por influencia de Herrera. En la poesía gongorina no es muy usual. A los ejemplos aducidos por Vilanova¹³⁶ añadimos el de la composición «Este monte de cruces coronado» incluida en *Las Flores de poetas ilustres*, v. 2: «cuya siempre dichosa excelsa cumbre». En los poemas mayores sólo lo documentamos en el *Polif.*, vv. 3 y 490.

EXPERTO:

«Dédalo experto, si atrevido, hiende» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 85)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Covarrubias. Aparece en Santillana, Cetina, Aldana y Medrano. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. En cuanto a Góngora, Alemany y Selfa los recoge bajo la acepción de 'práctico, hábil, experimentado'. Góngora no lo emplea con mucha frecuencia. Lo registramos ya en la letrilla de 1581 «Que pida a un galán Minguilla», v. 64: «Mas que no sea más experto». Y en el *Panegírico al Duque de Lerma*, vv. 597-598: «España, a ministerio tanto, experto / varón delega, cuya grave mano»¹³⁷. No aparece en los poemas mayores.

F

FÁBRICA:

«Esta fábrica, excelsa y peregrina» (soneto « Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 5)

«¿qué traza, industria, fábrica y **modelo**» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 93).

«**la[s]** fábricas soberbias y profanas» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 126).

¹³² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 139.

¹³³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 454

¹³⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 380.

¹³⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 433.

¹³⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 140-141.

¹³⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 496.

«esta fábrica excelsa en torno gira» («Este que ves trofeo y esta pira», v. 5).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Lo recogen Nebrija y Covarrubias. Está en Mena. Garcilaso lo emplea, al menos, en un caso. En Herrera no lo documentamos. D. Alonso establece la fecha 1590 como la primera en que este vocablo aparece en la obra gongorina. En cuanto a los poemas mayores, lo encontramos en la *Sol. I*, vv. 102, 919 y *Sol. II*, vv. 79, 274.

FABRICAR:

«habéis fabricado el nido» (décimas «La águila remonta el vuelo», v. 20).

«como el grano mejor, tumba fábrica» («Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama», v. 10).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Nebrija lo incluye en su *Vocabulario*. Está en Santillana. La obra poética de Garcilaso presenta tres recurrencias. En Herrera no lo encontramos. Góngora lo emplea por primera vez en 1582, según estudia D. Alonso. Añadimos los versos en que emplea Góngora este vocablo en los poemas mayores: *Sol. I*, v. 719 y *Sol. II*, v. 110.

FAMOSO:

«que éste era el nombre del famoso moro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 82).

«famoso en el ejército Mavorcio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.212).

«Luchó Anteo con Hércules famosos» («El águila que a ser anciana llega», v. 19).

«despreciad y las máquinas famosas» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 121).

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». Tenemos que puntualizar que este vocablo se encuentra en la *Sol. I*, v. 401 («cuyo famoso estrecho»), por lo que D. Alonso lo incluye erróneamente en su lista «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera* y no existentes en esta» (p. 85). Lo documentamos ya en Garcilaso. También en Herrera, en la elegía *A la muerte del maestro Juan de Malara*, v. 77: «es más famoso, y vive su memoria»¹³⁸. Góngora lo emplea ya en el romance de 1591 «A vos digo, señor Tajo», v. 9: «famoso entre los poetas». En las décimas de 1613 «Don Juan soy, de castillejo», v. 3: «famoso predicador»¹³⁹. Y en los poemas mayores lo documentamos en el v. 401 de la *Sol. I*, como ya hemos mencionado.

FANAL:

«cual con la amiga tabla o los fanales» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 231)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas. Según Corominas, probablemente, procede este vocablo del italiano *fanale*, normalmente con un uso circunscrito al ámbito de lo náutico. Es de frecuente uso desde 1600. Empleado por Rufo en *La Austriada*. Ni en Garcilaso ni en Herrera lo hemos documentado. Góngora sí lo emplea pero no con demasiada frecuencia —registramos tres recurrencias— y en composiciones posteriores a 1611: *Polif.*, v. 116 y en la *Sol. I*, v. 675.

FAVONIO:

«y el fresco aliento del Favonio y Flora» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 6)

«respirará Favonio dulcemente», («Las bellas ninfas de dolor movidas», v.84).

«o de la suerte que el Favonio blando» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.37).

¹³⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 253.

¹³⁹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 360.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 412; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Es muy usual su uso en la poesía áurea. Vilanova recoge ejemplos de su uso en fray Luis, Cetina, Barahona, Soto de Rojas¹⁴⁰. También en Garcilaso y Herrera. De la poesía de *el Divino*, citamos el soneto «Ya el rigor importuno i grave ielo», v. 8: «desata de Favonio el tibio vuelo»¹⁴¹. En Góngora se documenta ya en el soneto de 1582 «Raya, dorado sol, orna y colora», v. 5: «suelta las riendas a Favonio y Flora». En el *Polif.*, v. 214.

FECUNDAR:

«huyó a la tierra que fecunda el Nilo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 477)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen ni Nebrija ni Cov. Está en Hurtado de Mendoza y Lope. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. Alemany y Selfa lo registra en Góngora con la significación de ‘fertilizar, hacer productiva una cosa’. Todos los casos que documentamos son posteriores a 1611. En los poemas mayores sólo encontramos empleado este vocablo en la *Sol. II*, v. 557.

FELICE:

«sus nuevos gozos y felice suerte» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 702)

Es cultismo semántico bajo la acepción de ‘fertil’ pero en los dos casos registrados en Tejada es simplemente léxico.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Casas pero sí Cov. Lo encontramos en Hurtado de Mendoza, Aldana, Medrano y Garcilaso. Kossoff ofrece un gran número de acepciones en Herrera. El primer verso de Tejada parecen incluirse en la más general, ‘que tiene o goza felicidad’, por ejemplo, en el soneto del sevillano «Alegre, fértil, vario, fresco prado», v. 7: «¿cuánto eres más felice i glorioso»¹⁴². Quizá al segundo ejemplo de Tejada se adecue mejor la quinta acepción establecida por Kossoff como ‘propicio, favorable, que prometa felicidad’, acepción a la que responde el empleo que encontramos en la canción herreriana «¡Ó clara luz i honor del Occidente», v. 92: «largo i felice ofrece al nombre vuestro»¹⁴³. En Góngora solo registramos este vocablo empleado en plural.

FÉRTIL:

«de ver sin joya tal su fértil patria» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 415)

«dos bellos campos de la Iberia fértil» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.531)

«la tierra está tan fértil del concurso» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 623).

«y el cielo al fértil suelo que os entierra» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 78).

«de Sion a los fértiles collados» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 150).

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija. Ya en Mena y el Marqués de Santillana. Vilanova lo reconoce como corriente en los poetas renacentistas: lo emplean Boscán, Ercilla, Aldana y Rufo. No se encuentra en la obra de Garcilaso. A los ejemplos de Vilanova añadimos el uso de este vocablo en Herrera, por ejemplo, en la elegía «Si el

¹⁴⁰ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 123-125.

¹⁴¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 451.

¹⁴² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 432

¹⁴³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 675.

presente dolor de vuestra pena», v. 144 («de tu fértil corriente la riqueza») y v. 166 («En medio de este abierto y fértil llano») ¹⁴⁴. En la poesía gongorina lo registramos, como primer empleo, en el del romance de 1584 «Aquí entre la verde juncia», v. 68: «el fértil terreno mides». También en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 356: «fértil granero ya de nuestra España» ¹⁴⁵. Y en el *Polif.*, v. 143.

FIRMAMENTO:

«desafiando al alto firmamento» (soneto «Si ya mi vista, en lágrimas gastada», v. 6)
«inflamando de Amor el firmamento» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 35).
«mientras del cielo el firmamento vive» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 169).
«veis que el un firmamento y otro pasa» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 13).
«que nunca oyó su igual el firmamento» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v.2).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». No lo recoge Nebrija. Herrero Ingelmo lo documenta en Hurtado de Mendoza, F. de la Torre y Aldana. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. Alemany y Selfa lo recoge en Góngora bajo la acepción de 'la bóveda celeste en que están aparentemente los astros'. El primer empleo en la obra gongorina lo constatamos en la composición de 1600 *Al marqués de Guadalcázar; de las damas de Palacio*, «No os diremos como al Cid», v. 14: «y en el firmamento estrellas» ¹⁴⁶. También en *Las firmezas de Isabela* y en la *Sol. II*, v. 899.

FIJAR:

«para fijarlo entre sus luces bellas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 789)
«pues fija sobre el sol su ilustre asiento» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 66).
«fijó sobre los coros de los ángeles» («Angélicas escuadras que en las salas», v. 113).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas. Está en F. de la Torre, Aldana y Barahona. Garcilaso no lo emplea. Sí Herrera. Alemany y Selfa sólo lo recoge como 'dirigir o aplicar intensamente', principalmente la vista, mismo uso de la voz que encontramos en Tejada. Ya lo documentamos en la canción de 1588, «Levanta, España, tu famosa diestra», v. 69: «fija los ojos en las blancas lunas» ¹⁴⁷. Además, en la *Sol. I*, v. 81

FLAMÍGERO:

«si el estoque flamígero blanda» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 114)
«rutilan de flamígeros piropos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 660)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 412. Lo encontramos en Juan del Encina. No lo registramos en Garcilaso. Sí en Herrera, por ejemplo en la canción «Cuando con resonante», v. 112: «el flamígero rayo se desata» ¹⁴⁸. No lo emplea Góngora.

FOCAS:

«las focas y ballenas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 64)
«de focas mil diversos escuadrones» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 381).

¹⁴⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, pp. 463-464.

¹⁴⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 489

¹⁴⁶ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 184.

¹⁴⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 99.

¹⁴⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 417.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Palencia, Oudin y Cov. Está en Boscán, Francisco de la Torre y Aldana. No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera pero sí en la poesía gongorina, aunque su empleo es escaso y sólo en la *Sol. II*, vv. 426, 432, 449, 688.

FORMIDABLE:

«y terrible al infierno y formidable» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 54)

Del latín *formidabilis-e-is*, tiene dos acepciones ‘temible’ y ‘desmesurado, excesivamente grande’. D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». D. Alonso lo registra en Palet, Oudin y figura entre las voces censuradas en el *Antídoto* de Jáuregui. Vilanova expone que «después de una búsqueda sistemática en los poetas españoles del XVI, este cultismo aparece como el más raramente usado antes de Góngora»¹⁴⁹. Vilanova sólo lo documenta en Rufo, en fecha anterior a Góngora. Góngora lo emplea en *Polif.*, v. 41; en la dedicatoria de las *Soledades*, v. 19 y en la *Sol. I*, v. 564. Tejada, al igual que Rufo y que Góngora en la dedicatoria de la *Soledades*, emplea este cultismo con la acepción de ‘temible’.

FORTUNA:

«esta tragedia, en quien mostró Fortuna» (soneto «Las velas españolas, q[ue] una a una», v. 5)

«pues tus velas impele su fortuna» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 38)

«dیرهisle hijo de Marte y la Fortuna» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 778)

«Contrarios son que la fortuna esquiva» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 373).

«en el cual su fortuna les contaron» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 316).

«hizo la fortuna guerra.» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 50).

«no temas hado, tiempo ni fortuna» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 134).

«fortuna compañera y virtud guía» («Por las rosadas puertas del Oriente», v. 171).

«la rueda a la Fortuna, postra Francia» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v.81).

«y por esto fortuna» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v.89).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas. Está en Santillana y Mena. En Garcilaso contabilizamos catorce usos. También la obra de Herrera cuenta con abundantes ejemplos. Tal es el del soneto «Aquí en el gran océano, apartado», v. 8: «soy de nueva fortuna salteado»¹⁵⁰. D. Alonso fecha el primer uso de este cultismo por Góngora en 1581. Asimismo, también lo documentamos en la canción del 1610 *De la toma de Larache*, «En rocas de cristal, serpiente breve», v. 69: «Vuestra, oh, Filipo, es la fortuna, y vuestra»¹⁵¹, y numerosos casos más que se podrían aducir. En lo poemas mayores lo registramos en la *Sol. I*, vv. 63, 901, 927 y *Sol. II*, vv. 122, 206, 401, 574.

FRAGANTE:

«Del más noble jardín lirio fragante» (soneto « Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», v. 5)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». D. Alonso lo registra en Oudin y Franciosini. No está en Garcilaso ni Herrera. Herrero Ingelmo lo documenta en Barahona. En la obra poética de Góngora, lo encontramos empleado por primera vez en el soneto de 1603 «Lilio siempre nació en Medina» v. 7: «lo

¹⁴⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 411.

¹⁵⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 269.

¹⁵¹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 303.

fragrante entre una y otra estrella». Este soneto, al igual que el de Tejada, está dedicado al sepulcro de la Duquesa de Lerma. En los poemas mayores: *Sol. I*, vv. 492, 923 y *Sol. II*, v. 335.

FRÁGIL:

«osó entregar un frágil leño y pobre» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 51)

«pues con armas tan frágiles te aprestas» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.157)

«contra mi frágil leño» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v. 12)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Recogido por Casas. En Cetina, Aldana, F. de la Torre, Figueroa, y Medrano. No está en Garcilaso, pero sí en Herrera, por ejemplo, en el soneto «Rompió la prora, en dura roca abierta», v. 2: «mi frágil nave que con viento lleno»¹⁵². En Góngora lo documentamos por primera vez en *Las firmezas de Isabela*, v. 12: «con leño frágil solicita el puerto». En los poemas mayores sólo lo documentamos en la *Sol. II*, vv. 109, 590.

FRECUENTAR:

«que en número increíble frecuentaron» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 225)

«con varios sacrificios frecuentaba» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 253).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas. En el *Corbacho*. Lo emplea Barahona, pero no Garcilaso ni Herrera. En Góngora su uso es muy escaso. Aparece en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 255: «frecuentaron el desván». No lo encontramos ni en el *Polif.* ni en las *Soledades*.

FUGITIVO:

«en crespas ondas fugitiva plata» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 38)

Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 413; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas. Ya en Santillana y Mena. Vilanova señala su frecuente uso en la poesía renacentista¹⁵³: fray Luis de León, Hurtado de Mendoza, Rufo. También en Garcilaso y Herrera. Aplicado al agua lo encuentra Vilanova en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586, fol. 65v): «hasta el ronco ruydo / del agua fugitiva»¹⁵⁴. Góngora lo emplea por primera vez en 1582. Hay ejemplos en el *Polif.*, vv. 177, 482, 328; en la *Sol. I*, vv. 396, 472; y en la *Sol. II*, vv. 909, 321. El verso 472 de la *Soledad I* contiene el mismo sintagma que emplea Tejada «Quando halló fugitiva plata».

FULGENTE:

«Tres cursos en su carro (re)fulgente» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 216)

«la fulgente Hersilia y la Bozina» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 268).

«cobrando, más fulgente y más gallardo» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v. 50).

«y siguiendo su luz fulgente y bella» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.100).

«pues que rompiendo la fulgente masa» («Angélicas escuadras que en las salas», v.10).

¹⁵² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 418.

¹⁵³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 31.

¹⁵⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 33.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 413. Está en Santillana y Mena. No lo encontramos en Garcilaso. Sí en Herrera. El sevillano lo emplea en el soneto «Del fresco seno ya la blanca Aurora», v. 13: «pareció mas que vos bella y fulgente»¹⁵⁵. Y también en otro soneto «En tus cristales claros la belleza», v. 11: «vuelvo a ti, en tus ondas refulgente». Entre lo poetas renacentistas, también Figueroa lo emplea. No lo registramos en Góngora.

FULMINANTE:

«si fulminados son o fulminantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 150)
«A la gloriosa espada fulminante» (soneto «A la gloriosa espada fulminante», v. 1).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No aparece repertoriado en los diccionarios anteriores al XVII. Vilanova, antes que en Góngora, sólo lo encuentra en Rufo¹⁵⁶. Tanto Rufo como Góngora lo emplean aplicado a Júpiter o a los rayos y truenos. Hay que añadir que Herrera lo empleó en una primera redacción de la canción «Cuando con resonante», v. 135: «ni sacudiera el brazo fulminante», pero en H lo sustituyó por «ni arrojaras el rayo resonante». Vilanova sólo documenta su uso en Góngora en fecha posterior a 1611, en el *Polif.* y las *Soledades*. Lo encontramos también en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 606: «el fulminante aun en la vaina de acero»¹⁵⁷. En el madrigal de 1625 *A la serenísima infanta María, de un jabalí que mató en Aranjuez*, v. 3: «y a deidad fulminante»¹⁵⁸. A estos hay que añadir su uso en el *Polif.*, v. 488, la *Sol. I*, v. 381 y la *Sol. II*, v. 282.

FULMINAR:

«donde yacen agora fulminados» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 143)
«si fulminados son o fulminantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 150)
«

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 413; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Como da noticia D. Alonso, Cov. sólo lo recoge en sentido jurídico. Sí Oudin. Vilanova lo registra en Castillejo y Santillana. Macrí informa que se halla en fray Luis. También lo emplea Ercilla. En Garcilaso no lo encontramos. Kossoff no recoge «fulminar» en la poesía de Herrera pero sí «fulminado» como ‘alcanzado por un rayo’ y, como en Tejada, aplicado a los Gigantes. Macrí establece que la fuente de este cultismo se halla en Petrarca: «Non fur ma’ Giove e Cesare sí morsi / a folminar collui». D. Alonso lo encuentra por primera vez en la poesía gongorina en 1610 y Vilanova¹⁵⁹ aduce el ejemplo de *Las firmezas de Isabela*, acto III, v. 297: «que, fulminando tu pecho». Añadimos los versos en que aparece este vocablo en las obras mayores: en el *Polif.*, vv. 359; *Sol. I*, vv. 381, 938; *Sol. II*, vv. 561, 802, 916.

FUNERAL:

«a tales güesos Atlante» (soneto «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», v. 4)
«sirvan de ardientes teas funerales» («Luceros los que engasta el firmamento», v.2).
«que admita estos servicios funerales» («Las bellas ninfas de dolor movidas», v.43).
«de ropas funerales guarnecidas» («Las bellas ninfas de dolor movidas», v.3)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...», D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Herrero Ingelmo no encuentra documentación en textos medievales. Entre los renacentistas, lo hallamos en Cetina, Aldana y Barahona. No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera. D.

¹⁵⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 458.

¹⁵⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp.735-736.

¹⁵⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 496.

¹⁵⁸ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 601.

¹⁵⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 736.

Alonso estableció la primera fecha de aparición en la poesía gongorina la de 1607. Lo encontramos en la *Octava fúnebre en el sepulcro de la señora reina doña Margarita*, de 1611, v. 5: «en su funeral leños solicita»¹⁶⁰. También en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 240: «de funerales piras sacro fuego»¹⁶¹. En los poemas mayores sólo hallamos este vocablo en la *Sol. I*, v. 956.

FUNESTO:

«y a espadañas de funesto humo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 147)
«está aquel árbol lóbrego y funesto» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.172)
«de los cuervos marinos, y funesta» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v. 278)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 414. No está en Casas ni Cov. Sí lo recoge Oudin. En la poesía renacentista, se encuentra en la obra poética de Hurtado de Mendoza, Aldana y Barahona. También en Garcilaso. Kossoff lo registra en Herrera bajo la acepción de ‘triste, que sugiere que está inminente la muerte o desgracia’. Sirva de ejemplo de su presencia en la poesía herreriana, el de la canción «Voz de dolor y canto de gemido», v. 8: «assombre con orror funesto i triste»¹⁶². En Góngora sólo registramos dos usos. Uno en la canción de 1611, *De la oda de Larache*, v. 74: «que si a las armas no, si no al funesto». Y el otro en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 290: «y al salir, funesto búho»

FURIA:

«con tanta furia que en el campo vuela» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 434).
«la brava furia de hinchadas ondas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.143)
«en la furia del penar» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 27).

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». Garcilaso lo emplea, al menos, en siete ocasiones. En Herrera localizamos tres ejemplos. En el romance de 1572 «Yo me perdí por miraros», v. 20: «en la furia del tormento»¹⁶³. En la canción «Al varón firme y justo», v. 14: «que ossado en furia tanta»¹⁶⁴. Y, por último, en el soneto «Órrido invierno que la luz serena», v. 8: «las furias de tu ímpetu refrena». Góngora lo emplea ya en el romance de 1588 «Ahora que estoy de espacio», v. 110: «no muestres en él tu furia». No está en el *Polif.* ni en las *Soledades*.

FUROR:

«así el escollo tu furor respete» (soneto «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», v. 11)
«y al furor de sus golpes se rindieron» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 159)
«donde es tanto el furor con que respiran» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 145)
«la rabia y el furor del pecho ardiente» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre », v. 432)..
«árdelo y su furor el alma ofusca» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v. 16).
«y tanto el fuego su furor atiza» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 31).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. Is*. Lo acogen en sus repertorios Palet y Cov. D. Alonso lo encuentra en las obras de Santillana, Mena y el Cartujano. Lo documentamos en Garcilaso y también lo emplea Herrera, por ejemplo, en el romance de 1577 «Pues viuo

¹⁶⁰ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 324.

¹⁶¹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 486.

¹⁶² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 376.

¹⁶³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 148.

¹⁶⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 337.

desesperado», v. 21: «Ya es furor y desvario»¹⁶⁵ D. Alonso proporciona como primera fecha de documentación en la poesía gongorina la de 1580. Probablemente se refiere el erudito gongorino a su presencia en la composición de 1580 *De «Las Lusíadas» de Luis de Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 37: «muere mostrando su furor armígero»¹⁶⁶. También en el romance «Io, que callo, piedras apañó» v. 4: «me requemo en vn furor». En los poemas mayores sólo lo documentamos en la *Sol. I*, v. 349.

G

GEMIR

«Mientras q[ue] brama el mar y gime el vien[to]» (soneto «Mientras q[ue] brama el mar y gime el vien[to]», v. 1)

«y el mar que con tormenta gime y brama» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 65)

«tembló oprimida y aun gimíó la tierra» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 169)

«se postra el fiero león, que gime y brama» (canción «Erízase el pavón vanaglorioso», v. 12)

«rechina por romper la puerta y gime» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.450)

«y gime en vano y descansar desea» («Al tùmulo dichoso que os encierra», v.164).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Está en Santillana, y el Cartujano. En la poesía renacentista lo documentamos en Garcilaso, Herrera y Ercilla. Herrera lo emplea en la égloga «Entre los verdes árboles», v. 7: «cual simple tortolilla gime y siente»¹⁶⁷. También en la canción «Esparza en estas flores», v. 84: «en el hacha inflamada»¹⁶⁸. D. Alonso informa que Góngora emplea este vocablo por primera vez en 1584. Lo encontramos, además, en diversos romances y en la canción *De la toma de Larache* de 1610, v. 45: «gime Bronte y Etéope no huelga»¹⁶⁹. En cuanto a los poemas mayores, lo hallamos en el *Polif.*, v. 40; *Sol. I*, vv. 300, 689, 800; y *Sol. II*, vv. 482, 270.

GERMANO:

«en la parte que miran los germanos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 29)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Oudin (1607). No es usual ni en la poesía renacentista ni en el XVII. Se encuentra en Aldana. No está en Garcilaso. Sí en Herrera, en el soneto «Temiendo tu valor, tu ardiente espada», v. 6: «el invencible, el áspero germano»¹⁷⁰. Góngora no lo emplea.

GIGANTES:

«de los gigantes hijos de la tierra» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 127)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. D. Alonso lo encuentra en Berceo y Mena. No lo documentamos en Garcilaso. Sí en Herrera, en la elegía «Yo cuidé, dulce bien de Palma

¹⁶⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 168.

¹⁶⁶ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 4.

¹⁶⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 216.

¹⁶⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 435.

¹⁶⁹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 302.

¹⁷⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 430.

mía», v. 164: «al terrible Gigante que d'el cielo»¹⁷¹. Y también en el soneto «Como en la cumbre ecelsa de Mimante», v. 4: «mover de nuevo al cielo el gran gigante»¹⁷². En Góngora, lo documentamos en el soneto de posible fechación en 1589 «Sacros, altos, dorados capiteles», v. 4: «y el cielo por gigantes más crueles». En la *Dedicatoria* de las *Soledades*, v. 8: «gigantes de cristal los teme el cielo».

GLOBO:

«ardientes globos de sus fuertes llamas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 146)

«y en el redondo globo y zona oblicua» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.93).

«quien rige el globo de inmortales luces» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.107)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 414. Lo recoge Palencia, aunque, después ni Nebrija, Casas. Ni Covarrubias lo incluyen en sus repertorios. En cuanto a documentación literaria, se encuentra en Santillana. Después en Aldana. No lo encontramos en Garcilaso. Vilanova lo registra en Herrera, en el verso «d'ardientes globos i furor humoso». Tanto estev. verso de Herrera, como el de Tejada, parecen una traducción directa de Virgilio al aludir al Etna en las *Geórgicas*: «flammarumque globos» (Libro I, v. 472) y en la *Eneida* «globos flammarum» (libro III, v. 574). Hay que considerar los versos de fray Luis, quien al traducir las *Geórgicas* evita el cultismo *globo*¹⁷³. Lo emplean Rufo y Ercilla que lo aplican al agua. Vilanova asegura que, a pesar de no ser recogido por Covarrubias, «es de uso corriente en la poesía española del XVI»¹⁷⁴. En Góngora lo documentamos por primera vez en el romance de 1587 «Hanme dicho hermanas», v. 219-220: «su compás y globos / que pesan dos libras». En las obras mayores: *Polif.*, v. 441; *Sol. II*, vv. 426, 441, 791, 911.

GLORIA:

«A Venus, gloria del tercero cielo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre », v.89)

«por que tan grande gloria no se aplique» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.79).

«quisiera levantar en vuestra gloria» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.57)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Lo recogen tanto Nebrija como Cov. D. Alonso lo documenta en Santillana, Mena y el Cartujano. Vilanova señala que es corriente en la poesía renacentista a partir de Garcilaso. Recogemos dos usos en la poesía garcilasiana: «que se debe a tu fama y a tu gloria» (*Égl. I*, v. 31) y «y póneme delante aquella gloria» (*Égl. II*, v. 152). En la poesía de Herrera encontramos numerosos casos, por ejemplo, en el romance «Daua, por ver vna hora», v. 24: «de mi pecho questa gloria»¹⁷⁵. D. Alonso sostiene— y Vilanova confirma— que Góngora lo emplea por primera vez en una composición de 1584. No obstante, lo encontramos ya en el romance de 1581 «Las redes sobre el arena, v. 8: «y gloria de aquella playa». Es reiterada su presencia en los romances gongorino. Lo documentamos, además, en el *Polif.*, vv. 196, 327; *Sol. I*, vv. 741, 809, 1003 y *Sol. II*, v. 531.

GLORIOSO:

«Aunque tu celo, oh celador glorioso» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 85)

«de la milicia del patrón glorioso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 775)

¹⁷¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 733.

¹⁷² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 380

¹⁷³ R. Lapesa, «El cultismo en fray Luis», p. 114.

¹⁷⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 638.

¹⁷⁵ F. de Herrera, *Poesías...*, p. 194.

«por tener hijo tal, son más gloriosos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 798)

«de celebrar la translación gloriosa» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 2)

«en los gloriosos campos Eliseos.» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.632)

«despojos de dos almas más gloriosas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.44)

«alegre entriega a tu gloriosa diestra» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra », v.101)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». En Nebrija y Cov. Es muy corriente en Berceo y López de Ayala. Lo emplea Mena. En la poesía renacentista, según Vilanova¹⁷⁶, «es de uso corriente en la acepción clásica de ‘ilustre’, ‘famoso’, ‘digno de honra y alabanza’. Con ese sentido lo emplea Garcilaso: «hechos tan gloriosos, tan ilustres (*Égl. II*, v. 1759). Igualmente, Herrera, en el soneto «Los ojos bellos y las varias flores», v. 12: «mas porque es justo y glorioso efeto»¹⁷⁷. También se encuentra en Rufo y Aldana. D. Alonso registra como primera fecha en Góngora el año 1584. El vate cordobés lo emplea tanto en romances como letrillas, y en el *Panegírico al duque de Lerma* maneja este cultismo en cuatro ocasiones, por ejemplo, en el v. 58 «ya la doctrina del varón glorioso»¹⁷⁸. Lo documentamos en el *Polif.*, vv. 238 y en la *Sol. I*, vv. 422, 467, 979, 1058.

GRACIA:

«piloto Dios, su gracia le dio aliento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 759)

«cuanta gracia entre todas hoy reparte» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre », v.48)

«princesa de la gracia y hermosura?» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.58)

«a la que encierra en sí las gracias sumas» («Angélicas escuadras que en las salas », v.9)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Lo recogen tanto Nebrija como Cov. D. Alonso lo encuentra en el *Cantar de Mio Cid*. También en Mena. Ya en la poesía del XVI, lo emplea Garcilaso. También Herrera, aunque son escasos sus empleos, por ejemplo, en el soneto «Cual d’oro era el cabello ensortijado», v.10: «Amor, gracia i valor, i la belleza»¹⁷⁹. Según D. Alonso, Góngora lo emplea por primera vez en 1584. Sin embargo, documentamos este cultismo ya en el romance de 1581 «Érase una vieja», vv. 14-15: «pues tiene tal gracia / como el unicornio». En los grandes poemas gongorinos: el *Polif.*, v. 125 y en la *Sol. I*, v. 726.

GUSTO:

«con magestad al hombro, sea por gusto» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 145)

«sino el recreo, el gusto y el contento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 622)

«Aqueste es mi ejercicio, éste es mi gusto» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre »,v.323)

«sus gustos, glorias y desabrimientos» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 11)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». En Nebrija y Cov. Aparece el *Corbacho*, en López de Ayala y en Santillana. Vilanova indica que se trata de un cultismo corriente en la poesía renacentista desde Garcilaso¹⁸⁰, de cuya obra poética aducimos los siguientes empleos: «que el nuevo gusto nunca al bien se pase» (*Égl. II*, v. 88) y «me ha ya quitado el gusto que tenía» (*Égl. II*, v. 380). También en Herrera,

¹⁷⁶ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 834.

¹⁷⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 272.

¹⁷⁸ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 480.

¹⁷⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 438.

¹⁸⁰ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 835.

en el romance de 1572 «Yo me perdí por miraros», v. 16: «El gusto del pensamiento»¹⁸¹. Como dan noticia Alonso y Vilanova, Góngora emplea este vocablo, por primera vez, en una composición de 1587. Hay una gran cantidad de usos de esta palabra en los romances y en alguna letrilla, así como en el *Polif.*, v. 21, la *Sol. I*, vv. 222, 669, y la *Sol. II*, v. 85.

H

HAMADRÍADES:

«resuenan con los cantos de hamadriades» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 462)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. Herrero Ingelmo no encuentra documentación literaria de este cultismo anterior a la poesía renacentista. Tanto Garcilaso como Herrera prefirieron en su poesía *driades*, ninfas que habitan entre los árboles, mientras que las *hamadriades* son ninfas que viven encerradas dentro de su árbol y nacen y mueren con él. Así Garcilaso en la *Égloga II*, v. 623 «¡O driades, de amor hermoso nido». Y Herrera, en la égloga «Entre los árboles do», v. 104 («das driades; los faunos su aposento») y v. 137 («a las driades bellas descubriendo») ¹⁸². No obstante, en Herrera Kossoff registra el siguiente ejemplo: «amadriás, napea lastimosas». Igualmente, Góngora emplea *hamadriás* en la *Sol. I*, v. 291: «ser menos que las verdes hamadriás», pero ya en las *De «Las Lusíadas» de Luis de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, había empleado *hamadriadas*, v. 7: «Napeas y Hamadriadas»¹⁸³.

HÉROES:

«De los héroes invictos, ya sagrados» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v.1)
«Callo de aquellos héroes la excelencia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 378)
«los siete héroes de valor inmenso» («Por las rosadas puertas del Oriente », v.53)
«los bellos héroes de la Iglesia santa» («Angélicas escuadras que en las salas», v.108).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Palencia pero ni Nebrija, Casas ni Cov. le dan acogida en sus repertorios. Está en Cetina, Aldana y Medrano. En Garcilaso no lo encontramos. Sí en Herrera. En la poesía gongorina constatamos su primer empleo en el soneto de 1604 «Del León, que en la Silva apenas cabe», v. 11: «que a España le da héroes si no leyes». Y en la *Sol. I*, v. 733: «de un héroe, si no agosto, esclarecido».

HIMNO:

«cantan himnos, dan loor y plumas baten» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 369)
«en dulce himno, en canto más solene» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 738)
«que cantándote himnos y glorias sumas» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v. 169).

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Repertoriado por Cov. Está en Berceo y después en el Cartujano. En la poesía renacentista se documenta en Boscán, Aldana y san Juan de la Cruz. D. Alonso lo caracteriza como un cultismo medieval de sabor erudito. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. Según D. Alonso Góngora lo emplea por primera vez en 1582. Alemany y Selfa

¹⁸¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 148.

¹⁸² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 220 y 221.

¹⁸³ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 3.

registra esta palabra en la poesía gongorina bajo dos acepciones. La primera, como ‘composición poética en alabanza de Dios, de la Virgen o de los santos’, bajo la que se agrupan los siguientes ejemplos que recogemos. En la composición de 1590 *En una fiesta que se hizo en Sevilla a san Hermenegildo*, v. 8: «hoy a estos sacros himnos, dulce canto»¹⁸⁴. En la canción de 1626 *En la creación del cardenal don Enrique Guzmán*, v. 49: «himnos sagrados, cánticos divinos»¹⁸⁵. La segunda acepción responde a ‘canción en loor de una persona o cosa’, como en el soneto «De pura honestidad templo sagrado», v. 12: «tus himnos canta y tus virtudes reza»¹⁸⁶.

HISTORIA:

«Y Betis respondió: “Ya sé la historia”» (soneto «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara», v. 12)

«de espíritus gentiles, cuya historia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 19)
 «pues canto historia con que tú despenes» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.16)
 «a aquellos cuya historia se empeora» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 20)
 «que con perpetua historia («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.58).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Recogido por Percival y Cov. D. Alonso lo encuentra en Berceo. Después en el *Corbacho*, Santillana y el Cartujano. En Garcilaso registramos, al menos, ocho recurrencias. Igualmente, es abundante en la obra de Herrera, por ejemplo en el soneto «Diestra eroica de Carlo, que igual mira», v. 3: «Seguir, que ya el valor de toda historia»¹⁸⁷. Y en la elegía «Si puede dar lugar a mi tormento», v. 4: «Y en tu dichosa y bien tratada istoria»¹⁸⁸. D. Alonso ofrece 1584 como fecha de la primera aparición de esta palabra en Góngora. Documentamos este vocablo en distintos romances gongorinos, por ejemplo en el de 1604 «De Tisbe y Píramo quiero», v. 3: «cantaros la historia, ejemplo». Y en el romance posterior a 1584 «De vna dama endurecida», v. 16: «a la historia que poetizo». En cuanto a la presencia de este vocablo en los poemas mayores, lo reconocemos en la *Sol. I*, v. 508.

HONOR::

«En la ciudad honor de nuestra Iberia» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 25)
 «honor de armas de Belona fiera» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v. 52)
 «honor del suelo hispano» («El águila que a ser anciana llega», v.38)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Corominas lo documenta ya en las *Glosas Emilianenses* y en el *Cantar de Mio Cid*. No obstante, según Vilanova, «pese a su temprana aparición desde los orígenes del idioma, es evidente que *honor* ha sido, por lo menos hasta mediados del siglo XVI, una voz culta reservada al lenguaje refinado, aristócrata y selecto, o al idioma literario, ya como latinismo en el sentido de “gloria”, “esplendor” o “respeto que se da a alguno” ya como cultismo jurídico en el sentido de “feudo”, “beneficio feudal»¹⁸⁹. En Tejada, creo que todos los ejemplos se adecuan a la acepción primera, certificada en la coordinación copulativa, en dos casos, con el sustantivo sinónimo de *honor*, «gloria», que hiperboliza e intensifica la magnificencia en el elogio. Aparece en López de Ayala, Mena, Manrique y Santillana. En la poesía renacentista, Garcilaso no lo emplea. Sí lo hacen Ercilla y Rufo. También Herrera, por ejemplo, en la canción *Al Conde de Gelves*, vv. 1-2: «Ilustre Conde mío / onor sabrado y gloria generosa»¹⁹⁰. En Góngora lo documentamos por

¹⁸⁴ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 113.

¹⁸⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 610.

¹⁸⁶ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 118.

¹⁸⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 254.

¹⁸⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 23.

¹⁸⁹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pp. 835-836.

¹⁹⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 274.

primera vez en el soneto de 1582 «Oh, claro honor del líquido elemento», v. 1. Y en los poemas mayores: en el *Polif.*, vv. 85, 196; en la *Sol. I*, v. 5; *Sol. II*, vv. 617, 754.

HONORAR:

«que nuevamente mi distrito honora» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 721)

«el agua con que aquel distrito honora» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.152)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Palencia pero no Nebrija ni Cov. Se documenta ya en Berceo. Entre los poetas renacentistas se encuentra en Cetina. No lo registramos en la poesía garcilasiana pero sí en Herrera, por ejemplo, en la elegía «Esta amorosa Luz serena i bella», v. 60: «la belleza i el bien, qu'umilde onora». Góngora lo emplea en puntuales ocasiones. Sólo lo hemos podido documentar en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 130: «Cintia el siempre feliz tálamo honora»¹⁹¹. No se encuentra en el *Polif.*, ni en las *Sol.*

HORRENDO:

«de metal hueco, máquinas horrendas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 102)

«Hamet que ve seguirse, fiero, horrendo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.551)

«señal de algún horrendo acaecimiento» (««Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.422)

«tristes trofeos de la horrenda Parca» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.53)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Señala Vilanova¹⁹² su frecuente uso en la poesía renacentista¹⁹³: Ramírez Pagán, Gil Polo, Ercilla, Rufo, Barahona, López Maldonado, Pedro de Oña, Juan de la Cueva. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. No obstante, hay un pasaje en las *Anotaciones* de Herrera en el que el poeta sevillano reproduce un fragmento del *Primer Libro de la caça* de Pietro Angelio da Barga, cuyo primer verso y parte del segundo se presenta semejante al verso tejadiano: «Praetera horrendis Chalybum formata metallis / maquina, que [...]». Herrera traduce este pasaje de la siguiente manera: «Demás d'esto, la máquina formada / con el metal orrendo de los Calibes»¹⁹⁴. En la obra de Góngora sólo encontramos este cultismo en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 76: «del vigilante fue, dragón horrendo»¹⁹⁵ y en las obras mayores: en el *Polif.*, vv. 452, 465; y en la *Sol. II*, v. 455.

HÓRRIDO:

«ni de Escila las hórridas gargantas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 43)

«entre el peligro de las almas hórridas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 99)

«de hórrida crueldad y fiero vicio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.286)

«habiendo puesto la hórrida cuadrilla» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v.185)

«vengando así aquel hórrido denuedo» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.25)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Palencia ni Nebrija pero sí Cov. No está en Garcilaso pero sí en Herrera, en el soneto «Ya qu'el sugeto reino

¹⁹¹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 482.

¹⁹² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 661.

¹⁹³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 662-664.

¹⁹⁴ F. de Herrera, *Anotaciones...*, pp. 388-389.

¹⁹⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 481.

lusitano», v. 5: «bolved contra el suelo órrido africano»¹⁹⁶. En la poesía gongorina su presencia es escasa. Lo registramos en la composición de 1580 *De las «Lusiadas» de Luis de Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 28: «con la venganza hórrida»¹⁹⁷. No lo encontramos ni en el *Polif.*, ni en las *Sol.*

HORRISONO:

«su son fiero y horrisono interrompa » (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 125)

«y atruena con horrisonos bramidos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 410)

«de la horrisona furia del mar bravo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 228)

« do las puertas horrisonas se abren» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 471)

« horrisono y violento » («El águila que a ser anciana llega», v. 8)

« A tan fieras y horrisonas pependencias» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.453)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...», lo recoge bajo la entrada «orrisono». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 415. No lo recogen Palencia, Nebrija ni Cov. Sí Percival (1599) y Oudin (1607). No lo encontramos en Garcilaso. Sí lo emplea Herrera: «Cual tempestad ondosa / con orrisono estruendo se levanta», pero no lo documentamos en Góngora. Refleja este cultismo el prototipo de palabra grandilocuente muy del gusto de Tejada, tanto por su constitución consonántica (la vibrante múltiple, el predominio de la vocal *o*) como por el elevado número de sílabas. Es uno caso claro de influjo herreriano, pues su uso es poco frecuente en la poesía renacentista.

HUMOR:

«Que ya crece al humor de mis corrientes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 822)

«Del concebido humor estremeciese» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.89)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos», lo recoge en su acepción clásica de 'líquido o licor'¹⁹⁸. Incluido por Nebrija en su *Vocabulario*. Vilanova lo documenta en Aldana, Herrera y Rufo. No está en Garcilaso. Sí es frecuente en la poesía herreriana, por ejemplo, en el soneto «Pensé, mas fue engañoso pensamiento», v. 10: «que, gastando su humor, quedó ardor hecho»¹⁹⁹. Góngora lo empleó ya en uno de sus primeros sonetos fechado en 1584 «La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas distilado»²⁰⁰, vv. 1-2. También se encuentra en romances y en letrillas, así como en el *Polif.*, v. 201 y en la *Sol. I*, v. 514.

I

IDEA:

«y siendo de la helada muerte Idea» (soneto « Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 7)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. En cuanto a documentos literarios, está presente ya en Santillana. En la poesía renacentista lo

¹⁹⁶ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 450.

¹⁹⁷ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 4.

¹⁹⁸ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 837.

¹⁹⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 357.

²⁰⁰ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 135

encontramos en Garcilaso, F. de la Torre, Aldana, Barahona y Figueroa. No está en Herrera y tampoco en Góngora.

IDÓLATRA:

«tanto idólatra rey, tanto cacique» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 180)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. Sí lo documentamos en la poesía gongorina, aunque no con demasiada frecuencia. La primera documentación la hallamos en el soneto de 1603 «Hermosas damas, si la pasión ciega», v. 6: «fiel adora, idólatra, suspira». Y en los poemas mayores, únicamente en el *Polif.*, v. 198.

IGNONIMIA (inominia):

«esta misma vengase la inominia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 57)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recogen Palencia, Oudin y Cov. No lo encontramos en Garcilaso. Sí en Herrera, en la *Canción en alabanza de la divina Magestad, por la victoria del señor don Juan*, «Cantemos señor que en la llanura», v. 129: «y su faz de inominia confundiste»²⁰¹. Góngora no lo emplea.

ILUSTRAR:

«tres veces ilustró la escama ardiente» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 218)

« que os ilustra y hermosea» («El que padece martirio», v.39)

« que el señor a la casa ilustra y honra» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.135)

« aquesa luz que ilustra la alta corte» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v.4)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». En Palet, Oudin y Cov. Se halla documentado ya en Mena. Vilanova declara que es de uso corriente en la poesía renacentista²⁰². Está en Garcilaso, por ejemplo, en el verso «que con sus claros nombres ilustraron» (*Égl. II*, v. 1179); en Ercilla, en fray Luis, Rufo, Juan de la Cueva y en Herrera, por ejemplo, en el soneto «Alfonso, vuestro noble y grave canto», v. 11: «a quien ilustra el Arno, grato al cielo»²⁰³. Góngora lo emplea por primera vez en 1582 según informa D. Alonso. También en el soneto «Al tramontar de sol la ninfa mía», v. 14: «que la ilustra el cielo en luces nueve». Y en los grandes poemas gongorinos: el *Polif.*, vv. 51, 338 y la *Sol. I*, vv. 428, 648, 934.

IMITADOR:

«se ve el zafiro imitador del cielo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 635)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*», Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Registrado por Casas (1570). Vilanova lo registra en la traducción del *Asno de oro* realizada por López de Cortegana, en Ramírez Pagán, en Lope y en Cervantes. No lo encontramos en Garcilaso pero sí en Herrera, en la elegía «Ruvio Febo i crinado, qu'ascondido», v. 32: «d'el fario Nilo, imitador d'el cielo»²⁰⁴. En Góngora sólo lo documentamos en fecha posterior a 1611: en el *Polif.*, v. 57 y *Sol. I*, v. 874.

IMITAR:

²⁰¹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 260.

²⁰² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 453.

²⁰³ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 561.

²⁰⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 593.

«en el color imita» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 116)
« a la casta Diana en esto imito» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.329)
« La garza, oh grande austríaco, imitaste» («El águila que a ser anciana llega», v.49)
« y puedan, imitando estos ejemplos» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.74)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas. Está ya en Mena y confirma Vilanova que es de uso habitual en la poesía del XVI. Lo emplean Boscán y Garcilaso. Este último en la *Égl. I*, v. 3 («he de contar, sus quejas imitando») y en la *Égl. II*, v. 1629 («las ondas imitando en el moverse»). Siguen Ramírez Pagán, Aldana, Rufo²⁰⁵. También Herrera en la égloga «Entre los árboles, do suena», v. 83: «á no imita a tus labios, i s'asconde»²⁰⁶. D. Alonso lo documenta en Góngora ya en 1590. Vilanova corrige y adelanta la fecha a 1586, al constatar su presencia en el romance *A Granada*²⁰⁷. También en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 68: «escaramuzas bárbaras imita»²⁰⁸ y en las obras mayores: *Polif.*, vv. 313, 325, 462; *Sol. I*, vv. 615, 745; *Sol. II*, vv. 226, 285.

IMPACIENTE:

«impaciente rehuye las espaldas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.120)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». En Nebrija y Cov. En Garcilaso constato el empleo de este vocablo en una ocasión. En Herrera no lo documentamos. Informa D. Alonso del primer empleo por Góngora en el año 1594. En este año se fecha el romance «Moriste, ninfa bella», v. 6: «rompió el arco, impaciente». En los poemas mayores sólo lo documentamos en la *Sol. I*, v. 756.

IMPELER:

«pues tus velas impele su fortuna» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 38)
«la mano con que Marte los impele» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 281)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas y Cov. No lo encontramos en Garcilaso. Sí en Aldana y Herrera. En la poesía herreriana aparece bajo la forma «impelido», por ejemplo en la égloga «A la muerta Amarilis lamentaua», v. 164: «el ayre, ramos, hojas, impelidos»²⁰⁹. No se documenta en Góngora.

IMPENETRABLE:

«escudo impenetrable y fuerte amparo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 98)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Recogido por Oudin y Franciosini. No está presente en la poesía de Garcilaso. Sí lo emplean Aldana, Barahona y Herrera. Este último, por ejemplo, en el soneto «No espero en mi dolor lo que deseo», v. 14: «la ostinación, impenetrable escudo»²¹⁰. En la poesía gongorina solo lo documentamos en el v. 151 de la *Sol. I*.

IMPETUOSO:

²⁰⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 680-682.

²⁰⁶ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 219.

²⁰⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p.680.

²⁰⁸ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 481.

²⁰⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 304

²¹⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 420

«contra el bravo Aquilón impetuoso» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 54)

«con tanta furia que impetuoso arranca» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 316)

« un huracán de vientos impetuosos» (canción « Divina Virgen y del cielo norte», v.23)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Ya en en Santillana, en la *Diana* de Montemayor (1559) y en Herrera²¹¹. En el poeta sevillano localizo dos ejemplos: en la canción *A don Juan de Austria*, vv. 1-2: «Cuando con resonante / rayo i furor d'l brazo impetuso», en la edición de Pacheco. Y en la elegía *A la muerte de don Pedro de Cúñiga*, «Luego qu'el pecho me hirió el esquivo», v. 78: «con el orror d'el golpe impetuoso»²¹². No lo encontramos en Garcilaso. En Góngora constatamos su empleo en el *Polif.*, v. 61.

IMPORTUNO:

«importuno también tus plantas besa» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 241)

« y ocasión importuna» («El águila que a ser anciana llega», v.26)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Ya en Mena y Castillejo. Vilanova²¹³ asegura que es «de uso corriente en la poesía castellana del XVI». Garcilaso lo emplea en los versos: «Tras esto el importuno / dolor me deja descansar un rato» (*Égl. I*, vv. 364-365) y «con importuno llanto al mundo todo» (*Égl. I*, v. 347). También Montemayor en la *Diana* y Ercilla. A estos autores aducidos por Vilanova añadimos la presencia del cultismo en Herrera, entre otros casos, en la canción «Al varón firme y justo», v. 8: «ni el piélago importuno»²¹⁴. Vilanova lo registra en Góngora por primera vez en la canción *Donde las altas ruedas* de 1598, v. 14: «de la ausencia importuna»²¹⁵. Además se encuentra en diversos romances y en los tercetos de 1909 «¡Mal haya el que en señores idolatra», v. 52: «No más, no, que aún a mí será importuno»²¹⁶. Así como en el *Polif.*, v. 477; en la *Sol. I*, v. 904; y en la *Sol. II*, v. 376.

INCAUTO:

«y acometiendo las incautas gentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 278)

« de cual pastor o cual pastora incauta» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.116)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 415; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No lo recoge Palencia, Nebrija, ni Cov. Sí Percival. Afirma Vilanova que este vocablo cuenta «con precedentes muy antiguos en la lengua castellana y es de uso corriente en la poesía del XVI». Se halla en la obra de Cetina, Aldana, Ercilla, Rufo, Virués, así como en Herrera, en el soneto «Al mar desierto, en el profundo estrecho», v. 5: «Temerario desseo, incauto pecho»²¹⁷. En Góngora sólo encontramos este cultismo en composiciones posteriores a 1611: en el *Polif.*, v. 478 y en la *Sol. II*, v. 227.

INCENDIO:

²¹¹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 489-490.

²¹² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 688.

²¹³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 713-714.

²¹⁴ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 337.

²¹⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 178.

²¹⁶ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 276.

²¹⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 359

«Pasa el incendio de ellas a los campos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 292)

«y viose, oh gran milagro, que el incendio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 338)

« en querer mitigar su bravo incendio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.412)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...».Lo recoge Cov. En el XVI se encuentra en Cetina y Medrano y Herrera. No lo documentamos en Garcilaso ni tampoco en Góngora.

INCITAR:

«incitan del hereje el ímpio pecho» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 267)

«y a los pechos católicos incita» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 270)

«pretendiendo, incitado de las furias» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 485)

«¿Dónde vas?, ¿Quién te incita?, ¿Qué es aquesto?» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.571)

« Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.571)

« que a muerte la provoca, incita y llama» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.35)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». Constatamos su presencia en la poesía de Garcilaso. También lo emplea Herrera, por ejemplo, en la elegía «Esta amorosa Luz serena i bella», v. 62: «en mis entrañas fiero el odio incita»²¹⁸. En la poesía gongorina, lo documentamos por primera vez en el soneto de 1584 «La dulce boca que a gustar convida», v. 13: «que después huyen del que incitan ahora». No lo encontramos en las obras mayores.

INCLEMENTE:

«y a quien fue por Herodes inclemente» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 22)

«mal furioso, inclemente» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 147)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 415. Sólo lo recogen Percival y Palet. No es muy frecuente en la poesía renacentista. Lo emplea F. de la Torre. No se documenta en la poesía garcilasiana. Sí lo emplea Herrera, en el soneto «Llevarme puede bien la suerte mía», v. 7: «de vos, mi bien, i Amor siempre inclemente»²¹⁹. No fue empleado por Góngora.

INCLINAR:

«inclina la cabeza, pasajero» (soneto « Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 3)

«pues Marte mismo la cabeza inclina» (soneto « Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 4)

«y del cielo a la tierra los inclinan» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 107)

«y inclina la cabeza más benino» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 527)

« Y tanto a amaros se inclina» («El que padece martirio», v.13)

« los cabellos lucíferos inclina» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.188)

« ni el que en España el santo cuerpo inclina» («Angélicas escuadras que en las salas», v.139)

²¹⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 711.

²¹⁹ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 395.

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Recogido por Nebrija y Cov. Está ya en Mena. Documentamos tres recurrencias de este vocablo en la poesía de Garcilaso. También en Herrera, por ejemplo, en el soneto *A Francisco Pacheco* «De flores çïne, Betys, tu corriente», v. 4: «y a tu onrra inclina el Tebro la alta frente». D. Alonso establece el año de 1609 como primera datación de este cultismo en la poesía gongorina. También en *Sol. I*, vv. 388, 1033.

ÍNCLITO:

«en todo el mundo ínclita y nombrada» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.28)
«tu ínclita consorte, en quien el mundo» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.145)
«ganando con mil ínclitas victorias» («Si hubo dos Martes, éste es el primero», v.7)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 415; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». Lo recoge Cov. Contamos ya con documentación literaria desde finales de la Edad Media, en Mena y Santillana. En la poesía renacentista lo documentamos en Garcilaso, Figueroa y Barahona. En Herrera hay gran cantidad de recurrencias, de las que recogemos una en la canción «No sublimes columnas, do esculpía», v. 18: «de ínclitos varones»²²⁰. En Góngora lo documentamos en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 122: «ínclito es rayo su menor almena»²²¹. No se encuentra ni en el *Polif.*, ni en las *Soledades*.

INCRÉDULO:

«Mas ya, famoso incrédulo, me acuerdo» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 55)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas. Se documenta en Aldana pero no en Garcilaso ni Herrera. Góngora lo emplea escasamente. Sólo constatamos su presencia en la *Comedia del doctor Carlino* de 1613, v. 578: «incrédulo desta suerte». Y en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, v. 188: «el incrédulo repulgo». No se encuentra en los poemas mayores gongorinos.

INCREÍBLE:

«que en número increíble frecuentaron» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 255)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Casas. Se encuentra en Santillana. En la poesía del XVI, no lo documentamos en Garcilaso. Sí en Figueroa. En Herrera constatamos un empleo en la canción «Si alguna vez mi pena», v. 22: «con estrago increíble»²²². No hay testimonios en la poesía gongorina.

INDÓMITO:

«pues indómito, bravo y animoso» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 88)
«y terror del indómito vasallo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 116)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen ni Nebrija ni Cov. En cuanto a testimonios literarios, encontramos este vocablo en Santillana. Garcilaso no lo emplea. Aldana y Figueroa sí. También Herrera y Góngora. Del poeta cordobés, constatamos la presencia de este vocablo en en la composición de 1580 *De «Las Lusíadas» de*

²²⁰ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 332.

²²¹ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 482.

²²² F. de Herrera, *Poesía...*, p. 392.

Luis de Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla, v. 14: «Aquí la fuerza indómita»²²³. No está en los poemas mayores.

INEXPUGNABLE:

«y muro inexpugnable a los que siguen» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 85)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 416. Recogido por Cov. No lo encontramos en en Garcilaso. Encontramos, al menos, una recurrencia en la poesía hereriana. Y en Góngora sólo lo documentamos en la *Sol. I*, v. 55 también como calificativo del sustantivo muro: «árbitro igual e inexpugnable muro». Dado el escaso empleo de este cultismo resulta muy factible que la fuente de Tejada sea el verso de Góngora.

INFAME:

«¿con propia y justa mano infame sogas?» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 102)

«Del censo infame de las cien doncellas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 132)

«del cielo y presa infame al rey tartáreo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 66)

«venciendo su rigor sangriento, infame» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.147)

«del agua el cieno infame van besando» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v.194)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya en Cov. Vilanova afirma que se trata de un cultismo bastante frecuente en la poesía renacentista aunque no está en Garcilaso. Si se encuentra en Ercilla, Hurtado de Mendoza y Rufo²²⁴. En la poesía de Herrera es frecuente. Por ejemplo, lo documentamos en el soneto «No bastó, al fin, aquel estrago fiero», v. 5: «sino a un infame dárdano extranjero»²²⁵. En la poesía gongorina, empleado como adjetivo, lo documentamos por primera vez en el *Polif.*, v. 39. Aparece en más composiciones pero todas ellas posteriores a 1611.

INFERIOR:

«y las mira inferiores, y soberbio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 44)

«las vagas nubes que inferiores truenan» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 517)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas. No está en Garcilaso pero sí en Aldana, Barahona y Herrera. En Góngora solo documentamos un ejemplo, en la *Sol. II*, v. 918: «que del inferior peligro al sumo».

INGRATO:

«humeando ingrato censo» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 143)

«de aquella ingrata que olvidarme pudo» Mientras q[ue] brama el mar y gime el vien[to], v. 6)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Está en Santillana y el Cartujano. Explica Vilanova que, a pesar de la

²²³ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 3.

²²⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 398-400.

²²⁵ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 340.

«introducción tan tardía, es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI»²²⁶. Sirva de muestra este verso en la poesía de Garcilaso: «¿Y tú, ingrata, riendo?» (*Égl. I*, v. 392). En Herrera, por ejemplo, en el romance «Vfano muero en mis males», v. 18: «que es ingrato el corazón»²²⁷. D. Alonso lo encuentra documentado en Góngora por primera vez en 1590. Probablemente se refiere al romance «Lloraba la niña», v. 4: «de su ingrato amor». Aparece en el *Polif.*, vv. 119, 219; *Sol. I*, v. 594 y *Sol. II*, v. 898.

INMORTAL:

«y su nombre inmortal [e]statua y ara» (soneto «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara», v. 8)
«te serán más, pues son más inmortales» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 181)
«bordó la cinta de inmortal tesoro» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 221)
««¡Oh dioses inmortales!, ¿qué misterio» («Amor ¿a qué no incita nuestros ánimos?»), v.337)
« derrama leche de inmortal blancura» («Las bellas ninfas de dolor movidas», v. 45)
« que al cielo de inmortal grandeza viste» («Dos amantes más firmes que Cupido», v. 15)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Recogido por Cov. En Santillana, Mena y el Cartujano. En Garcilaso no lo documentamos. Sí en Herrera, en el soneto «Vuestro canto i aliento excelso y pío», v. 4: «vida inmortal al nombre humilde mío»²²⁸. En la poesía gongorina, lo fecha D. Alonso en Góngora, por primera vez, en 1593. No obstante, encontramos este vocablo ya en el romance de 1580 «Ciego que apuntas y atinas», v. 6: «que murió siendo inmortal». En los poemas mayores, sólo lo encontramos en la *Sol I*, vv. 479, 742, 815.

INOCENTE:

«con que buscaba al inocente infante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 483)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Garcilaso lo emplea en dos ocasiones. En Herrera no lo encontramos. En Góngora lo documentamos por primera vez en el romance de 1594 «Moriste, musa bella», v. 12: «o virgen inocente». No lo emplea Góngora ni en el *Polif.*, ni en las *Soledades*.

INSANO:

«con insana invención, hasta Aqueronte» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 89)
« satisfaciendo su rigor insano» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.582)
«(si no me acaba mi dolor insano)» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.355)
« su rabia airada, su furor insano» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.140)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Lo documentamos en Garcilaso y Herrera. En cuanto a su presencia en la obra gongorina, sólo lo constatamos en fecha anterior a 1611, en la canción de 1606 «Verde el cabello undoso», v. 32: «vista del Alción el austro insano».

INSIGNIA:

« pues dejas, por seguir su insignia y lista» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 82)

²²⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 681.

²²⁷ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 207.

²²⁸ F. de Herrera, *Poesía...*, p. 244.

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. En la obra de Góngora documentamos el primer empleo en el romance de 1593 «Murmuraban los rocines», v. 31: «la verde insignia de Auis». No lo documentamos en las obras mayores.

INSPIRAR:

«Vosotros cisnes a quien Febo inspira» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 814)

« que el cielo santo al pecho tuyo inspira» (canción « Al tùmulo dichoso que os encierra», v.124)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Recogido por Casas y Cov. Documentado ya en el *Corbacho*. No lo encontramos en Garcilaso. Herrera lo emplea reiteradamente en su poesía. Así, en el soneto «Con pena eterna y con dolor crecido», v. 12: «Dichoso quien Amor su aliento inspira». De la misma forma en otro soneto, *A Jaun Sanchez Çumeta*, «Çumeta, vuestra noble y dulce lira», v. 4: «y la virtud que Marte en él inspira». En la poesía gongorina el primer empleo data del año 1583, en el cual el poeta cordobés emplea este cultismo en el soneto «Ya que con más regalo el tiempo mira», v. 8: «Me dicta Amor, Calíope me inspira». No registramos su uso en los poemas mayores.

INSPIRADO:

«y que, inspirados de divino aliento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 606)

« inspirados de Apolo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.69)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». En cuanto a la presencia de este vocablo en los documentamos lexicográficos, D. Alonso sólo lo halla en Palet (1604). No lo emplean Garcilaso ni Herrera. En Góngora encontramos un solo ejemplo, el del v. 4 de la «Dedicatoria» de las *Sol*: «perdidos unos otros inspirados».

INSENSIBLE:

«movió los insensibles elementos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 350)

« aficionando cosas insensibles» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.71)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Sólo lo documentamos en Percival y Oudin (1607). Se encuentra en Aldana y Medrano. Ni Garcilaso, Herrera ni Góngora lo emplean en su obra poética.

INTENTAR:

«mal intentando y vano sacrilegio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 334)

«segundo desacato no intentasen» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 356)

«Lo mismo intenta el Lígeris, su émulo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 495)

« para primeros ser en lo que intentan» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.428)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Vilanova lo registra en Ramírez Pagán, Ercilla, Aldana y Herrera. En éste último, por ejemplo, en la elegía «A la pequeña luz del breve día», v. 12: «lo que sola razón intenta y haze». El primer empleo de este vocablo en Góngora lo constatamos en el romance de 1594 «Moriste, Musa bella», v. 56: «su prescripción no intente». Aparece en los poemas mayores: en el *Polif*, v. 300 y en la *Sol II*, v. 960.

INTENTO:

«q[ue] no mudé jamás de mí su intento» (soneto «Mientras q[ue] brama el mar y gime el vien[to]», v. 8)

«sus intentos al fin se desbaratan» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.104)

«Guadalhorce que vio su crudo intento» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.127)

«favoreciendo a su divino intento» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.29)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Registrado en Cov. Según Vilanova no se encuentra en Mena. Sí lo registramos en Juan del Encina y en Garcilaso, éste último en el verso «a conocer mi mal tenía el intento» (*Eleg. I*, v. 156). También en Ercilla, Rufo y Virués, así como en Herrera, por ejemplo en el soneto «Si el tierno canto y blando movimiento», v. 5: «no puede enternecer el duro intento». Respecto a Góngora, Vilanova indica la presencia de este vocablo en el soneto de 1584: «Varia imaginación que en mil intentos»²²⁹. Aparece reiteradamente en algunos romances. También en el *Polif.*, v. 254.

INVENCIÓN:

«con insana invención, hasta Aqueronte» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 89)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Recogido por Nebrija y Cov. Ya en Mena y el Cartujano. No lo encontramos en Garcilaso ni tampoco en Herrera. Y en Góngora sólo registramos un empleo de este vocablo en la *Soledad I*, v. 152.

INVICTO:

«De los héroes invictos, ya sagrados» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 1)

«cuyos cuerpos rindió su invicta mano» (soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 10)

«que con invictos pechos y fe viva» («Las máquinas soberbias y reales», v.12)

«Rinden los brazos de la invicta España» («Con alta trompa, sonora y clara», v.9)

«Pues en tu gente invicta y laureada» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.35)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». Ni Nebrija ni Cov incluyen este vocablo en sus repertorios, pero sí lo recogen Palencia y Oudin (1607). Lo emplean Cetina, Mendoza y Medrano. No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera. En Góngora documentamos su empleo en dos casos. En la canción de 1590 «Hoy es el sacro y venturoso día», v. 68: «larga paz, feliz cetro, invicta espada». Y el otro uso lo registramos en la canción de 1621 «Suspenda y no sin lágrimas, tu paso», v. 30: «la invicta espada que ciñó en su vida».

INVIDIA:

«invidia de mil célebres pinceles» (soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 6)

«que invidia le tendrán claras naciones» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 805)

«sin que fuerza o invidia se lo vede» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v.64)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Lo emplea Berceo, está en el *Corbacho* y en Santillana. Vilanova añade los testimonios renacentistas de Boscán, Herrera y Rufo, mientras que Garcilaso opta por la voz «envidia». Recogemos los siguientes versos de Herrera, en el soneto *A la muerte de don Luis Ponce de León* «Aquí donde tú yaces sepultado», v. 4: con invidia de Marte derribado». Y en el también soneto «No bastó al final aquel estrago fiero», v. 9: «¿Tanto pudo la invidia,

²²⁹ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 137.

pudo tanto?» y numerosas recurrencias más. En la poesía gongorina, D. Alonso y Vilanova establecen como primera datación en Góngora 1590. Sin embargo, este cultismo se encuentra ya en un romance de 1580 «Ciego que apuntas y atinas», v. 7: «de invidia de mi señora». Hay una reiterada utilización de este cultismo en los romances, así como en los poemas mayores: en el *Polif.*, vv. 113; *Sol. I*, vv. 982; *Sol. II*, vv. 262, 533, 579, 612, 789, 903.

INVOCAR:

«invocaste su auxilio, y al instante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 205)
«por rey del mar invoca, se te rinde» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 241)

D. Alonso incluye este cultismo en las dos listas que venimos mencionando sobre los cultismos de Góngora: «Vocablos cultos de la *Soledad I*» y «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»²³⁰. Puesto que son excluyentes y que constatamos el empleo de este vocablo en la *Sol. I* (v. 764), habría que eliminar este cultismo de la lista de «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Vilanova estudia este cultismo en su «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palet y Cov. La introducción tardía de este cultismo no es óbice para que los poetas del XV lo usen con bastante frecuencia: está en el *Corbacho*, *Santillana* y Mena. En la poesía garcilasiana lo encontramos en el verso «Ninfas, a vos invoco; verdes faunos» (*Egl. II*, v. 1156) y «Ninfas del verde bosque, a vos invoco» (*Egl. II*, v. 805). También en Montemayor, Ercilla, Aldana, Rufo, Hurtado de Mendoza, Barahona²³¹ encontramos testimonios de su empleo. No lo documentamos en Herrera. Góngora lo emplea por primera vez en 1590. Está también en el *Polif.*, v. 494 y *Sol. I*, v. 764.

ITALO:

«das francesas, las ítalas vitorias» (soneto «Fresno nudoso y guedejosas pieles», v. 8)
«ítalos, alemanes y escoceses» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 476)
«al ítalo, alemán y español fiero» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 17)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No ha documentación primera ni tampoco lexicográfica. Lo emplea Barahona. No lo encontramos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

J

JACINTO:

«que la violeta, el lirio y el jacinto» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 630)
«jacintos, amatistas y crisopo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.526)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recogen tanto Palencia como Nebrija. Lo documentamos en los siguientes poetas renacentistas: Francisco de la Torre, Aldana, Barahona y Herrera. En Garcilaso no lo encontramos. Kossoff lo recoge en Herrera como 'planta liliácea': «Narciso i eliocriso deleitoso / i suave jacinto i tierno acanto». En Góngora documentamos un empleo en el romance de 1609 *Del palacio de la primavera*, v. 42: «el jacinto, y al papel».

JOVEN:

«del abrasado joven, cuya muerte» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 666)
«al fuerte joven difunto» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.31)

²³⁰ D. Alonso, *Obras completas*, tomo V, p. 64 y p. 85, respectivamente.

²³¹ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p.755-759.

Aunque es semicultismo lo recogemos porque su uso es restringido y circunscrito a un registro culto y, esencialmente, literario. De ahí que D. Alonso la incluya en la «Lista de palabras afectadas según censuras y parodias del siglo XVII». Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Expone Vilanova²³² que se trata de un «semicultismo de introducción temprana, pero difusión muy tardía en la lengua hablada y vulgar». Incluido en los repertorios de Palet y Cov. Está presente en la literatura española desde el Arcipreste de Hita, Santillana, Villaviciosa, Hojeda, Virués y es un vocablo abundantemente empleado por Herrera. Esta nómina de autores certifica el amplio uso de esta palabra en el XVI. Garcilaso no lo incluye en sus textos, pero sí lo encontramos, en la segunda mitad del XVI, en Ercilla, Aldana, Rufo, san Juan y Pedro de Oña. Góngora lo emplea de forma reiterada. El primer empleo lo registramos en el soneto de 1584 «No enfrene tu gallardo pensamiento v.2: «del animoso joven mal logrado». Los grandes poemas gongorinos presentan un uso reiterado de este cultismo: *Polji*, vv. 121, 298, 321, 491; *Sol. I*, vv. 34, 222, 233, 268, 652, 734, 824, 982; y *Sol. II*, vv. 264, 685, 794.

L

LABERINTO:

«los laberintos de intrincados bosques» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 460)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 417. Recogido por Cov. Lo encontramos en Mena y Torres Naharro, y en el XVI lo emplean Boscán, F. de la Torre, Aldana, Barahona. En Garcilaso no lo documentamos. En Herrera, normalmente aparece bajo la forma *laberinto*. Por último, en Góngora lo documentamos sólo en fecha posterior a 1611. En la *Sol. II*, v. 77.

LABIO:

«movió los labios de purpúrea rosa» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.64)
«gustáis con labios de purpúrea rosa» («Mientras el cristal líquido a la fuente», v.2)
«Aquéste dio principio al astrolabio» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.225)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Oudin (1607) y Cov. Ya en el Arcipreste de Hita. Aldana, fray Luis, Barahona y Medrano son los poetas renacentistas que acogen este vocablo en sus obras. No lo emplea Garcilaso pero sí Herrera. En la obra gongorina, lo documentamos ya en el soneto de 1582 «Ya besando unas manos cristalinas», v. 7: «Iba cogiendo de cada labio bello». Y en los poemas mayores: en *Sol. I*, v. 601 y *Sol. II*, v. 607.

LAUREADO:

«y reinan ya en el cielo laureados» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 4)
«Pues en tu gente invicta y laureada» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v. 35)
«la tierra, digo, invicta y laureada» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.49)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». En cuanto a la presencia de este vocablo en los diccionarios, sólo lo hallamos en Percival. Lo emplea Santillana. Y ya en el siglo XVI Cetina y Barahona. No lo documentamos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

²³² A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 844.

LAURO:

- « promete a tantas sienes verde lauro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.32)
 « muerte será mi triunfo, palma y lauro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.455)
 « y me promete palma y lauro nuevo» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.13)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 418. En Garcilaso constatamos dos recurrencias de este vocablo. Herrera lo emplea, por ejemplo, en el soneto «Vuestro canto y aliento eccelso y pío», v. 12: «y que del lauro verde la corona». Y en el también soneto «En tanto que en el sacro, antiguo seno», v. 11: «no os invidio de lauro la corona». En Góngora lo documentamos ya en la canción de 1580 *De «Las Lusíadas» de Luis de Camoes, que traduxo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 52: «dándole el odorífero / lauro, por premio del gran Dios lucífero». No lo registramos en los poemas mayores.

LETEO (Letheo):

- «y aún no ha pasado el piélago Leteo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 170)
 «del olvido la barca del Leteo» (soneto « Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 11)
 « Ve a Flegetón, Leteo y a Cocito» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.497)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Herrero Ingelmo constata la falta de documentación lexicográfica. En el XV lo encontramos en Mena. No está en Garcilaso, pero sí en Herrera y Góngora. En la poesía gongorina sólo lo documentamos en los poemas mayores: en el *Polif.*, v. 58 y en la *Sol. I*, v 817.

LÍMITE:

- «¿Fue acaso, puso Dios límite en vano» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 67)
 «oh fuego airado, ley te puso y límite» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 334)
 «y Singilia también, en cuyos límites» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 598)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Recogido por Casas y Cov. Empleado por Santillana en el siglo XV. No está en la obra de Garcilaso. En Herrera no es muy frecuente, pero lo encontramos en la canción «Voz de dolor y canto de gemido», v. 11: «y do el límite roxo d'Oriente». En la poesía gongorina sólo lo encontramos en la *Sol. I*, v. 412.

LIRA:

- « De su acordado son y dulce lira» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.65)
 « midiendo en áureas liras dulce acento» («Angélicas escuadras que en las salas», v.175)
 « su bien templada lira» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v.14)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». En la obra poética de Garcilaso registramos dos recurrencias. Herrera emplea este vocablo, por ejemplo,; en el soneto «Con pena eterna y con dolor crescido», v. 9: «El cual, tocando la dorada lira». Y en otro soneto, el dedicado a *Juan Sanches Çumeta*, v. 1: «Çumeta, vuestra noble y dulce lira». En Góngora, encontramos empleado este cultismo en fecha posterior a 1611, tanto en romances como letrillas. También en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 4: «sonante lira tu divina mano». Y en la *Sol. II*, v. 355: «engañada su culta lira corva».

LÚCIDO:

- «lúcido espejo do se mira el cielo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 504)
 « volvió a bajar con lúcida carrera» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.31)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 418. No lo recogen Nebrija ni Cov. Sí Oudin (1607). Ya en Santillana. Garcilaso no lo emplea. Kossoff lo recoge con la acepción de 'luciente'. En un empleo semejante al de Tejada, refiriéndose al color del cielo encontramos este vocablo en el soneto de Herrera, «Ahora, que cubrió de blanco ielo», v. 4: «¡ blanco el color lúcido d'el cielo». Lo documentamos también en otros soneto, «Del fresco seno ya la blanca Aurora», v. 5: «el lúcido confín d'Euro y de Flora». Entre los poetas renacentistas, lo emplea también Aldana. Con la acepción de 'luciente, resplandeciente' con que Tejada utiliza este vocablo no es muy frecuente en la poesía gongorina. Lo encontramos, por ejemplo, en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 522: «se disolvió, y el lúcido topacio».

LUSTRE:

«dándoles lustre más su bizzaría» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.51)
«que por dar de su amor más claro lustre» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.435)
«que engendre vuestra gloria y vuestro lustre» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.87)

Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 418. D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». En Garcilaso no aparece. Sí en Herrera, por ejemplo, en el soneto «¡Oh soberbia y cruel en tu belleza!», v. 5: «y tiña el roxo lustre con flaqueza». Macrí señala la presencia de este cultismo en Rioja. En la obra de Góngora se encuentra ya en *De Las Lusíadas de Luis Camões, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 3: «dándoles lustre y ser a Las Lusíadas», así como en diversos romances. Sin embargo no lo documentamos en las obras mayores.

M

MAGNÍFICO:

«sustentando el magnífico cimborio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 644)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Nebrija. En la poesía renacentista, está presente en Hurtado de Mendoza y Garcilaso. Éste último lo emplea en la *Égl. II*, v. 395: «¿Para qué son maníficas palabras?». En Herrera no lo encontramos. Alemany y Selfa, lo registra en Góngora como 'excelente, admirable'. No lo documentamos en textos anteriores a 1611. Aparece en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 340: «dacio logró magnífico su intento». No lo encontramos en los poemas mayores.

MÁQUINA:

«Máquinas suntuosas y reales» (soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 1)
«de metal hueco, máquinas horrendas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 102)
«de sus riscos las máquinas iguala» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 521)
«lenguas, nombres y máquinas altera» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 592)
«Las máquinas soberbias y reales» («Las máquinas soberbias y reales», v.1)
«de toda aquesta máquina excelente» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.12)
«su máquina de nuevo sustentada» («Al tùmulo dichoso que os encierra», v.170)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Recogido por Casas, Percival y Cov. En el XV lo emplean en Mena y Santillana y en la poesía renacentista: F. de la Torre, Aldana y Medrano. En Garcilaso registramos al menos un empleo. Kossoff lista esta palabra con la acepción de 'construcción o fábrica'. Por ejemplo, en el soneto «Amor en mí se muestra

todo fuego», v. 11: «o su máquina toda viva llama». En la poesía gongorina es escasa su presencia. Lo encontramos en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 251: «cual la estrellada máquina luciente». No está en las obras mayores.

MARINO:

«y a ti obedece la marina curia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 238)
«de los cuervos marinos, y funesta» («Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.278)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija. Vilanova da noticia de su uso por Mena y Santillana y entre los poetas del XVI constata su empleo por Boscán y Aldana. En Garcilaso no está ni tampoco en Herrera. En la obra de Góngora lo documentamos por primera vez en la letrilla de 1605 «¿Qué lleva el señor Esgueva?», v. 44: «Ni otro pájaro marino». En la composición de 1606 *De los marqueses de Ayamonte cuando se entendió pasaran a nueva España*, «Verde el cabello undoso», v. 13: «¿“Veis —dice el dios marino—». Añadimos las recurrencias en los poemas mayores: en el *Polif.*, vv. 121, 129, 382; *Sol. I*, vv. 374, 417, 1017; *Sol. II*, vv. 77, 360, 427, 463, 512.

MARMÓREO:

«de la marmórea tumba o nave ufana» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 190)
«bastante a enternecer marmórea roca» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.317)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen por Nebrija ni Cov en sus repertorios. Entre los poetas renacentistas, lo emplea Barahona, Garcilaso no, pero sí en Herrera. Góngora no emplea este cultismo.

MATERNO:

«que trujo a Dios en sus maternos claustros» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 509)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». No lo recoge Nebrija ni Cov. Ya en Santillana y Mena. En la poesía renacentista, no lo hallamos en Garcilaso, pero sí en Aldana y Herrera. En cuanto a la presencia de este vocablo en la obra de Góngora, lo hallamos en textos posteriores a 1611. El primer testimonio es el del soneto de 1610 «Pálida resituye a su elemento», v. 11: «que aun en polvo el materno Tejo dora». También en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 589: «lo materno que en él ceniza fría». Y en la *Sol. II*, v. 955.

MAUSOLEO:

«no deste mausoleo la riqueza» (soneto «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!, v. 2)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo registran Nebrija ni Cov. En cuanto a documentación literaria, lo encontramos ya en Mena. Lo recoge Barahona. No lo encontramos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

MELOSO:

«con los melosos ríos de elocuencia» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 23)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas y Cov. En López de Ayala. En la poesía renacentista lo registramos en Barahona y Pedro de Oña. No lo encontramos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

MEMORIA:

« Amor les proponía en la memoria» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.403)
«mas con dolores muestre la memoria» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.13)

«los altivos trofeos, las memorias» («Las máquinas soberbias y reales», v.6)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*». Aparece recogido en los repertorios de Nebrija y Cov. Fue empleado ya por Alexandre y está en el *Libro de Apolonio*. En la poesía de Garcilaso encontramos múltiples ejemplos. También muy abundante es la presencia de este cultismo en la poesía herreriana. Así pues, en la composición de 1579 «Callo la gloria que siento», v. 15: «que tengo en más su memoria» Y en el texto del mismo año «Hermosos ojos serenos», v. 22: «de estar en vuestra memoria», y numerosas reiteraciones más. D. Alonso consigna como primera fecha de este cultismo en Góngora 1982. Lo documentamos también en el romance de 1590 «Lloraba la niña», v. 15: «memoria a memoria». Asimismo, en el *Panegírico al duque de Lerma*, así como en las letrillas. Lo encontramos, además, en la *Sol. I*, vv. 211, 479, 502, 738.

METAL:

«de metal hueco, máquinas horrendas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 102)

«de pórfiro, alabastros y metales» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.53)

«Libia marfil, Corinto metal fuerte» («Díote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano», v.11)

«y con ricos metales satisfecho» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.5)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Soledad I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Incluido por Nebrija y Cov en sus repertorios. Vilanova constata su uso por López de Ayala, Mena y Juan del Encina, así como señala su frecuencia en la poesía del XVI. No está en Garcilaso pero sí en Ercilla, Hurtado de Mendoza, Rufo, Pedro de Oña y Valdivieso²³³. En Herrera no lo documentamos. Informa Vilanova, a partir de la documentación de D. Alonso, que Góngora lo emplea por primera vez en 1586. Lo encontramos en diversos romances, en *Panegírico al duque de Lerma* y en los poemas mayores: el *Polif.*, v. 133; en la *Soledad I*, vv. 381, 434; en la *Sol. II*, v. 852.

MILICIA:

«de la milicia del patrón glorioso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 775)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. En Santillana y después en Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Aldana, fray Luis, Figueroa, Herrera y Medrano. En la poesía herreriana sirva de ejemplo la composición «Dime te ruego Lidia», v. 8: «a caballo no prueba la milicia». En Góngora se documenta ya en el romance de 1580 «Ciego que apuntas y atinas», v. 22: «que seguís milicia tal». No se encuentra en los poemas mayores.

MILITANTE:

«claro sol de la iglesia militante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 201)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Percival y Cov. Ya en López de Ayala y Santillana. También en Aldana. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. En la poesía de Góngora su presencia es escasa. Sólo documentamos un caso en el romance de 1596 «Temo tanto a los serenos», v. 50: «en tu orden militante».

MÍSERO:

«tú al alto rey, al mísero criado» (soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 5)

«de pobre ingenio mísero y trofeo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.86)

²³³ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 848.

« y a las miserables naves barahústan» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.308)

« tras quien vuela esta mísera avecilla» (canción « Divina Virgen y del cielo norte», v.33)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Registrado por Percival y Cov. Ya documentado en Mena, Vilanova rastrea su constante presencia en la poesía renacentista²³⁴: Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Ercilla y Herrera. De la poesía de Garcilaso citamos, por ejemplo, «el compañero mísero y doliente» (*Égl. II*, v. 1864) y el verso «Como acontece al mísero doliente» (*Eleg. II*, v. 124). Y en Herrera recogemos su empleo en la canción «Süave sueño, que con tardo vuelo», v. 15: «descanso alegre al mísero afligido». Y en la composición: «Aunque en el caso yo de tal amigo», v. 11: «si algo puede aliviar la Musa un mísero». En cuanto a Góngora, como Vilanova expone, empleó el superlativo *misérrimo* en una composición de 1580. No obstante, lo documentamos ya en el romance de 1593 «Murmuraban los rocines», v. 142: «hombres míseros y avaros». Asimismo en el *Polif.*, v. 171 y la *Sol. I*, vv. 13, 46.

MONARCA:

«y redes pobres, vino a ser monarca» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 27)

« Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano» («Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano», v.1)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Aceptado por Nebrija y Cov en sus repertorios. Lo documentamos ya en Santillana y Mena. En la poesía renacentista, Vilanova lo registra en Boscán, Hernando de Acuña, Rufo, Pedro de Oña²³⁵. Sin embargo, no lo emplean Garcilaso ni Herrera. Y en la obra poética de Góngora registramos como primer empleo el del soneto «Sacros, altos, dorados chapiteles» (de fecha anterior a 1605), v. 9: «Religiosa grandeza del monarca». También en el *Polif.*, v. 403 y en la composición de 1626 *En la creación del cardenal don Enrique de Guzmán* «Generoso mancebo», v. 24: «de Filipo fue, el cuarto, del monarca», p. 610.

MONARQUÍA:

«de España la cristiana monarquía» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 124)

« y cuando a las terrestres monarquías» («Ardiendo de amor puro en llamas puras»,v.41).

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas y Cov. Ya empleado por Alexandre, Santillana y Mena. En Garcilaso no lo encontramos. Lo documentamos en la poesía de Herrera. Según D. Alonso, Góngora lo emplea por primera vez en una composición de 1581. Registramos varios empleos en el *Panegírico al duque de Lerma*. También en diversas letrillas, por ejemplo, en dedicada *Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor* «Caído se le ha un Clavel», v. 9: «en medio la monarquía». Y en la *Sol. I*, vv. 406 y 951.

MONSTRUO:

«de sus antiguas sillas a los monstruos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 62)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Ya en Santillana y el Cartujano. Vilanova señala que se trata de un cultismo de uso corriente²³⁶ en el XVI. Ejemplos de él encontramos en la poesía de

²³⁴ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 20-23.

²³⁵ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pp. 848-849.

²³⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 177-180.

Garcilaso —«se espanta en ver el monstruo que ha parido» (son. XXXI, v. 14)—, así como en la *Diana* de Montemayor y en la de Gil Polo, Rufo, Barahona, Ercilla, Hurtado de Mendoza, Virués, etc. Añadimos a los testimonios aducidos por Vilanova, la presencia de este cultismo en Herrera, en un único caso: «a los monstruos del mar, los animales». Góngora lo emplea por primera vez en una composición de 1590. Lo encontramos en el romance «No me denuncien los hombres», v. 14: «ciego monstruo y rapaz viejo». Y en los poemas mayores: en el *Polif.*, v. 245; *Sol. I*, v. 375; *Sol. II*, v. 509.

MONUMENTO:

«por tumba, y es pequeño monumento» (soneto «Fresno nudoso y guedejosas pieles», v. 10)

«tanto menos lo incluye monumento» («Luceros los que engasta el firmamento», v.8)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. Ya en el *Cantar de Mio Cid* y en Berceo. En el XV, lo hallamos en Mena y en la poesía renacentista fue empleado por Boscán, Cetina, Aldana, Figueroa, Barahona, Medrano y Herrera. Sin embargo, Garcilaso no lo emplea. En la poesía de Góngora sólo lo documentamos en el *Madrigal, inscripción para el sepulcro de doña María de Lyra, natural de Toledo*, fechado en 1620, v. 6: «ilustres piedras, culto monumento».

MORTAL:

« porque excediendo a la mortal costumbre» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.5)

« un mortal frío el cuero va ocupando» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.379)

« dejáis el mortal velo, otro más raro» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.49)

«oh tiempo, destruidor de los mortales!» («Las máquinas soberbias y reales», v.4)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Como consigna Vilanova²³⁷, tiene una amplia trayectoria en los textos medievales: *Auto de los Reyes Magos*, Arcipreste de Hita, López de Ayala, Manrique. De la misma forma, su presencia es amplia en la poesía renacentista: Garcilaso, Herrera, Ercilla y Rufo. En la poesía de Garcilaso recogemos estos versos: «¡Oh muerte, llena de mortal tardanza!» (*Égl. II*, v. 871) y «que el mortal velo y manto el alma cubren» (*Égl. II*, v. 1.777). Y en Herrera en el romance de 1572 «Yo me perdí por miraros», v. 6: «no sufre mortal baxesa». En la poesía herreriana localizamos este vocablo en el romance de 1573 «Vivo en nuevo desvarío», v. 11: «que aunque es mi pasión mortal». Góngora lo emplea ya en la canción de 1588 «Levanta, España, tu famosa diestra», v. 11: «con mortal pesadumbre». Su presencia es continuada en la poesía gongorina, sobre todo, en los romances. Así, por ejemplo, en el de 1593 «¿No me bastaba el peligro», v. 18: «de un basilisco mortal». Y en los poemas mayores: *Polif.*, vv. 70, 133; y *Sol. I*, v. 113.

MUNDO:

« en todo el mundo ínclita y nombrada» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.28)

« publicará en el mundo vuestras palmas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.59)

« de ti el mundo se querella» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.32)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Aceptado en el *Vocabulario* de Nebrija. Señala Vilanova que se usa desde muy antiguo (ya en el *Cantar de Mio Cid*, en Berceo, Mena)²³⁸ y que es corriente en la poesía renacentista. Quizá el verso más interesante de Tejada es «divulgó por los términos del mundo», referido a la Fama que extiende con su trompa por el mundo los milagros de la Virgen de Monteagudo, el cual presenta un eco

²³⁷ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 849.

²³⁸ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», pp. 849-850.

evidente con el verso 24 del *Polif.*: «tu nombre oirán los términos del mundo». Como Vilanova²³⁹ comenta, es ésta una de las «hipérboles más vulgares de la poesía clásica y renacentista». Siguiendo la cadena temática²⁴⁰ de este motivo²⁴¹ que traza Vilanova, intentaremos establecer las posibles fuentes a que acude Tejada para este verso. Quizá le elección del verbo *divulgar* por Tejada responda a una reminiscencia del v. 9 de la *Égloga VIII* de Virgilio: «En erit ut liceat totum mihi ferre per orbem» que la traducción clásica de Diego López parafrasea así: «para que me sea lícito divulgar por todo el mundo». Y el sintagma «términos del mundo» se emparenta con el empleado por Góngora.

El cultismo *mundo* aparece en la poesía de Garcilaso, por ejemplo, en los versos: «un nombre en todo el mundo» (*Égl. I*, v. 7) y «se cantará de ti por todo el mundo» (*Éleg. I*, v. 304). También lo emplean Camoens y Rufo. Herrera también se sirve este vocablo en la canción *Al sueño* «Süave sueño, que con tardo vuelo», v. 23: «y que no entienda el bien que al mundo has hecho» y numerosos casos más que se pueden aducir. En Góngora, lo documentamos ya en el romance de 1585 «Escuchadme un rato atentos» v. 5: «del nuevo mundo os diré». Además, en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 15: «y débale a mis números, el mundo». Y en letrillas, por ejemplo, en la dedicada *Al Nacimiento de Cristo nuestro Señor*, v. 14: «al mundo se lo dio, y ella». Por último, en los poemas mayores: en el *Polif.*, vv. 24, 88, 445; en la *Sol. I*, vv. 412, 815; en la *Sol. II*, vv. 164, 404, 541.

MUSA:

- « sólo no rindes de una musa altiva» («Las máquinas soberbias y reales», v.9)
- « del sacro Pindo a cercenar mi Musa» («Caro Constancio, a cuya sacra frente», v.10)
- « dad lugar a las musas, dadle oído» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.73)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya registrado por Palencia y Nebrija. Aparece en el Arcipreste de Hita, Santillana y Juan del Encina. En la poesía renacentista, lo encontramos en Garcilaso. También en Herrera, en la composición «Vellejo, si mi canto», v. 25: «alaba mi pequeña musa agora». Y en la canción herreriana *Al conde de Gelves*, v. 7: «mi simple musa y mal exercitada», así como otras numerosas recurrencias en la poesía herreriana. En la poesía gongorina es reiterado su empleo. La primera documentación la fechamos en 1583, en el romance «Ahora que estoy de espacio», v. 24: «los conejos o las musas». En los poemas mayores: el *Polif.*, v. 21; *Sol. I*, v. 891 y *Sol. II*, vv. 354, 580.

MÚSICA:

- «se mezcla entre la música y el canto» (soneto «Cielo por techo y cielo por alhombra», v. 3)
- «penetrando los aires con tal música» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 708)
- « Música dulce allí no se desea» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.605)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia y Nebrija. Vilanova lo registra en Manrique. No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera. El primer empleo en la obra poética de Góngora lo constatamos en el romance de 1585 «Escuchadme un rato atentos», v. 43: «cuya música es palabras». Además en el *Polif.*, v. 96; *Sol. I*, v. 590; y *Sol. II*, v. 51.

N

²³⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 305.

²⁴⁰ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp.305-307.

²⁴¹ En esa cadena temática recoge A. Vilanova también el verso «Oídos preste el mundo al verso culto» de la canción de Tejada *Al rey don Felipe, Nuestro Señor*, incluida en las *Flores de poetas ilustres* (A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 307).

NAPEAS:

«das napeas sus ásperos collados» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 457)
«y las napeas, guardas verdaderas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.11)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Repertoriado en el *Tesoro* de Cov. En la poesía del XVI lo documentamos en Figueroa, Garcilaso y Herrera, éste último, por ejemplo, en la égloga «A la muerta Amarilis lamentaba», v. 10: «Vos, driades, napeas, ninfas bellas». En la poesía de Góngora encontramos este vocablo, al menos, en tres ocasiones. La primera documentación la constatamos en *De «Las Lusíadas» de Luis de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 7: «Napeas y Hamadriadas»²⁴². También en el *Panegírico al duque de Lerma*. En los poemas mayores no lo emplea.

NARCISO:

«en el clavel, narciso y amaranto» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 8)
«de sí se enamorara cual Narciso» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.359)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Oudin y Cov. Ya en Santillana. No lo encontramos en Garcilaso pero sí en Aldana y Barahona. Kossoff lo recoge en Herrera como ‘planta liliácea’: «Narciso i eliocriso deleitoso / i suave jacinto i tierno acanto». En Góngora lo documentamos ya —como término que designa al personaje mitológico aparece por primera vez en la letrilla de 1581 «Que pida a un galán Minguilla», v. 121: «que se pasee Narciso»— en la letrilla, de posible fechación en 1593 «A toda ley, madre mía», v. 17: «narcisos cuyas figuras». También aparece en los romances, por ejemplo en el de 1620 «Las esmeraldas en hierba», v. 5: «Fileno, que lo narciso». Y en la *Sol I*, vv. 115, 579.

NATIVO:

«resplandeciendo con color nativo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 637)
«de un nativo coral ganchosos cuernos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 686)
«prendió al nacer en sus nativas fuentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 418)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 419. No lo incluyen en sus repertorios ni Palencia, Nebrija ni Cov. Sólo Percival. Hallamos este vocablo en Barahona, Medrano y Rioja. No lo encontramos en Garcilaso, Herrera ni Góngora. Es este un caso curioso de un cultismo no usado por Garcilaso, Herrera y Góngora y sí por los poetas postherrerianos y del círculo de influencia de Tejada, como Barahona.

NAUFRAGIO:

«¿y los escollos que el naufragio infama?» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 66)
«libre de los naufragios, el piloto» (pie repetido en la canción «El ánimo me inflama ardiente celo»)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. La tardía acogida de este cultismo en los diccionarios no es indicio que valide una escasa presencia de este término en la lengua poética, pues, como Vilanova estudia, es empleado por numerosos poetas

²⁴² L. de Góngora, *Obras completas*, p. 3.

renacentistas²⁴³, entre ellos Garcilaso, Rufo y Virués. Kossoff comenta que Casas incluye este término en su repertorio como palabra castellana, aunque en la parte italiano-española. Podemos añadir a los testimonios aducidos por Vilanova la presencia de este vocablo en la poesía herreriana, en el soneto «En alto y bravo mar, sin luz ninguna», v. 13: «que restan del naufragio duro y grave». D. Alonso establece como primera fecha de aparición de este vocablo en la poesía de Góngora 1602. En cuanto a los poemas mayores, lo encontramos en el *Polif.* v. 452; en la *Sol. I*, v. 456; y en la *Sol. II*, v. 158.

NAVE:

«Surcó la nave el piélagos hinchado» («El águila que a ser anciana llega», v.7)
«ni el mar podrá romper la veloz nave» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.61)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Como explica el estudioso del *Polifemo*²⁴⁴, este vocablo —a pesar de estar documentado desde los orígenes del idioma (*Cantar de Mio Cid*, Berceo, *Libro de Apolonio*, etc.) y ser bastante usual en todas las épocas de nuestra literatura— tiene un evidente sabor culto desde finales de la Edad Media. Ya en el siglo XV, se documenta en Santillana, Juan del Encina y en numerosos poetas renacentistas. En Garcilaso no está. Sí en la poesía de Herrera, normalmente vinculado al campo léxico de lo amoroso. Así figura en el soneto «Con el cielo sereno, al mar abierto», v. 2: «mi nave corre, y fresco el viento llega». Y en el también soneto «En alto y bravo mar, sin luz alguna», v. 3: «mi nave abierta está y airado siento». Góngora ya emplea esta palabra en 1588. Y en los textos mayores: en el *Polif.*, v. 433 y *Sol. I*, vv. 29, 477.

NÁYADE:

«das náyades no danzan en sus coros» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 450)
«de cristalinas fuentes bellas náyades» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 466)
«Las náyades dejaron sus riberas» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.9)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. Está en Mena. En la poesía renacentista lo emplean Garcilaso, F. de la Torre, Figueroa, así como Herrera, por ejemplo, en el soneto «Vuestro canto y aliento eccelso y pío», v. 11: «al asiento de náyades ondoso». En cuanto a la poesía gongorina, documentamos ya este término mitológico en el soneto de 1584 «Gallardas plantas que con voz doliente», v. 6: «blanco coro de náyades lascivas». No lo encontramos en los poemas mayores.

NECESIDAD:

«y la necesidad áspera y dura» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 83)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. Ya en Santillana y Mena. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. D. Alonso lo registra en la poesía de Góngora en 1593. Probablemente se refiera Alonso al romance «¿No me bastaba el peligro», v. 16: «o gusto o necesidad». También lo encontramos en las letrillas gongorinas, por ejemplo, la que empieza «No hay persona que hablar deje», v. 6: «y aun fe la necesidad: ¡verdad!», p. 95. Y en la *Sol. I*, v. 930.

NÉCTAR:

«cuyas lágrimas son cándido néctar» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 685)

²⁴³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 659.

²⁴⁴ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 850.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 419; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Vilanova aclara que, a pesar de su tardía presencia en los diccionarios, cuenta con una amplia documentación en el siglo XVI y principios del XVII: en Garcilaso, Ramírez Pagán, Herrera, Juan de la Cueva, Lope de Vega²⁴⁵. Vilanova constata el empleo por Góngora de este cultismo ya en un soneto de 1682. Aparece en diversos romances, como en el posterior a 1618 «A la luna el Tajo ofrece», v. 18: «néctar y aljófara difuso». Asimismo, en el *Panegírico al duque de Lerma*. Y en los poemas mayores: el *Polif.*, vv. 208, 393; *Sol. I*, vv. 322, 804, 869, 908; y *Sol. II*, v. 629.

NINFA:

«Si las nereidas y las blancas ninfas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 150)

«haciendo ostentación de vuestras ninfas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 544)

«Las ninfas, sueltas las madejas rubias» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre»,v.49)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Están en los repertorios lexicográficos de Percival y Cov. D. Alonso lo registra ya en Mena. Garcilaso emplea en unas 23 ocasiones esta palabra. En la poesía herreriana lo documentamos, por ejemplo, en la égloga «A la muerta Amarilis lamentaba», v. 3: «el sacro río y ninfas amorosas». La primera fecha en la poesía gongorina es el año 1582. Suponemos que Alonso y Vilanova se refieren a la canción de 1582 «Corcilla temerosa», v. 10: «huyendo va de mi la ninfa mía». Constatamos su presencia en gran cantidad de romances, así como en el *Polif.*, vv. 129, 177, 195, 265, 349 y la *Sol. II*, vv. 596, 831.

NOTO:

«esparce por el mar el fiero Noto» (soneto «Las velas españolas, q[ue] una a una», v. 2)

«del Noto, a cuya fuerza nadie llega» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 59)

«al Noto resistieron en las selvas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 319)

«pintando entre olas y furioso noto» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 756)

«al Vendaval, al Tramontana y Noto» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.402)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Ni Palencia, Nebrija ni Cov lo incluyen en sus repertorios, aunque sí Percival. Ya en Santillana y Mena. Lo emplean Cetina, Francisco de la Torre, Aldana, Herrera y Medrano. En Garcilaso no se encuentra. Kossoff lo estudia en la obra de Herrera bajo la acepción de ‘viento del sur, austro; muchas veces un viento borrascoso, tempestuoso en la poesía clásica’. Encontramos este cultismo en la poesía herreriana, en la composición «Aunqu’en el caso yo de tal amigo», v. 14: «tocado con el Noto pluvioso». Igualmente, Alemany y Selfa lo registra en la obra del poeta cordobés como ‘austro, viento que sopla de la parte del Sur’. Lo documentamos en la *Sol. I*, v. 16 y *Sol. II*, v. 750.

NOTORIO:

«tan notorios, tan claros y evidentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 194)

«al mundo su virtud, clara y notoria» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 770)

²⁴⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 106-107.

«que hacen mis grandezas más notorias» (soneto «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», 6)
«al mundo fuese notoria» («Por esta historia, ¡oh Granada!», v.77)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». No lo encontramos en Garcilaso. Sí en Herrera, en el soneto «Pues deste grave mal morir espero», v. 11: «a la futura edad fuese notoria». Góngora emplea este cultismo por primera vez en la letrilla de 1581 «Que pida a un galán Minguilla», v. 124: «mas que no sea notorio». No lo encontramos en las obras mayores.

NUBE:

«las rojas nubes del purpúreo Oriente» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.121)
«las nubes de oro puro orla y colora» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.184)
«de oscuras nubes el tropel horrendo» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.14)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia y Nebrija. Parfraseando a Corominas, Vilanova afirma que se trata de un cultismo usado desde muy antiguo: en Berceo, en el *Cantar de Mio Cid*, en el *Libro de Alexandre* encontramos ejemplos de su uso. Lo hallamos presente en la obra de Garcilaso y Herrera. En la poesía del sevillano, por ejemplo, en el soneto «Luzes llenas de amor, en quien colora», v. 11: «cual nube rara el eol que esté encendido». También en la composición «¿No bastaba ilustrar con viva gloria», v. 19: «No esconderá ya nube del olvido». Góngora lo emplea ya en el romance de posible fechación en el año 1593 «Premática descubierta», v. 10: «nube alguna me defiende». En el romance fechado antes de 1622 «Ecos de el ayre sonando», v. 5: «enixa nube preuiene». También en las letrillas, como la que empieza «Lleva lágrimas cansadas», v. 6 «que una nube le da enojo». En el *Polif.*, v. 487; y en la *Sol. II*, vv. 747, 907.

O

OBJETO:

«luzes de objeto, luz dorada el manto» (soneto «Cielo por techo y cielo por alhombra», v. 7)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas. Herrero Ingelmo no registra ninguna fuente medieval. En la poesía renacentista, lo emplean Boscán, Cetina, Hurtado de Mendoza, Francisco de la Torre, Aldana y Medrano. No lo documentamos en Garcilaso ni en Herrera. Góngora no lo emplea con demasiada frecuencia. Lo encontramos en *Las firmezas de Isabela*, v. 2227: «a los objetos y a la vista agravio». También en la composición de 1621 «Suspenda, y no sin lágrimas, tu paso», v. 15: «la atención toda; no al objeto vano».

OCASIÓN:

«entre ocasiones mil, árabe incienso» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 144)
«y ocasión importuna» («El águila que a ser anciana llega», v.26)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Lo documentamos, al menos en una ocasión en Garcilaso. También en Herrera, por ejemplo en el romance de 1571 «En todas mis alegrías», v. 30: «con muy liviana ocasión». Asimismo, en la composición de 1576 «Pues no puede este dolor», v. 31: «halle ocasión y lugar», y numerosas recurrencias más. En cuanto a la poesía gongorina, lo encontramos empleado por primera vez en el romance de 1581 «Las redes sobre el arena», v. 12: «¿por que nueva ocasión tardas?». Y en los poemas mayores: en la *Sol. I*, v. 533 y *Sol. II*, v. 658.

OCÉANO:

«y se embravece, el grande padre Océano» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 26) (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v.

«al océano encuentre y hiera al Mosa» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 407)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Palet y Cov. En Garcilaso y Herrera no lo encontramos. En Góngora lo documentamos en el romance de 1607 «Donde esclarecidamente», v. 20: «en el océano esconden». Y, al menos, dos recurrencias en el *Panegírico al duque de Lerma*, así como en los poemas mayores: en la *Sol. I*, v. 533 y en la *Sol. II*, v. 658.

OCULTO:

«Y en la parte del mundo antes oculta» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 364)

« que inflama el fuego del Canopo oculto» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.178)

« Tú, que en lo hondo del heroico pecho» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.25)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Está recogido en Palencia, aunque después ni Nebrija ni Cov lo incluyen en sus repertorios. Vilanova lo registra en Mena y Santillana. Y en el XVI, aparece en la obra poética de Garcilaso y en autores como Ercilla, Rufo, Juan de la Cueva y Pedro de Oña²⁴⁶. A los testimonios aducidos por Vilanova, añadimos la presencia de este cultismo en Herrera, que Kossoff, recoge bajo la acepción de 'ignorado, no sabido': «es por oculta causa i escondida». Alemany y Selfa, registra dos acepciones en el empleo por Góngora de este cultismo: primera, 'escondido, ignorado, sin darse a conocer ni dejarse ver ni sentir' y la segunda 'retirado, apartado, escondido'. Lo documentamos por primera vez en el *Polif.*, vv. 137, 281. Además se encuentra en la *Sol. II*, v. 196 y en el *Panegírico al duque de Lerma*.

ODORÍFERO:

«odoríferos tallos, yerbas, flores» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 550)

« y odoríferos humos de su ara» («Con alta trompa, sonora y clara», v.4)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. Ya empleado por Santillana y Mena y está en el *Corbacho*. Lo emplean Boscán, Figueroa y Barahona. No está en Garcilaso ni en Herrera. Su presencia en la poesía gongorina es escasa. Localizamos su empleo ya en *De «Las Lusíadas» de Luís de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla* de 1580, v. 51: «dándole el odorífero». No está en los poemas mayores.

OFENDER:

«sin poder ofenderlos ni quemarlos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 342)

« y el rayo al roble y no a la caña ofende» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.131)

« sin ofendella el erizado frío» (canción « Divina Virgen y del cielo norte», v.20)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Del latín *offendere*, 'chocar, atacar'. Ya recogido por Nebrija y Cov. Vilanova lo registra a principios del XV en López de Ayala. También en Mena aparece con el significado de 'atacar'. Garcilaso lo emplea en los versos: «ya no te ofenderá mi rostro triste » (*Égl. II*, v. 570) y «que en lugar de alaballo, lo ofendiese» (*Égl. II*, v. 1.088) y más casos. En Herrera son innumerables los ejemplos. Consignaremos aquí algunos, por ejemplo, en el romance de 1573 «Yo lloro mi mal ausente», v. 22: «cuento lo que a mi señora ofende». Y en el soneto «De los rayos del sol por quien me guío», v. 3: «y las delgadas venas, brava, ofende». En Góngora lo localizamos en el romance de probable

²⁴⁶ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 853.

fechación en 1588, «Güérfanas las de la corte», v. 12: «y a la vuestra ofende el alma». En el *Polif.*, v. 301 y en la *Sol. I*, v. 689.

OFICIO:

«a quien oficio y silla cupo en suerte» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 99)

«cuyo oficio es pasar en barcas negras» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 177)

«No falta al grato oficio el padre Betis» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 552)

«a tan divino oficio» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.84)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Vilanova considera que «es vulgar en el XVI»²⁴⁷. Aparece en Garcilaso hasta en catorce ocasiones y también en Herrera. Vilanova registra como primera fecha de uso por Góngora la del romance de 1580 «La más bella niña», vv. 23-24: «el sabroso oficio / del dulce mirar». En cuanto a los poemas mayores, aparece en el *Polif.*, v. 31.

OMNIPOTENTE:

«porque de Dios la diestra omnipotente» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 335)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recoge Nebrija, pero sí Cov. Lo empleó Hurtado Mendoza, Aldana, san Juan de la Cruz y Medrano. Ni Garcilaso ni Herrera emplean este cultismo. En la obra gongorina sólo hallamos un empleo en la *Comedia venatoria*²⁴⁸, v. 7: «el duro rayo al dios omnipotente».

OPRIME:

«hacia la parte do Pirene oprime» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 510)

«tembló oprimida y aun gimió la tierra» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 168)

«que me cautiva, prende, oprime, atierra» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.384)

«con el mismo propósito la oprime» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.452)

«tanto lo oprime, lo sujeta y carga» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.167)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya en Casas y Cov. Vilanova señala su uso frecuente en la poesía del XVI, al rastrear su presencia en Garcilaso, Ercilla, Gálvez de Montalvo y Lope de Vega²⁴⁹. Citamos dos ejemplos de la obra de *Garcilaso*, aunque se puede aducir alguno más: «De la esterilidad es oprimido», (*Égl. III*, v. 345) y «que oprime mi cerviz enflaquecida» (*Eleg. II*, v. 171). Añadimos a la nómina de Vilanova el uso de este cultismo en la poesía herreriana, por ejemplo, en la canción «Alça del hondo seno», v. 24: «las campañas oprime». Como da noticia D. Alonso, Góngora lo emplea, por primera vez, en una composición del 1598. Lo encontramos en el romance posterior a 1589 «No de las cerúleas ondas», v. 8: «oprimir su altura intentan». En el *Polif.*, v. 342; *Sol. I*, v. 297; y *Sol. II*, v. 169.

²⁴⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p.363.

²⁴⁸ L. de Góngora, *Teatro completo*, p. 335.

²⁴⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 404-405.

ORÁCULO:

- «y donde habían dado mil oráculos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 67)
«a obedecer su oráculo y mandato» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 831)
« Mas hay duda de oráculo bien dina:» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v.137)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Ni Palencia ni Nebrija lo incluyen en sus repertorios pero sí lo recoge más tarde Cov. Entre los poetas renacentistas que emplearon este cultismo se hallan Boscán, Hurtado de Mendoza y F. de la Torre. En Garcilaso y Herrera no lo documentamos. El uso de Tejada coincide con la primera acepción que Alemany y Selfa propone para la obra de Góngora: 'contestación que las pitonisas y sacerdotes de la gentilidad pronunciaban como dadas por los dioses a las consultas que ante sus ídolos se hacían'. Lo hallamos por primera vez en el soneto de 1612 «Oh de alto valor, de virtud rara», v. 10 «consultada en oráculo profano». Y también en el *Panegírico al duque de Lerma*. No lo encontramos en los poemas mayores.

OSTENTACIÓN:

- «hacer ostentación y presentarle» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 499)
«haciendo ostentación de vuestras ninfas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 546)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No lo registran ni Nebrija ni Cov. Vilanova asegura que se trata de un vocablo «de uso corriente en fecha muy anterior, pese a la extremada rareza de su empleo en el lenguaje poético»²⁵⁰. No encontramos documentación medieval y, aunque su presencia es escasa en la poesía renacentista, lo registramos en Rufo, Pedro de Oña y Valdivieso²⁵¹. Considera Vilanova que el uso que Góngora hace de este cultismo responde a influjo herreriano, a partir del uso del poeta sevillano de este cultismo en las *Anotaciones*²⁵², lo cual podríamos hacer extensible a Tejada. Góngora lo emplea por primera vez en la canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a san Hermengildo*, v. 20: «extraña ostentación, alta reseña». También lo encontramos en alguna letrilla y en el *Polif.*, v. 238.

OSTENTAR:

- «deseando ostentar con varios modos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 601)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». D. Alonso señaló este cultismo como uno de los más típicamente gongorinos y muy censurado por sus contemporáneos. No fue recogido hasta muy tardíamente en los diccionarios. Vilanova encuentra como único precedente gongorino el de Medrano en la oda IV, *A Felipe III, entrando en Salamanca* «según el texto impreso de sus *Diversas rimas* (Palermo, 1617)»²⁵³. Vilanova lo documenta por primera vez en Góngora en el soneto de 1609 «Los blancos lilios que de ciento en ciento», v. 11: «si tanto puede el pie, que ostenta flores». En los poemas mayores lo encontramos tanto en el *Polif.*, v. 298, como en la *Sol. I*, vv. 315, 726, 858 y *Sol. II*, v. 197.

²⁵⁰ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 167

²⁵¹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 854.

²⁵² Herrera, al comentar el verso tercero del soneto de Garcilaso «No pierda más quien ha tanto perdido», emplea este cultismo: «algunos hazen ostentación, i quieren dar a entender» (F. de Herrera, *Anotaciones...*, p. 327).

²⁵³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 296.

P

PALACIO:

«así de tus diáfanos palacios» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 115)
«ni altos palacios con follajes de oro» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.93)
«y al campo en los palacios espaciosos» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.134)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Aparece incluido en los repertorios de Nebrija y Cov. Ya en Berceo, Santillana y el Cartujano. En Garcilaso y Herrera no lo documentamos. D. Alonso cita 1594 como la primera fecha de la aparición de este cultismo en Góngora. No obstante, creemos poder adelantar esta fecha a 1593, pues encontramos la palabra «palacio» ya empleada en el romance de 1593 «Murmuraban los rocines», v. 2: «a la puerta de palacio», p. 593. Este cultismo presenta un amplio uso en los romances y también está presente en el *Panegírico al duque de Lerma*, así como en la *Sol. I*, v. 126.

PARALELO:

«Febo corrió, por paralelos de oro» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 217)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No encuentra documentación primera. No está en Palencia, Nebrija ni Cov. Está en Aldana. No lo encuentra en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

PARIO:

«del mármol pario abrazan las junturas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 633)
«un tigre, un pedernal, un mármol pario» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.604)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Lo encuentro recogido por Oudin (1612) y Sobrino (1705). No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera. D. Alonso ofrece como primera fecha en la obra gongorina la de 1610. Posiblemente, el insigne gongorista se refiere a la inclusión de este cultismo en *Las firmezas de Isabela*. También lo encontramos en los poemas mayores: la *Sol. I*, v. 488 y *Sol. II*, v. 698.

PATRIA:

«plata, oro, nieve, flor, la patria nuestra» («Al túmulo dichoso que os encierra», v.102)
«no os hiciera la patria aqueste agravio» («Si cuando Roma, templos, capiteles», v.11)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». En la poesía de Garcilaso presenta cinco recurrencias. También se halla presente este vocablo en la poesía herreriana, por ejemplo, en el soneto «Tú, que de nuestro Betis estendido», v. 9: «Que yo en la patria sin mi bien me veo». Góngora empleó abundantemente este vocablo en los romances. Ya lo encontramos en el de 1581 «En el caudaloso río», v. 2: «donde el muro de mi patria». Y en el de 1583 «Amarrado al duro banco», v. 15: «das murallas de mi patria», p. 273. No se encuentra en los poemas mayores.

PENDER:

«restriba un triunfal arco, de quien penden» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 663)
«Pende del hombro, orlado de diamantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 690)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Corominas expone que, a pesar de estar documentado desde los orígenes del idioma, a partir del XV se convierte en un vocablo restringido y de fuerte sabor culto. Vilanova asevera que tanto en Garcilaso como en Góngora «es un latinismo consciente de fuerte sabor culto»²⁵⁴. Vilanova confirma que aparece registrado en Cov., pero «su empleo es anterior»²⁵⁵. En Garcilaso lo documentamos en el verso «que pende sobre el agua, y su cimient» (Égl. II, v. 543). Herrera también lo emplea y Góngora. En la poesía del cordobés lo encontramos ya en el soneto de 1582 «Oh piadosa pared, merecedora», v. 11: «no pendan mis amores por trofeos». Constatamos también su presencia en el *Panegírico al duque de Lerma*. En los poemas mayores su uso es bastante abundante: *Polif.*, vv. 60, 112, 258, 454; *Sol. I*, vv. 312, 479; *Sol. II*, vv. 76, 469.

PENETRAR:

«penetrando los aires con tal música» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 708)

«y con sus voces penetrando el viento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 832)

«hasta que poco a poco penetraron» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.221)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Incluido en los repertorios de Palencia, Casas y Cov. Por indicación de D. Alonso sabemos que lo usa Mena y que aparece en el *Cancionero de Baena*. Vilanova demuestra con abundantes ejemplos de Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Ercilla y Herrera la presencia de este cultismo en la lengua literaria del XVI²⁵⁶. En Garcilaso, por ejemplo, en el verso «mas éste ha penetrado hasta el hueso» (Égl. II, v. 145). Góngora lo empleó por primera vez en 1600, según informa D. Alonso y confirma Vilanova, fecha algo tardía. No obstante encontramos este vocablo en fecha anterior a la señalada por los dos doctos gongoristas, esto es, en el romance de 1609 «Los montes que el pie se lavan», v. 14: «y penetrando sus senos». En las obras mayores lo encontramos en el *Polif.*, v. 472; en la *Sol. I*, v. 461; en la *Sol. II*, vv. 869, 950.

PEREGRINO (adj.):

«de tanta obra y milagro peregrino» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 202)

«Esta fábrica, excelsa y peregrina» (soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 5)

« voy caminando, pobre peregrino:» (canción «Divina Virgen y del cielo norte», v.53)

« y el peregrino el mundo peregrina» («Camina el avariento y el salado», v.7)

« de ingenios, fuera el vuestro, ¡oh Peregrino!» («Si cuando Roma, templos, capiteles», v.10)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Ya recogido por Nebrija y después incluido en el *Tesoro* de Covarrubias. En Garcilaso y Herrera lo encontramos en el sintagma «ingenio peregrino». D. Alonso constata que Góngora lo empleó como adjetivo ya en 1587. Suponemos que se refiere al romance «Hanme dicho, hermanas», v. 14: «que es tan peregrina». En los poemas mayores sólo encontramos este adjetivo en la *Sol. I*, v. 309: «Tú ave peregrina». En la poesía gongorina, es mucho mayor la proporción del vocablo *peregrino* como sustantivo que como adjetivo, frente a Garcilaso y Herrera.

²⁵⁴ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 855.

²⁵⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 216.

²⁵⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 697-699.

PÉRFIDO:

«Temiendo, pues, que los herejes pérfidos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 355)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 421. No lo registran Palencia, Nebrija, Casas ni Cov. Ya en Mena. En Garcilaso no está. Kossoff lo documenta en la poesía herreriana con el significado de 'traidor, sin fe'. Lo emplea Cetina. No lo documentamos en la poesía gongorina.

PIEDAD:

«y encendió en su piedad devotos pechos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 153)

«con la piedad de aquellos pechos regios» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 360)

«y al pecho de piedad de mayor mengua» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.318)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya en el *Cantar de Mio Cid* y Berceo. Lo documentamos en Garcilaso y en la poesía de Herrera, por ejemplo, en el soneto «Cuando mi pecho ardió en su dulce fuego», v. 11: «sin que haya piedad del alma mía». Góngora lo emplea en romances, letrillas, así como en las obras mayores. El primero empleo lo registramos en el romance «Ciego que apuntas y atinas», v. 28: «De un tirano, ¿qué piedad?». En la letrilla «Que oiga Menga una canción», v. 2: «con piedad y atención», p. 56. Y en los poemas mayores: en el *Polif.*, v. 430; en la «Dedicatoria de las *Soledades*», v. 35 y en la *Sol. I*, v. 520.

PIÉLAGO:

«y aún no ha pasado el piélago Leteo» (soneto « Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 11)

« haré del ancho piélago una suma» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.5)

« Surcó la nave el piélago hinchado» («El águila que a ser anciana llega», v.7)

« el gran rétor del piélago espumante» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.8)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». En Nebrija y Cov. Lo encontramos en Boscán, Cetina, Hurtado de Mendoza, Francisco de la Torre, Herrera y Aldana. Sin embargo no lo emplea Garcilaso. En Herrera son numerosísimos los ejemplos. En la canción «Al varón firme y justo», v. 8: «ni el piélago importuno». También en el soneto «Diestra heroica de Carlo, que igual mira», v. 5: «Domad del alto piélago la ira». En la poesía gongorina lo documentamos por primera vez en la canción de 1611 *De la toma de Larache*, v. 29: «surcando ahora piélagos de arena». En cuanto a la presencia de este vocablo en los poemas mayores, lo hallamos en la *Sol. I*, vv. 44, 604, 1001 y *Sol. II*, v. 105.

PÍO:

«y mojados despojos con pío voto» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 748)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Corominas constata su tardío arraigo, pues todavía Cov. no lo recoge y señala que es voz predilecta de Góngora. Vilanova lo registra ya en Mena, así como en Cetina, Hurtado de Mendoza, Francisco de la Torre y Aldana. En la poesía herreriana lo localizamos en el soneto «Vuestro canto y aliento eccelso y pío», v. 1. Góngora la emplea por primera vez en 1586. Se documenta este vocablo en diversos romances y en la letrilla *A Nuestra Señora de Villaviciosa, por la salud de don fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba*, v. 13: «el devoto afecto pío». Además, en el *Polif.*, v. 503.

PIRÁMIDE:

«y a los cielos levanta sus pirámides» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 512)

«Pirámide gentil, muy largo y liso» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.171)

«Las bárbaras pirámides de Egipto» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.120)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 422; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido en el *Tesoro* de Cov. Vilanova lo documenta en Ercilla, Virués, Rufo, Lope de Vega. En Garcilaso no lo documentamos, pero sí en Herrera. Alemany y Selfa registra este cultismo en la poesía gongorina referido a las pirámides de Egipto. Como primera documentación en la poesía del cordobés, encontramos este vocablo en *Las firmezas de Isabela*, v. 2188: «no bárbara pirámide, mas bella». No obstante, este vocablo también aparece en la poesía gongorina bajo la acepción de ‘túmulo, tumba o montón artificial con que se cubría una sepultura’, a la que responde el verso 492 del *Polif.*: «urna es mucha, pirámide no poca».

PLANTA:

«árbores, plantas, ríos, aires y aves» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.62)

«Y tú, pimpollo tierno y tierna planta» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.120)

D. Alonso en la lista de «Vocablos cultos de la *Sol. I*» se refiere a este vocablo tanto como ‘vegetal’ como a la planta ‘del pie’, mientras que Vilanova en su «Índice comentado de cultismos» se ciñe a la ‘vegetal’, que es a la que corresponde el ejemplo que aparece en el *Polif.* D. Alonso constata su presencia en los repertorios lexicográficos de Nebrija y Cov. Corominas pone de relieve que se trata de una voz de uso común desde los orígenes del idioma, ya usada por el Arcipreste de Hita y Mena. Vilanova añade que es de uso corriente en la poesía renacentista. La emplea Garcilaso: «como felice planta en buen terreno» (*Égl. II*, v. 1.304). Asimismo, aparece en la poesía herreriana, en la canción «Deçiende de la cumbre de Parnaso», v. 12: «el nombre eterno de la ilustre planta». D. Alonso establece el año de 1582 como el primer empleo por parte de Góngora. Posiblemente se refiere a la canción «Corcilla temerosa», v. 8: «su voladora planta». Se encuentra abundantemente en los romances, por ejemplo en el de 1584 «Aquí entre la verde juncia», v. 12: «orne esta planta de Alcides». En los poemas mayores los ejemplos son, igualmente, profusos: en el *Polif.*, v. 468; en la *Sol. I*, vv. 191, 552, 262, 659, 1050; y *Sol. II*, vv. 131, 382, 238, 313, 598.

PLECTRO:

«en pluma, en plectro, en lira y en acentos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 740)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 422. No lo recogen Palencia, Nebrija ni Cov. En la poesía renacentista lo documentamos en F. de la Torre y fray Luis. No lo emplea Garcilaso. Kossoff lo documenta en Herrera, pero empleado en sentido figurado, como ‘inspiración poética’: «guiad mi plectro en vuestro amor herido», B Can V, v. 19. En Góngora lo documentamos por primera vez en el soneto de 1583 «Ya que con más regalo el campo mira», v. 6: «honren tu dulce plectro i mano aguda». Lo documentamos, asimismo, en el romance de 1612 «No vengo a pedir silencio», v. 17: «y a mí, en plectro agradecido». Góngora no lo emplea en las obras mayores.

PLUVIA:

«das lluvias y bramantes torbellinos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 256)

«a quien las recias lluvias dieron aguas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 301)

«que poco a poco convertida en lluvia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 702)

« la lluvia y tempestad airada crece» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.301)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Según D. Alonso, Percival lo recoge en 1623. Ya empleado por Mena y el Cartujano. En la poesía renacentista lo documentamos en Hurtado de Mendoza y Barahona. Garcilaso no lo emplea. En la poesía herreriana aparece de forma reiterada, por ejemplo, en el soneto «Si yo pudiesse con mejor ventura», v. 9: «Mas, en dorada lluvia convertido». En la poesía gongorina encontramos este vocablo en fecha posterior a 1611: en la *Sol. I*, v. 842 y en la *Sol. II*, v. 223.

PLUVIOSO:

«los tritones helados y pluviosos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 31)

«Y el pluvioso Orión se postra humilde» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 246)

«ni temió de las Híadas pluviosas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 55)

« al Garjino pluvioso y Coro insano» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.405)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 422. Lo emplean Santillana y Mena. En la poesía renacentista no es frecuente. Garcilaso no lo emplea. Sí en Herrera, por ejemplo en la composición «Aunque en el caso yo de tal amigo», v. 14: «tocado con el Noto pluviöso». Está ausente en la poesía gongorina.

POLO:

«de nuestro polo ártico al contrario» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 33)

« y entrambos polos visitar del mundo» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.124)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Aparece incluido en los repertorios de Casas y Cov. Ya en Santillana, Mena y el Cartujano. Garcilaso lo emplea en una ocasión. En la poesía de Herrera lo documentamos en la composición *A don Juan de Austria*, «Cuando con resonante», v. 11: «En el sereno polo». D. Alonso establece como primera fecha de empleo de este vocablo por Góngora 1610. Lo encontramos en la *Sol. I*, vv. 385, 430 y en la *Sol. II*, vv. 660, 893, así como en el *Panegírico al duque de Lerma*.

PÓRFIDO:

«estanques, jaspes, pórfidos y fuentes» (soneto «Máquinas suntuosas y reales», v. 13)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Cov. Empleado por F. de la Torre y Medrano. No lo encontramos en Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa lo registra bajo la acepción de ‘roca compacta i dura, ordinariamente de color rojo y con cristales de feldespató y cuarzo’. Lo documentamos por primera vez en el romance *A Granada* de 1596, «Ilustre ciudad famosa», v. 97: «Mas del pórfido lo bello». En la *Sol. II*, vv. 358 y 671 y en el *Panegírico al duque de Lerma*.

POSTRAR:

«no pases sin postrarte a mi renombre» (soneto «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», v. 11)

«postrarse, y q[ue] ya sobran tus cadenas» (soneto « Aplacadas las furias de Océano», v. 7)

«postraron y doradas cimitarras» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 172)

« Veis aquí en esta alberca a quien me postro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.353)

« se postra el fiero león, que gime y brama» (canción « Erízase el pavón vanaglorioso», v.12)

«mas quiebranlo los cálidos y postran» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.459)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 423. Incluido por Cov. en su *Tesoro*. Fue empleado por Berceo. Macrí señala su presencia en fray Luis de Granada y Rey de Artieda. Herrero Ingelmo lo documenta en Boscán. No lo empleó Garcilaso, pero sí en Herrera. En la poesía gongorina su presencia es escasa. Lo documentamos en la composición de 1614 *En la muerte de Bonamí, enano flamenco*, «Yace Bonamí; mejor», v. 6: «en tierra lo postró ajena». No se encuentra en los poemas mayores.

POTENTE:

«con potente virtud, comunicada» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 162)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». Lo emplean Garcilaso y Herrera. Y en la poesía de Góngora constatamos su presencia ya en la canción de 1588 «Levanta, España, tu famosa diestra», v. 35: «Oh ya isla católica y potente». En la letrilla fechada en torno a 1593 «A toda ley, madre mía», v. 66: «y un grave potente aire». No empela este cultismo en los poemas mayores.

PRECIOSO:

«del austro ver los más preciosos dones» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 811)

«de mil preciosas piedras minerales» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 662)

«fue para el **suelo** don alto y precioso» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.126)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. D. Alonso lo encuentra ya en el *Cancionero de Baena*. En Garcilaso y Herrera no lo documentamos. D. Alonso establece como primera fecha de aparición de esta palabra en la obra de Góngora la de 1590. En los poemas mayores lo documentamos en la *Sol. I*, v. 460.

PRECIPITAR:

«arranca, lleva, precipita y hunde» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 324)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya recogido por Cov. Es frecuente en la poesía renacentista. Vilanova lo documenta en Hurtado de Mendoza, Rufo y Virués²⁵⁷. A pesar de ello no se encuentra en Garcilaso ni en Herrera. Según D. Alonso, Góngora emplea este cultismo por primera vez en 1590. En cuanto a la presencia de este vocablo en las obras mayores, lo documentamos en el *Polif.*, v. 491, en la *Sol. I*, vv. 224 y 1008 y en la *Sol. II*, v. 3.

PREMIAR:

«porque premió a tu fe la confianza» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 215)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas y Cov. No lo registramos en Garcilaso ni en Herrera. En Góngora registramos la forma «premiados» en la *Sol. I*, v. 1024.

PREMIO:

²⁵⁷ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 750-751.

«a su frente privar del premio sólo» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 35)

«y pues de la virtud el premio honroso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 771)

«premio tendréis más noble de la ira» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 816)

« y tú les das el premio de tal gloria,» («Con alta trompa, sonora y clara», v.11)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. En el XV lo registramos en Santillana y Mena. La poesía de Garcilaso presenta cuatro recurrencias. Herrera también emplea abundantemente este cultismo, por ejemplo, en el romance de 1577 «Comience ya mi dolor», v. 4: «en premio de tanto amor». D. Alonso establece como primera fecha de aparición de esta palabra en la obra de Góngora 1580. Además, lo encontramos en la *Sol. I*, vv. 563, 978 y en el *Panegírico al duque de Lerma*.

PRESUMIR:

«aunque presumir pueda que es Apolo» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 36)

«sin que Dafne presuma» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 34)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Vilanova lo localiza en las obras de Santillana, Mena, Manrique y Juan del Encina. Y en el XVI constata su empleo por Garcilaso, Aldana y Rufo. En Herrera no lo documentamos. Góngora emplea este vocablo reiteradamente en su poesía. Lo documentamos ya en el romance de 1582 «Diez años vivió en Belerma», v. 98: «que a lo que de ambas presumo». En la composición de 1606 *En persona de un caballero ausente, a una dama que amenazaba con su venida...*, «Con la estafeta pasada», v. 17: «sépallo el mundo y presuma». Y en los poemas mayores: en el *Polif.*, v. 12 y en la *Sol. II*, v. 845.

PROFUNDO:

«dio a la tierra el profundo» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 82)

« la arena del profundo al cielo ajustan» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.310)

« Las profundas palabras del inmenso» («Angélicas escuadras que en las salas», v.105)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas y Cov. Ya presente en Mena, el Cartujano y Santillana. En el XVI, Vilanova lo registra en Garcilaso, Ercilla y Herrera. En la poesía garcilasiana encontramos este vocablo en el verso «Como en cárcel profunda el encerrado» (*Égl. II*, v. 1794). Herrera lo emplea en la elegía *A la muerte de don Pedro Cabrera*, v. 1: «Luego que me hirió el profundo pecho» y bastantes más casos. La primera fecha que legitiman Alonso y Vilanova en la obra del poeta cordobés es la de 1586. Empleos numerosos constatamos en los poemas mayores, tanto en el *Polif.*, v. 36, como en la *Sol. I*, vv. 443, 997 y *Sol. II*, vv. 163, 402, 800. También presente en el *Panegírico al duque de Lerma*.

PROLIJO:

«y en punta tan prolija se remata» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 46)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Incluido por Nebrija y Cov en sus vocabularios. Vilanova confirma la censura repetida a este cultismo en el *Antídoto* de Jáuregui. No obstante, era ya frecuente en el XV, como demuestra su presencia, documentada por Vilanova, en la obra del Cartujano, Mena y

Santillana. También lo registra el mencionado gongorista en Hurtado de Mendoza, Gil Polo, Ercilla, Rufo y Herrera²⁵⁸. Garcilaso no lo emplea en su poesía. Herrera se sirve de este vocablo en la elegía «Si el grave mal que el corazón me parte», v. 13: «Por la prolixa senda y no acabada». Según D. Alonso y Vilanova, Góngora emplea este cultismo por primera vez en 1590. Este vocablo es ampliamente utilizado por el vate cordobés en los poemas mayores: en el *Polif.*, vv. 159, 458; en la *Sol. I*, vv. 200, 856, 505, 679, 894, 895, 1048; y en la *Sol. II*, vv. 246, 431, 799, 887, 931, 976. También lo encontramos en el *Panegírico al duque de Lerma*.

PRESIDIR:

«diamantina columna que preside» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 93)
«porque presida en mi divino coro» (soneto «Oíste, ¡oh padre Betis!, la voz rara», v. 11)
«al mismo viento quiero que presidas» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.391)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Incluido en el *Tesoro* de Cov. No encontramos documentación literaria primera. No lo emplean ni Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa lo documenta utilizado por Góngora bajo la acepción de ‘tener el primer lugar en una junta, congregación o tribunal’, en sentido recto y figurado. Hay dos ejemplos en el epistolario, pero en la obra poética sólo localizamos este cultismo en la *Sol. II*, v. 212.

PRODIGIO:

«fue, a los extraños, de valor prodigio» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 102)
«triste prodigio del horrendo infierno?» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.170)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen Nebrija ni Casas pero sí Cov. En el XVI lo encontramos en Ercilla, Rufo, Pedro de Oña y Barahona. En cambio, no lo documentamos ni en la poesía de Herrera ni Garcilaso. En la poesía de Góngora su presencia es escasa. Registramos este vocablo en los tercetos de 1609 «Mal haya el que en señores idolatra», v.28: «prodigio dulce que corona el viento». No lo documentamos en los poemas mayores.

PROFANAR:

«no profanen tus pies tan santa tierra» (soneto «Fresno nudoso y guedejosas pieles», v. 14)
«y su cristal no profana» («De Eleo al suelo Sicano», v.4)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 423. Lo recogen Casas y Cov en sus repertorios. Empleado por Garcilaso, Barahona y Herrera. Respecto a su presencia en la obra de Góngora, lo documentamos en el romance anterior a 1593 «Dándose estaba Lucrecia», v. 24: «¿a profanar mi albedrío?». Y en la *Sol. I*, v. 119.

PÚRPURA:

«de la púrpura ardiente, y el lozano» (soneto «Sin tener en la mano el hier[r]o fiero», v. 6)
«de púrpura tiñeron a los ríos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 582)
«que son con roja púrpura y martirio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 836)
«cuando la nieve y púrpura» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.70)

²⁵⁸ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 673-675.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 424; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas y Cov. D. Alonso lo encuentra en el *Libro de Alexandre*, en Mena y el Cartujano. La lista de poetas renacentistas que emplearon este cultismo es muy amplia: Hurtado de Mendoza, F. de la Torre, Aldana, fray Luis, Barahona, Medrano, Herrera, etc. Sin embargo, Garcilaso no la emplea. En la poesía herreriana son numerosas las recurrencias que este vocablo presenta. Citamos solo algunos ejemplos de su uso. Por ejemplo, en el soneto «¡Ay de mí!, ¡Ay qué lágrimas derrama», v. 10: «que la púrpura y nieve del rocío». En otro soneto, «La púrpura en la nieve desteñida», v. 1. D. Alonso constata el empleo por Góngora de este cultismo ya en 1593. No obstante, adelantamos esta fecha a 1590, pues aparece en la composición titulada *En una fiesta que se hizo en Sevilla a san Hermenegildo*, v. 22: «cuál en púrpura envuelto». Este cultismo recorre toda la obra de Góngora, desde los inicios hasta sus últimas composiciones. En las obras mayores: *Polif.*, v. 108; en la *Sol. I*, vv. 166, 296, 730; *Sol. II*, vv. 221, 429, 790.

R

REFERIR:

«Y ¿qué referiré, mil navegantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 224)
 «Mas ¿para qué refiero estos milagros?» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 196)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Lo recoge Palencia aunque, después, Nebrija no lo incluye. Insiste Vilanova en que «era ya de uso corriente en la época, y como tal lo registra el *Tesoro* de Covarrubias»²⁵⁹. El insigne estudioso del *Polifemo* no lo documenta ni en Mena, Santillana ni Manrique, así como tampoco en Garcilaso. Sí lo documenta en Boscán, Ercilla, Aldana y Rufo. Añadimos a los testimonios expuestos por Vilanova, la presencia de este cultismo en Herrera. En la poesía gongorina sólo lo documentamos en fecha posterior a 1611. En las obras mayores constatamos su presencia en el *Polif.*, v. 360.

REFULGENTE:

«Tres cursos en su carro refulgente» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 216)
 «os mostráis refulgente» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.73)
 «a Euro puso donde refulgente» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.181)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 424. No lo recoge Cov. No lo emplea Garcilaso. Lo encontramos en Hurtado de Mendoza. Es relativamente reiterada su presencia en la poesía de Herrera, por ejemplo en el soneto «En tus cristales claros la belleza», v. 13: «vuelvo en ti, y en tus ondas refulgente». Góngora no lo emplea.

REGIO:

«con la piedad de aquellos pechos regios» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 360)
 «Pues la regia corona y la diadema» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.150)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». En cuanto a su presencia en los repertorios lexicográficos, lo recoge Nebrija, pero no Cov. Se encuentra en Aldana. No lo documentamos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

REGIÓN:

«Pancaya olores, la región sabea» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 746)

²⁵⁹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 859.

- «entre italas regiones y tropeles» (soneto «Fresno nudoso y guedejosas pieles», v. 8)
«sus frías regiones» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 68)
«del aire las regiones extendidas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 87)
«alzó temblando a la región lustrosa» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego»,
v.164)
« del aire la región y húmedo seno» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras»,
v.20)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. Ya empleado por Berceo, Santillana y Mena, y, en la poesía renacentista, por Garcilaso y Herrera. En la poesía del *Divino*, lo encontramos, por ejemplo, en el soneto «En la oscura tiniebla del olvido», v. 14: «a la pura región de la alegría». D. Alonso ofrece la fecha de 1606 como la primera en que Góngora emplea este cultismo. No obstante, lo encontramos ya en la composición incluida en las *Flores de poetas ilustres* de 1605 —y aprobada en 1603— «No pene tu gallardo pensamiento», v. 8: «La encendida región del ardimiento». Y en las obras mayores: en la *Sol. I*, vv. 286, 320, 929 y en la *Sol. II*, vv. 130, 902, 932.

RELIQUIA:

- «Tú, a cuyo altar, reliquia soberana» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados»,
v.187)
«Aquí reposan tus reliquias santas» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v.
199)
« cuya reliquia, aunque difunta, bella» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra»,
v.152)
« que fue de mis reliquias relicario» («Angélicas escuadras que en las salas», v.73)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». No documentamos este vocablo en Garcilaso, pero sí en la poesía herreriana, en el soneto «En alto y bravo mar, sin luz alguna», v. 10: «que veo en las reliquias de mi nave». En Góngora lo documentamos ya en el soneto de 1583 «Verdes hermanas del audaz mozuelo», v. 13: «y las reliquias de su atrevimiento». No lo registramos, en cambio, en las obras mayores.

RELUCIENTE:

- «con oro y varias plumas reluciente» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v.
177)
«Concha capaz de nácar reluciente» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v.
174)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Oudin (1607). Se documenta ya en el *Corbacho*. Garcilaso lo emplea en una ocasión. Lo encontramos en Herrera, en el soneto «Si el dulce y tierno canto Amor te inspira», v. 10: «que en su cristal se baña reluziente». Góngora no lo emplea.

REMOTO:

- «son frecuentadas de los más remotos» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v.
201)
« más que Alcides domó remotas partes» («Si hubo dos Martes, éste es el primero», v.4)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Palencia, Percival y Palet pero no está incluido en el *Tesoro* de Cov. Ya en Santillana y Mena. En el XV lo encontramos en la obra de Cetina, Aldana, Barahona, pero no en Garcilaso. Herrera lo emplea al menos en un caso. No lo encontramos en la poesía de Góngora.

REPRIMIR:

- «y con tu imperio Eolo reprime» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 255)
« Eolo está su furia reprimiendo» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.418)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recogen Casas y Cov. En la poesía de Garcilaso constatamos, al menos, un empleo. También está presente en la poesía de Herrera, por ejemplo, en la canción *A don Juan de Austria* «Cuando con resonante», v. 20: «el buelo reprimia enagenado». En la poesía gongorina sólo documentamos este vocablo en el romance de 1602 «Según vuelan por el agua», v. 56: «que reprime y que da ley». No registramos su presencia en los poemas mayores.

RESPETAR:

«donde ponga las plantas que respetan» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 80)

«así el escollo tu furor respete» (soneto «Mientras España, ¡oh mar!, de ti confía», v. 12)

«El cual, con voz a quien respeta el Cielo» («Angélicas escuadras que en las salas», v.61)

«la virtud no respeta» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.32)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Casas y Cov. Herrero Ingelmo no localiza documentación literaria de este vocablo anterior al XVI. No lo registramos ni en Garcilaso ni en Herrera. Herrero Ingelmo constata su empleo por F. de la Torre, Aldana y Medrano. En la poesía gongorina no es muy frecuente. Lo documentamos en el romance de 1590 «Famosos son en las armas», v. 36: «la respetada pared». No lo registramos en los poemas mayores.

RESISTENCIA:

«dificultad ni resistencia alguna» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 92)

«y no hallaste en algo resistencia» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.181)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I.*». Recogido por Nebrija y Cov. Ya en Santillana y el Cartujano. En la poesía de Garcilaso registramos una recurrencia. Documentamos su presencia en la poesía herreriana. En cuanto a la poesía gongorina no registramos este vocablo en los romances. Lo documentamos por primera vez en la letrilla de 1592 «Tu vuelo con diligencia», v. 5: «que no hay fiar resistencia». Constatamos su presencia en más letrillas, por ejemplo, en la que empieza «¿Qué comes, hombre», v. 12: «resistencia hizo de plomo». Y en los poemas mayores sólo lo registramos en el v. 539 de la *Sol. I.*

RESONANTE:

«o el otro dulce amigo, resonante» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 37)

«azota con sus olas resonantes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 27)

«que al ronco son de resonantes trompas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 268)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 425. Este cultismo no aparece recogido en los repertorios lexicográficos áureos. Vilanova afirma que se trata de un cultismo «poco usado en la España del XVI»²⁶⁰. No obstante, lo documenta en Ercilla y Virués. Herrera lo emplea en dos pasajes de la canción *Al Señor Don Juan de Austria*, v. 1: «Cuando con resonante». Y en el v. 134 «ni arrojarás el rayo resonante» de esta misma composición. En la obra poética de Góngora encontramos un único ejemplo de este cultismo en el *Polif.*, v. 166: «los crujidos ignoran resonantes».

RESTITUIR:

²⁶⁰ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, p. 797.

«y cual, que estaba mudo, restituye» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 187)
«nos restituyas libre y salvo y sano» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 19)
«Restituyó a otros mil que ver pudiesen» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 180)
«restituyó tus fuerzas corporales» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 207)
«que como tuyo a ti se restituye» («Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.164)
«restituyas a Dios su santo templo», v.(«Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.60)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Incluido en los repertorios de Nebrija y Cov. En el XV lo documentamos en Santillana, Mena, en el *Cancionero de Baena* y Juan del Encina. Afirma Vilanova que el empleo de este cultismo en la poesía renacentista es frecuente. Se encuentra en Garcilaso, Ramírez Pagán y Ercilla. El caso que documentamos en Garcilaso es el siguiente: «espera, que en tornando / a ser restituido» (*Égl. I*, vv. 20-21). En la poesía de Herrera no constamos la presencia de este vocablo. Da noticia Vilanova de la tardía fecha en que Góngora emplea este vocablo, en torno a 1604²⁶¹. En los poemas mayores, lo encontramos en el *Polif.*, v. 372, en la *Sol. I*, vv. 36, 850 y en la *Sol. II*, vv. 439, 905, 935.

REVERBERAR:

«reverberando daba al mundo soles» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 285)
«cantan, triunfa, se alegra y reverbera» («Angélicas escuadras que en las salas», v.180)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recoge Cov., pero lo incluye Percival (1599) en su repertorio. Entre los poetas renacentistas, documentamos el empleo de este vocablo por F. de la Torre y Aldana. En la poesía de Garcilaso registramos un ejemplo. Herrera no lo emplea. Alemany y Selfa lo registra en la obra del vate cordobés con la acepción de 'hacer reflexión la luz de un cuerpo luminoso en otro bruñido'. Sólo lo documentamos en fecha posterior a 1611, en las octavas de 1616 «Era la noche en vez del mañana oscuro», v. 45: «de que illustre, luego reverbera». Y después en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 207: «se ríe el Alba, Febo reverbera». No se encuentra en los poemas mayores.

RIGOR:

«satisfaciendo su rigor insano» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.582)
«siente el rigor de su natura estrella» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.34)
«Puede el rigor de la arrogante Roma» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.136)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Ya empleado por Mena y Santillana. En el XVI lo documentamos en Garcilaso, Ercilla, Aldana y Rufo. Aunque Vilanova no menciona a Herrera, éste utilizó profusamente este vocablo, por ejemplo, en el soneto «Si el tierno canto y blando movimiento», v. 6: «y el crudo rigor vuestro que porfia». También en otro soneto «Yo ardo, Lumbre mía, en la belleza», v. 11: «y con mayor rigor la antigua pena». Vilanova lo registra en la poesía gongorina, ya en un romance de 1590 «Famosos son en las armas». No obstante, documentamos este cultismo en fecha algo anterior a la establecida por Vilanova, en la canción de 1588 «Levanta, España, tu famosa diestra», v. 31: «y aunque de lejos con rigor traídas». Góngora lo emplea profusamente tanto en romances como letrillas. En las obras mayores lo encontramos en el *Polif.*, v. 245 y en la *Sol. II*, vv. 676, 929.

²⁶¹ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 860.

ROBUSTO:

- «del español robusto» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 203)
«pisa la tierra con robustas plantas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 196)
«colgando al lado la robusta aljaba» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.212)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 426; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Incluido en los repertorios de Casas, Palet, Oudin aunque no lo recogen Nebrija ni Cov. Está en el *Corbacho*. Lo emplea Garcilaso. Herrera lo recoge bajo la acepción de ‘constante, firme, vigoroso’, en la canción «Al varón firme y justo», v. 3: «no el tirano robusto». También en el soneto «Yo bien, pensaba, cuando el desdén justo», v. 4: «s’opuso contra Amor fiero y robusto». Según Alonso y Vilanova, Góngora lo empleó ya en 1582. Alemany y Selfa lo registra con la acepción de ‘fuerte, vigoroso, firme’. Aparece en diversos romances, por ejemplo, en el de 1591 «Castillo de San Cervantes», v. 5: «robusto, si no galán». También en la composición de 1612 *A los poetas que asistían en Ayamonte*, v. 20: «hasta el hombro robusto». Y es reiterada su presencia en las obras mayores del poeta cordobés: en el *Polif.*, vv. 17, 274, 407, 410; en la *Sol. I*, vv. 88, 375, 634, 663 821, 1006; y en la *Sol. II*, vv. 285, 754, 810.

RUBIO:

- «sobre sus cabelleras de oro rubio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 30)
«del carro de diamante y rubio bronce» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 265)
«de plata y de coral y rubio electro» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 689)
«De oro crespo y gentil rubia melena» (soneto « De oro crespo y gentil rubia melena», v.1)
« humilló de su fuego el cerco rubio» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v.78)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. Ya se encuentra en Santillana y en el *Cancionero de Baena*. No lo encontramos en la poesía de Garcilaso. Herrera lo emplea en la canción *Al conde de Gelbes* «Ilustre conde mío», v. 23: «de su rubio tesoro». En la elegía, «Hermoso y rubio Febo, que escondido», v. 1. D. Alonso ofrece como primera fecha en la obra de Góngora 1583. No obstante lo documentamos ya en el romance de 1581 «Las redes sobre el arena», v. 41: «el rubio cabello al viento». Se encuentra en toda la obra gongorina, tanto en romances como letrillas y sonetos, por ejemplo en el que empieza «Ilustre y hermosísima María», v. 12: «Y antes que lo que es oy rubio tesoro». Los textos mayores presentan las siguientes recurrencias: en el *Polif.*, vv. 79, 206, 369; *Sol. I*, vv. 822, 873.

RÚSTICO:

- «que sudan por las rústicas cortezas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 668)
« rústica mano con la hacha aguda» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.234)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas y Cov. Ya se documenta en el *Corbacho*, Santillana y Mena. A finales del XV, según Corominas, se extiende su uso a partir del teatro. Así pues, es frecuente en la poesía del XVI. Lo emplean Garcilaso, Ercilla, Herrera y Hernando de Acuña. En la poesía garcilasiana encontramos un ejemplo: «y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas» (*Égl. I*, v. 379). Según D. Alonso, Góngora emplea este cultismo por primera vez en 1592. En cuanto a las obras mayores, lo documentamos en el *Polif.*, v. 281 y en la *Sol. I*, vv. 856, 876.

RUTILANTE:

- «sobre las nubes rutilantes de oro» (soneto «Detén el paso, admira, ¡oh caminante!», v. 10)
«con una y otra rutilante estrella» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 11)
«sirve de estrado y rutilante alfombra» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 79)
«Claro alumbraba el sol y rutilante» («El águila que a ser anciana llega», v.25)
«esmaltes claros, rutilantes soles» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.162)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético». Lo recoge Cov. Ya en Santillana. Entre los poetas del XVI, no hallamos este vocablo en la poesía de Garcilaso. Sí lo emplea F. de la Torre. La poesía de Herrera presenta diversas recurrencias de este cultismo. Así aparece en la canción «Amor, tú que en los tiernos bellos ojos», v. 19: «con la sagrada frente rutilante». En la poesía gongorina sólo registramos un empleo en la canción de 1616 «Tenía Mari Nuño una gallina», v. 28: «si no a la rutilante».

RUTILAR:

- «rutilan de flamígeros piropos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 660)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 426. No lo recogen ni Palencia, Nebrija, Cov, ni *Aut.* Sólo lo hallamos en Oudin (1604). Apenas lo emplean los poetas del XVI. No está en Garcilaso. Sí en Herrera, por ejemplo en el del soneto «Hazer no puede ausencia, que presente», v. 8: «rutilar los cabellos y la frente. Góngora no lo emplea.

S

SACRILEGIO:

- «mal intentando y vano sacrilegio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 334)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Nebrija y Cov. Lo hallamos en Berceo, y en el XVI lo emplean Boscán y Barahona. No lo documentamos ni en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

SACRÍLEGO:

- «de Calvino sacrílego la saña» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 534)
«y poblar sus sacrílegas cadenas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 139)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 427; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia y Nebrija pero no incluido por Covarrubias en su *Tesoro*. Vilanova lo documenta en Ercilla, Hurtado de Mendoza, Herrera, Rufo, Virués y Barahona²⁶². Garcilaso no lo emplea. De la poesía herreriana se puede aducir, entre otros, este empleo en el soneto «¿Quién osa desnudar la bella frente?», v. 6: «con sacrílega invidia y mortal celo». Como también refiere Vilanova²⁶³, Góngora emplea por primera vez este vocablo en el soneto de 1598 «Este monte de cruces coronado», v. 7: «para oprimir sacrílega costumbre». No aparece con mucha frecuencia en la poesía gongorina. En las obras mayores, lo encontramos en el *Polif.*, vv. 30, 467.

SACRO:

²⁶² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 360-362

²⁶³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 362-363.

« a Tagazona, honor del sacro coro» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.86)
« en el alto y sacro **impirio**» («El que padece martirio», v.4)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Oudin (1616). Ya lo hallamos en Santillana. En la poesía de Garcilaso registramos diversas recurrencias. Numerosos ejemplos podemos encontrar en la poesía herreriana, así en el soneto «Alégrate, Danubio impetüoso», v. 3: «tú, Alfeo sacro y Hebro caudaloso». Alonso ofrece como primera fecha de aparición de este cultismo en Góngora 1586. Lo encontramos en diversos romances y, al menos, ocho recurrencias constatamos en el *Panegírico al duque de Lerma*. En las grandes poemas gongorinos lo documentamos en la *Sol. I*, vv. 646, 923.

SACROSANTO:

«a celebrar su triunfo sacrosanto» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 733)
«Finalmente la Virgen sacrosanta» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 471)
« se postran las escuadras sacrosantas?» («Angélicas escuadras que en las salas», v.45)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No lo recogen ni Nebrija ni Cov. Entre los poetas renacentistas, lo documentamos en F. de la Torre y Aldana. No los registramos ni en la poesía de Garcilaso, Herrera ni Góngora.

SANGUINOSO:

«donde es llevado el sanguinoso Marte» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 266)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Indica este estudioso la ausencia de documentación de este cultismo en los repertorios lexicográficos. Lo registra ya en Santillana. Lo encontramos en la poesía de fray Luis de León, también aplicado al dios de la guerra, en la canción *Noche serena*, v. 52: «prosigue el sanguinoso Marte airado»²⁶⁴. Probablemente esa es la fuente de Tejada. No lo documentamos en la obra poética de Garcilaso, Herrera ni Góngora.

SECUAZ:

«do nunca el miedo ni el secuaz cuidado» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 620)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». No aparece incluido en los repertorios de Nebrija ni Cov. Lo documentamos ya en Santillana y Mena. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera, pero entre los poetas renacentistas lo emplean Aldana y Barahona. Recogido por Alemany y Selfa como el ‘que sigue el partido, doctrina u opinión de otro’. Este vocablo no es muy usual en la poesía gongorina. Registramos dos empleos. En el romance de 1605 «A un tiempo dejaba el sol», v. 41: «de secuaces de Diana». Y en el soneto de autoría dudosa «¡Aquí del conde Claros!, dijo, y luego», v. 2 «se agregaron a Lope sus secuaces»²⁶⁵. No registramos este cultismo en las obras mayores.

SILENCIO:

«de la alta noche en el silencio mudo» (soneto «Mientras q[ue] brama el mar y gime el vien[to]», v. 2)

« con un silencio tácito y suspenso» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.57)

« Mas cubierta estuviera de silencio» (soneto « A la gloriosa espada fulminante», v.9)

²⁶⁴ Fray Luis de León, *Poesías completas*, p. 80.

²⁶⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 651.

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Ya en Berceo, el Cartujano, y en el *Corbacho*. En la poesía renacentista Vilanova lo documentamos en Garcilaso, Boscán, Ercilla, Herrera y Rufo. Garcilaso lo emplea al menos en cuatro ocasiones, por ejemplo, el conocido verso «En el silencio solo se escuchaba» (*Égl. III*, v. 79). En bastantes ocasiones aparece en la obra de Herrera, como en el romance de 1573 «Yo lloro mi mal ausente», v. 23: «pues en silencio pretende». Según D. Alonso, Góngora lo emplea por primera vez en 1584. Probablemente se refiere al romance «Aquí entre la verde juncia», v. 15: «de hurtó todo el silencio». El vate cordobés emplea este vocablo repetidamente tanto en romances como letrillas. Y en las obras mayores lo encontramos en el *Polif.*, vv. 18, 176, 260; *Sol. I*, vv. 674, 688, 725; y *Sol. II*, v. 348.

SIRENA:

«Así la dulce voz de tus sirenas» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 138)
«a Febo y Musas, cisnes y sirenas» («Tan dulce canto y son, Reyes, ordenas», v.4)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Recogido por Nebrija. Aparece en el *Cancionero de Baena*. Este cultismo tiene alta presencia en la poesía renacentista. Garcilaso, Hurtado de Mendoza, F. de la Torre, Aldana, Barahona y Herrera lo emplean en su poesía. Kossoff lo registra en la obra del sevillano como ‘Ninfa que de medio cuerpo arriba tenía la figura de mujer hermosa y voz también hermosa y cuya otra mitad era de pájaro, aunque en Covarrubias lo era de pez», o bien como ‘mujer hermosa de voz hermosa’. Por ejemplo, lo documentamos en el v. 1 del soneto «Yo vi que mi Sirena dividía». Paralela a la de Kossoff es la división que establece Alemany y Selfa, para la poesía de Góngora: ‘Ninfa marina con busto de mujer y cola de ave. También se representa con medio cuerpo de mujer y el otro medio de pez’ y ‘mujer encantadora o seductora o que encanta por la dulzura de su voz’. Góngora sólo emplea este vocablo en fecha posterior a 1611. La primera documentación la hallamos en la *Sol. I*, vv. 125 y 550; y en la *Sol. II*, vv. 360, 533. También constatamos su presencia en el *Panegírico al duque de Lerma*.

SOLEMNE:

«de tus triunfos antiguos y solemnes»

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». No documentamos este vocablo en Garcilaso ni en Herrera. En Góngora lo localizamos en la canción de 1590 «Hoy es el sacro y venturoso día», v. 33: «en tu solemne fiesta». Lo registramos también en algunos romances y en el *Panegírico al duque de Lerma*, pero no en las obras mayores.

SOLEMNIZAR:

«solemnizan con ámbar medio blanca» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 430)

«para que tus exequias solemnice» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.602)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Covarrubias incluye este vocablo en su *Tesoro*. D. Alonso lo documenta en el Cartujano. No lo documentamos en Garcilaso ni Herrera. En cuanto a la poesía gongorina, D. Alonso lo halla empleado por primera vez en 1610. Probablemente se refiere a la presencia de este vocablo en el v. 2760 de *Las firmezas de Isabela*: «ai, que de ello solemniza». Lo encontramos también en la *Sol. I*, v. 652 y en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 38.

SOLICITAR:

«los peces de tu estanque soliciten» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 128)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya registrado por Palencia y después incluido por Nebrija y Cov. en sus repertorios. Vilanova señala que es de presencia habitual en la poesía renacentista: Montemayor, Ercilla, Rufo y Lope lo emplean en sus obras²⁶⁶. Sin embargo, no lo encontramos en Garcilaso ni Herrera. Según Vilanova, Góngora lo emplea ya en una composición de 1590. Probablemente se refiere el insigne gongorista a la canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a san Hemenegildo*, v. 13: «vuela el campo, las flores solicita». Aparece numerosas veces en romances, letrillas y en el *Panegírico al duque de Lerma*. Y en las obras mayores son muy abundantes los empleos tanto en el *Polif.*, como en las *Soledades*.

SONORO:

«tocando al arma con sonora trompa» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 717)

«y el aire atruene su sonoro aliento» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.54)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas y Cov. Vilanova lo documenta en Mena y Juan del Encina. En el XVI lo localiza en las obras de Herrera y Rufo. No lo encontramos en la poesía de Garcilaso ni Boscán²⁶⁷. Kossoff recoge este cultismo en la poesía herreriana bajo la acepción ‘que suena bien, que suena mucho y agradablemente’. Así, en la canción «Cuando con resonante», v. 16: «la sonora armonía». De la misma forma, Alemany y Selfa lo recoge con el significado de ‘que suena bien, o que suena mucho y agradablemente’. Lo documentamos en el romance posterior a 1586 «Ausentose de la aldea», v. 21: «su nombre con voz sonora». Aparece este vocablo en diversas letrillas y en las obras mayores: *Polif.*, vv. 1, 192; en la *Sol. I*, v. 177; y en la *Sol. II*, vv. 730, 852.

SUAVE:

«el nombre de María, dulce y suave» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 739)

«ni los aires delgados y suaves» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.60)

«cuyo mormollo blando, suave y lento» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.31)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Ya en Berceo, aunque indica Corominas que es de uso poco común en la Edad Media. En el XV lo emplean Mena y Santillana. En la poesía garcilasiana encontramos este cultismo en repetidas ocasiones, por ejemplo, en la *Égl. II*, v. 15: «el suave olor del prado florecido». También en la poesía herreriana, en la composición «Desterrado el invierno frío y cano», v. 17: «suave y tierno, en torno desparzido». Según Alonso y Vilanova, Góngora lo emplea por primera vez en 1588. En los poemas mayores lo documentamos en el *Polif.*, vv. 251, 275, 361, 437, en la *Sol. I*, v. 40 y en la *Sol. II*, vv. 808, 817.

SUPREMO:

«de Roma en el supremo consistorio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 94)

«de los supremos dioses celestiales» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 134)

«alas rosadas de beldad suprema» (canción «Erízase el pavón vanaglorioso», v.44)

«y el español supremo» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.46)

²⁶⁶ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 710-711.

²⁶⁷ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 864.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 428. Nebrija no incluye este vocablo en su *Vocabulario*, pero sí lo registra Covarrubias en su *Tesoro*. Es muy usual en la poesía del XVI. Lo hallamos en la obra poética de Garcilaso, Hurtado de Mendoza, F. de la Torre y Aldana. En la poesía herreriana hallamos este vocablo en el soneto «Al viento y al mar doy la vela y remo», v. 8: «no hay remedio a mi dolor supremo» y más casos que se pueden aducir. Alemany y Selfa, lo registra en Góngora con la acepción de ‘muy alto, excelente’. Registramos, como primer empleo en la poesía gongorina, la presencia de este cultismo en los tercetos de 1609 «Mal haya el que en señores idolatra», v. 89: «de el monarca supremo, que el prudente». En los poemas mayores, solo lo encontramos en la *Sol. II*, vv. 123, 659.

SUSPENSIÓN:

«son gloria suya y suspensión del viento» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 607)

« a su lira suspensión» («Lo útil, culto y deleitable», v.6)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Su acogida en los repertorios lexicográficos áureos es escasa. Lo registra Palet, pero ni Covarrubias ni Nebrija recogen este vocablo. En la poesía del Quinientos, lo hallamos en santa Teresa, Aldana y san Juan, pero no en Garcilaso ni Herrera. En la poesía gongorina lo registramos ya en el soneto de 1584 «Varia imaginación que en mil intentos», v. 8: «gloriosa suspensión de mis tormentos»²⁶⁸. No lo encontramos en las obras mayores.

SUSPENSO:

«con ondas tristes y correr suspenso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 432)

« y mirándolo al rostro está suspenso» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.293)

« con un silencio tácito y suspenso» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.57)

« con un silencio tácito y suspenso» («Angélicas escuadras que en las salas», v.109)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». En la poesía garcilasiana presenta, al menos, una recurrencia. Herrera también emplea este vocablo, por ejemplo, en el soneto *Al conde de Gelbes*, «Señor, si este dolor del mal que siento», v. 12: «una belleza a quien suspenso adoro». En la poesía gongorina registramos, como primer uso, su presencia en el soneto de 1583 «Culto jurado, si mi bella dama», v. 13: «que suspensa no siga el tierno acento». En cuanto a su presencia en los poemas mayores, hallamos este vocablo en el *Polif.*, v. 291.

T

TARDO:

«el antes tardo paso ya apresura» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 84)

«y el vago curso resbaló más tardo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 506)

« el tardo vuelo de mi tosca pluma» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.2)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No registramos su presencia en los repertorios áureos fundamentales. Sí lo hallamos recogido por Percival y Oudin (1607). Asegura Corominas que en el XVI se sigue considerando una voz exclusivamente literaria. A pesar de ello, Vilanova documenta gran cantidad de ejemplos en la poesía renacentista: Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Ercilla,

²⁶⁸ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 137.

Rufo²⁶⁹. En Herrera, lo hallamos, por ejemplo, en la canción *Al sueño*, v. 1: «Süave sueño, que con tardo vuelo». En la poesía gongorina no lo documentamos en fecha anterior a 1611. Lo emplea Góngora en el romance de 1620 «Al tronco de un verde mirto», v. 10: «seguían, del tardo Tiempo». Y en las obras mayores constatamos su presencia en el *Polif.*, v. 75; *Sol. I*, vv. 799, 1044; y *Sol. II*, v. 787.

TEMPLO:

«al templo de la fama dedicados» («Con alta trompa, sonora y clara», v.3)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. Su presencia en la literatura española es frecuente desde Berceo. En la poesía de Garcilaso hallamos dos recurrencias. Herrera lo emplea también con relativa frecuencia. Así, en el soneto «Ardiente llama en abrazado pecho», v. 11: «que a su templo devoto la consagro». Góngora lo emplea en numerosas ocasiones en los romances, ya en el de 1584 «Noble desengaño», v. 6: «colgaré en tu templo». También está presente en numerosas letrillas, en el *Panegírico al duque de Lerma*, así como en los poemas mayores: en el *Polif.*, v. 152 y en la *Sol. I*, vv. 96, 478, 648, 847.

TENEBROSO:

«muéstrame en tus pinturas tenebrosas» (soneto «Sueño, domador fuerte del cuidado», v. 13)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas y Cov. Lo emplean ya Berceo, Santillana, Mena y el Cartujano. Garcilaso lo emplea, al menos, en cinco ocasiones. Herrera también lo recoge en su poesía, por ejemplo, en la canción «Esparza en estas flores», v. 29: «en el callado velo tenebroso». D. Alonso lo registra por primera vez en la poesía gongorina en 1594, aunque no es muy reiterada su presencia. Lo encontramos en una composición de 1605 «Descaminado, enfermo y peregrino», v. 2: «en tenebrosa noche, con pie incierto». Y en los poemas mayores, en la *Sol. I*, v. 75.

TÉRMINO:

«divulgo por los términos del mundo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 159)

«A la tierra los términos limita» («Cudicia de saber al hombre incita», v.5)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Corominas afirma que es usual en todas las épocas y se generaliza su empleo en el período áureo. Recogido por Nebrija y Cov. Ya documentado en Berceo, Mena y el Cartujano, así como en los poetas renacentistas: Garcilaso, Hurtado de Mendoza y Ercilla²⁷⁰. En la poesía garcilasiana lo registramos, por ejemplo, en la *Égl. III*, v. 319: «por ver ya el fin de un término tamaño». Aunque Vilanova no lo recoge, es frecuente en la poesía de Herrera, por ejemplo, en la elegía «A la pequeña luz del breve día», v. 13: «Del ancho mas el término infinito». Góngora lo emplea en el mismo sentido que Tejada, como 'extremo, confín, límite', en composiciones posteriores a 1611. D. Alonso lo documenta ya en 1593 pero no con esta acepción. El verso 24 del *Polif.* («tu nombre oirán los términos del mundo») presenta una estructura similar a la del verso tejadiano.

TERROR:

«y terror del indómito vasallo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 116)

«y tú, Equión, terror de las estrellas» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 131)

²⁶⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 533-535.

²⁷⁰ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 307-310.

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Lo recoge Palencia y Casas. Ya en Santillana. En el XVI encontramos este vocablo en Garcilaso, Cetina, F. de la Torre, Aldana, Figueroa y Herrera. En la poesía de *el Divino* lo documentamos en el soneto «Ya siento el dulce espíritu del Aura», v. 11: «el alto estruendo del terror pasado. Góngora lo emplea en el romance fechado entre 1586-96 «Levantando blanca espuma», v. 19: «estaba el fiero terror». En los poemas mayores, sólo lo hallamos en la *Sol. II*, v. 788. También en el *Panegírico al duque de Lerma*.

TIARA:

«llave a la mano y a la sien tiara» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 30)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Percival y Cov. En el XV lo encontramos en Santillana, Mena y el Cartujano. Garcilaso no lo emplea. En la poesía herreriana, Kossoff sólo registra un ejemplo el cual «quizá no significa más que diadema, corona»: «el imperio y tiara no quisiera» PvarB El I, 66. D. Alonso lo localiza en Góngora, por primera vez en 1609 y no presenta un uso muy frecuente en la poesía gongorina. Lo hallamos en la *Sol. I*, v. 73.

TÍMIDO:

«a quien saludan los pilotos tímidos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 250)

«y los conejos tímidos ofende» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.217)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palet y Cov. Y empleado por el Cartujano. Vilanova documenta un amplio empleo de este cultismo en la poesía renacentista: Cetina, Ercilla, Rufo y Pedro de Oña²⁷¹. No lo encontramos en Garcilaso ni en Herrera. Alemany y Selfa lo registra en la obra gongorina como ‘temeroso, encogido, corto de ánimo’. Vilanova afirma que Góngora «lo adopta por primera vez en el *Polifemo*», v. 254. También en la *Sol. I*, v. 600 y en la *Sol. II*, vv. 281, 767, 843, 922.

TONANTE:

«la alta deidad de Júpiter tonante» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 138)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 428. Herrero Ingelmo no encuentra documentación lexicográfica. Ya empleado por Santillana y Mena. En la poesía de Garcilaso no lo encontramos. Kossoff comenta su uso como epíteto del dios Júpiter. Así, por ejemplo, en la canción «Al varón firma, justo», v. 9: «ni del Tonante airado». De forma semejante, Alemany y Selfa lo reconoce en la poesía gongorina como ‘que truena, usado como epíteto del Dios Júpiter’. Sólo documentamos un empleo, en el soneto de 1619, «Tonante monseñor, ¿de cuándo acá?»²⁷², v. 1.

TOPACIO:

«de aljófar y topacios» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 121)

«engastadas con perlas y topacios» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 657)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas y Cov. En Garcilaso y Herrera no los documentamos. D. Alonso lo encuentra en Góngora en una composición de 1603, aunque no aparece con demasiada frecuencia en la poesía gongorina. No obstante, encontramos este vocablo en la letrilla «Lleva el cristal que le envía», v. 6: «sea pebete, sea

²⁷¹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 193-195.

²⁷² L. de Góngora, *Obras completas*, I, p. 516.

topacio». En las obras mayores; en la *Sol. I*, vv. 707 y 870 y en la *Sol. II*, v. 796, así como en el *Panegírico al duque de Lerma*.

TORVO:

«da húmeda luz, nublado ceño y torvo» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 56)

«y airado Damastor, de vista torva» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 129)

«con vista torva la infernal barquilla» (canción « Al túmulo dichoso que os encierra», v.183)

« león **torvo**²⁷³, **fiero**²⁷⁴ áspid, dragón duro» (canción « Divina Virgen y del cielo norte», v.60)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». Este estudioso no encuentra documentación lexicográfica. En la poesía del XVI, constamos su uso por Aldana. No lo documentamos en Garcilaso, Herrera ni Góngora.

TRAGEDIA:

«esta tragedia, en quien mostró Fortuna» («Las velas españolas, q[ue] una a una», v.5)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera*...». Recogido por Nebrija. Lo encontramos en Boscán y Barahona. No lo emplean Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa, lo registra en la obra de Góngora bajo la acepción de ‘suceso desgraciado’. No es muy usual su presencia en la poesía gongorina. Encontramos este vocablo ya en el romance de 1583 «Amarrado al duro banco», v. 12: «¡cien mil navales tragedias!». No lo documentamos en las obras mayores.

TRANSPARENTE:

«porque el hielo, sus aguas transparentes» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 417)

«das gradas son de transparente hielo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 656)

«en una transparente urna de vidrio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 676)

«cubre su frente y transparentes ojos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 684)

« del transparente cielo el ancho espacio» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.106)

Herrero Ingelmo, «Cultismos renacentistas...». No hallamos documentación lexicográfica ni encontramos este vocablo empelado en los escritores más relevantes hasta el XV. Es muy frecuente en el XVI: Cetina, Hurtado de Mendoza, F. de la Torre, Aldana, fray Luis, Barahona lo emplean en sus obras. Sin embargo, no se encuentra ni en Garcilaso ni en Herrera. En la poesía gongorina sólo lo documentamos en fecha posterior a 1611, en el *Panegírico al duque de Lerma*, v. 98: «a Juno el dulce transparente seno». Después, lo hallamos en el romance de 1619 «Ojos eran, fugitivos», v. 58: «de un estanque transparente». No aparece en las obras mayores.

TREMOLAR:

«donde su cruz tremola» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 170)

²⁷³ Véase la nota correspondiente a este verso en el aparato crítico.

²⁷⁴ *em.* furioso furiosa *PS*

Véase el comentario a este verso en el aparato de variantes.

Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 429. D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Rosal (1601) y Percival (1623). En la poesía garcilasiana encontramos una recurrencia. Lo hallamos en Herrera. En el caso de la poesía gongorina, según D. Alonso, Góngora lo emplea ya en 1591. No obstante, documentamos ya este vocablo en la canción de 1588 «Levanta España, tu famosa diestra», v. 66: «más desenvuelve, mientras más tremola». En los poemas mayores, lo hallamos en la *Sol. I*, vv. 279, 422.

TRIBUTO:

«ya no podrá pagar otro tributo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 423)
«que guerra al mar y no tributo ofrece» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 562)
« diote en tributo su coral Egeo» (soneto « Diote, ¡oh monarca!, en pecho el indio el grano», v.9)
« Pagaba en tributo al Moro» («Por esta historia, ¡oh Granada!», v.21)
« no en agua, en sangre, al mar tributo fiero» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevol», v.24)

D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Expone Vilanova que se trata de «un cultismo muy antiguo, corriente en la Edad Media y muy divulgado en la poesía española renacentista»²⁷⁵. Así pues, lo emplearon ya Berceo y López de Ayala. En la poesía renacentista lo documenta Vilanova en Garcilaso («iréis al mar a dalle su tributo», *Égl. II*, v. 642), Ramírez Pagán, Ercilla y Rufo. También lo encontramos en Herrera. En la poesía gongorina, se encuentra ya en el romance de 1590 «Las redes sobre el arena», v. 19: «esperen mayor tributo» y es reiterado su uso en muchos romances. Lo hallamos también en el *Polif.*, v. 87 y en en *Panegírico al duque de Lerma*.

TRIDENTE:

«pues todos obedecen tu tridente» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 110)
«tu sola diestra empuña su tridente» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 236)
« Y el claro dios del húmido tridente» («Por las rosadas puertas del Oriente», v.31)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija. Ya lo emplearon Villena y Mena. No lo encontramos ni en Garcilaso ni en Herrera. Pero sí en Boscán y Aldana. Alemany y Selfa lo registra en Góngora como ‘cetro en forma de fisga que tienen en la mano las figuras de Neptuno’. Lo encontramos ya en el soneto de 1582 «¡Oh claro honor del líquido elemento!», v. 14: «el gran Señor del húmido tridente». En tres ocasiones localizamos este vocablo en el romance de 1619 «En buen hora, oh gran Felipe». También lo podemos leer en la *Sol. I*, v. 413 y en la *Sol. II*, v. 385.

TROFEO:

« los altivos trofeos, las memorias» («Las máquinas soberbias y reales», v.6)

Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 429; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Casas y Cov. Ya en Mena. En la poesía de Garcilaso localizamos este vocablo en el verso «vieras allí cogidos en trofeo» (*Égl. II*, v. 1689). Se sirve de este cultismo también Barahona²⁷⁶ y Herrera, éste último, por

²⁷⁵ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 867.

²⁷⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 165-167.

ejemplo, en el soneto *A Juan Sanchez Cumeta*, v. 3: «de nuestro Duque cantará el trofeo» y más casos. Góngora lo emplea por primera vez en 1582. Lo encontramos en diversos romances, por ejemplo, en el de 1584 «Aquel rayo de la guerra», v. 14: «de victoriosos trofeos». En cuanto a los poemas mayores, lo registramos en el *Polif.*, vv. 238, 445 y en la *Sol. I*, vv. 128, 307, 791, 956.

TRONO:

«y a querer inquietar de su alto trono» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 137)

«de aquel cándido trono ilustre y puro» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.26)

«al santo trono de las gentes santas» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.158)

«a cuyo trono real y altiva silla» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.174)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Corominas constata su presencia generalizada en todas las épocas ya desde Berceo, a lo que Vilanova opone lo siguiente: «como helenismo tomado del latín *thronus* es cultismo evidente, y por mucha que haya sido su difusión en la lengua escrita no parece haber sido voz verdaderamente popular, pues para impedir su normal evolución tiene que haber gravitado sobre ella una fuerte presión culta»²⁷⁷. El insigne estudioso del *Polifemo* lo documenta en Mena y Santillana, en el XV. Entre los poetas renacentistas constata su empleo por Aldana y Virués, pero no se encuentra ni en Garcilaso ni en Herrera. En la poesía gongorina lo documentamos ya en el romance de 1590 «Que necio era yo antaño», v. 90: «de la fábrica de un trono». En cuanto a los poemas mayores, constatamos su presencia en el *Polif.*, v. 404.

TUMBA:

«por tumba, y es pequeño monumento» (soneto «Fresno nudoso y guedejosas pieles», v. 10)

«de la marmórea tumba o nave ufana» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 190)

«del sol la tumba y de la aurora el lecho» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 385)

«Y a tu tumba honrarán, Felipe agosto» («El águila que a ser anciana llega», v.73)

«como el grano mejor, tumba fabrica» («Renace, ¡oh nuevo fénix!, de la llama», v.10)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Explica Vilanova que, a pesar de encontrarse ya en Berceo, este cultismo es poco usado por los poetas del XV y XVI. La mayoría prefieren voces como *túmulo*, *sepulcro*, etc, pero no *tumba* por la que, sin embargo, Góngora mostró especial predilección y empleó abundantemente en su obra poética²⁷⁸. Quizá el uso por parte de Tejada pueda explicarse a partir de la influencia del cordobés. No se encuentra en Garcilaso ni Herrera. En Góngora lo encontramos ya en el romance de 1593 «Murmuraban los rocines», v. 20: «más es tumba que caballo». En los poemas mayores registramos los siguientes empleos: en el *Polif.*, v. 28; *Sol. I*, v. 391 y *Sol. II*, v. 548.

TÚMULO:

«Al túmulo de jaspe en cuyas tallas» (soneto «Al túmulo de jaspe en cuyas tallas», v. 1)

«y acompañan su túmulo y trofeos» (soneto «Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina», v. 14)

«del alto Calpe, túmulo de Alcides» (silva «Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.160)

²⁷⁷ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 867.

²⁷⁸ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 868.

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 429; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*». No lo recoge Nebrija pero sí Cov. Ya en Berceo. En la poesía renacentista no lo encontramos en Garcilaso pero sí en Barahona y en Herrera. Kossoff lo registra bajo la acepción de ‘sepulcro levantado de la tierra’. Sirva de ejemplo el soneto «Musa, esparze purpúreas frescas flores», v. 2: «al túmulo del sacro Lasso muerto». En la poesía gongorina lo documentamos ya en la composición de 1580 *De «Las Lusíadas» de Luis de Camões que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla*, v. 38: «sirviéndole de túmulo». Y en los poemas mayores constatamos su presencia en la *Sol. II*, vv. 165 y 406.

TURBA:

«y pues que con bramar turbas los cielos» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 148)

«Turbóse Herodes que el pecado turba» (canción «Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.88)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Cov. En el XV, lo registramos en Santillana y Mena. No obstante en la poesía del XVI «su empleo es bastante restringido», tal como indica Vilanova²⁷⁹. No está en Garcilaso, sí en Ercilla, Rufo, Hurtado de Mendoza, Barahona y Medrano y en los *Versos...* de Herrera, por ejemplo, en la *Elegía XI* «Estoi pensando, en medio de mi engaño», v. 178: «Nosotros, turba mil, con afán fiero»²⁸⁰. Alemany y Selfa registra su uso en Góngora bajo la acepción de ‘conjunto, muchedumbre, tropel o cuadrilla de gente’. Comenta Vilanova que este es uno de los cultismos «de introducción más tardía en la lengua poética de Góngora, que lo usa por primera vez en el *Polifemo* y posteriormente lo emplea muy contadas veces»²⁸¹: *Polif.*, v. 39; *Sol. I*, vv. 633, 989; y *Sol. II*, vv. 44. 841, 909, 940.

TURBAR:

«vióse turbada aquella faz serena» («Sin tener en la mano el hier[r]o fiero», v. 12)

«turbado en medio de su curso ha sido» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 123)

«con que se turbarán esos turbantes» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.99)

«vido turbado su cabello cano» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.39)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Nebrija y Cov. Está en Berceo. En el XV, Vilanova lo documenta en Mena, Santillana y Juan del Encina. En la poesía renacentista lo encontramos usado por Garcilaso en la *Égl. II*, v. 766: «Si mi turbada vista no me miente» y algunas recurrencias más. En la poesía herreriana, por ejemplo, hallamos este vocablo en la canción «Al varón firme y justo», v. 6-7: «Nunca peligro alguno / le turba: ni el desnudo hierro alçado». En la obra poética gongorina encontramos este vocablo por primera vez en la canción de 1582 «Corcilla, temerosa», v. 25: «Pues yo, ciego y turbado». En los poemas mayores sólo lo registramos en el *Polif.*, v. 303.

U

UMBROSO:

«el alto Pindo y el Parnaso umbroso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 827)

²⁷⁹ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 400-403.

²⁸⁰ F. de Herrera, *Poesías...*, p. 624.

²⁸¹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, I, pp. 402-403.

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Oudin (1616) y Percival (1623). Vilanova lo documenta en Ramírez Pagán, Aldana y Herrera, testimonios a los que podemos añadir la presencia de este vocablo en la poesía garcilasiana, al menos en tres ocasiones. Kossoff lo registra en la poesía de Herrera bajo la acepción 'que tiene sombra', por ejemplo, en la égloga «Este es el fresco puesto, esta la fuente», v. 4: «De aquí se parte a la ribera umbrosa». Con similar acepción lo recoge Alemany y Selfa en la obra de Góngora: 'que tiene sombra o la causa'. Según D. Alonso y Vilanova, Góngora lo emplea ya en 1582. Probablemente se refieren al verso 3 de la canción «Corcilla temerosa»: «da verde selva umbrosa». En los poemas mayores lo hallamos en el *Polif.*, v. 310 y en la *Sol. I*, v. 581 («meta umbrosa al vaquero covencino») y v. 959.

ÚNICO:

- «Vuestro único valor y pecho santo» (soneto «Claro mecenas, aplacad el llanto», v. 5)
- «alta destreza de únicos pinceles» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 755)
- «que de única en el mundo tiene fama» («Pensar subir a tan excelsa cumbre», v.32)
- «Único fénix y esplendor del mundo» («El águila que a ser anciana llega», v.67)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». No lo recoge Nebrija pero sí Percival (1599). Ya documentado en López de Ayala. Y en el XVI aparece en Cetina, Figueroa, Barahona y Medrano. Ni en Garcilaso ni en Herrera lo encontramos. Alemany y Selfa lo registra como 'solo o sin otro de su especie'. El primer empleo lo constatamos en el soneto de 1584 «Cantaste, Rufo, tan heroicamente», v. 10: «pues fuiste cada cual único en su arte». Lo emplea a lo largo de toda su obra, por ejemplo, en la composición de 1614 *A Luis de Cabrera, para la Historia del Señor Rey don Filipo el Segundo*, v. 15: «Cual ya el único pollo, bien nacido». Sin embargo, no lo documentamos en los poemas mayores.

URNA:

- «en una transparente urna de vidrio» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 676)
- «de claro vidrio la urna transparente» (canción «Al túmulo dichoso que os encierra», v.109)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Macrí, «Vocablos de uso poético»; D. Alonso, «Algunos cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera...*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Informa Vilanova que el primer repertorio lexicográfico que acoge este cultismo es el de C. de Casas. Los ejemplos aportados por Vilanova demuestran que era de común uso en la poesía renacentista al encontrarse en las obras de Garcilaso, Gil Polo, Herrera, Juan de la Cueva y Medrano²⁸². En Garcilaso observamos al menos tres recurrencias. Un caso lo encontramos en la *Égl. II*, v. 1770: «y tan claro parece allí en la urna». De Herrera citamos este ejemplo de *Algunas obras...*, *Eleg. IX*, v. 3.574: «I en la secreta urna y escondida». Vilanova documenta el primer empleo en la obra gongorina de este vocablo en el soneto de 1582 «Sobre dos urnas de cristal labradas», v. 1. En las obras mayores lo hallamos en el *Polif.*, v. 492 y en la *Sol. II*, vv. 163, 226, 555.

V

VAGO:

- «da hojosa cabellera al viento vago» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 133)

²⁸² A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 751-753.

«los vagos vientos y mojados campos» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 305)

«y el vago curso resbaló más tardo» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 506)

«una alta sierra por el aire vago» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 609)

«Rompió una bella garza el aire vago» («El águila que a ser anciana llega», v.13)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Ya recogido por Palencia y Nebrija. En la poesía garcilasiana: «ni deja en que tropiece el ojo vago» (*Égl. II*, v. 1737). También se halla este vocablo en la poesía de Herrera, en la *Eleg. V*, v. 1948 de *Algunas obras...*: «que encuentra con el vago pensamiento». Añade Vilanova la presencia de este cultismo en Valdivieso²⁸³. En Góngora lo encontramos en diversas letrillas y en los poemas mayores. Lo documentamos por primera vez en fecha algo tardía, en 1610, en la canción *De la toma de Larache*, v. 53: «sus vagas plumas crea, rico el seno». Asimismo, en el *Polif.*, vv. 213, 467; *Sol. I*, vv. 372, 468, 1031; *Sol. II*, vv. 294, 840.

VARIO:

«El águila que a ser anciana llega» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v. 2)

«de varios trances mil que trae la vida» («El águila que a ser anciana llega», v. 45)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia. Ya en Mena y en el *Cancionero de Baena*. Corominas señala que es frecuente su presencia en la lengua literaria a principios del XVII. En la poesía renacentista, Vilanova lo documenta en Garcilaso, Ercilla, Herrera y Rufo. En la poesía garcilasiana documentamos este vocablo en el verso «y entre varios olores» (*Égl. II*, v. 72). Herrera lo emplea, por ejemplo, en la canción V de *Algunas obras*, v. 2156: «¡ con varios colores». En cuanto a Góngora, señalan D. Alonso y Vilanova que Góngora lo empleó por primera vez en 1584 y es recurrente en su poesía tanto en romances como sonetos. En los poemas mayores registramos este vocablo en el *Polif.*, v. 480 y en la *Sol. I*, v. 484.

VELOZ:

«entre el Mosa veloz y helado Escalda» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 34)

«y con paso veloz no la alcanzaste» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.10)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia, pero ni Nebrija ni Covarrubias lo incluyen en sus repertorios. Vilanova lo encuentra ya en Santillana y señala su continuada presencia en la poesía del XVI al documentarlo en las obras de Garcilaso, Ercilla, Herrera, Rufo y Pedro de Oña. Garcilaso emplea este adjetivo en la *Eleg. II*, v. 189: «el veloz movimiento parecía». Y en la poesía de Herrera, entre otros ejemplos que se puedan aducir, lo hallamos en el soneto «La red, el hacha, el amoroso dardo», v. 4: «jamás a presa tan veloz el pardo». Alemany y Selfa lista bajo el significado de ‘acelerado, ligero y pronto en el movimiento’ una serie de ejemplos de este cultismo en la obra de Góngora. Lo documentamos, por primera vez, en el soneto de 1582 «¡Oh, claro honor del líquido elemento», v. 11: «con que gobiernas tu veloz corriente». También lo hallamos en el *Panegírico al duque de Lerma*. En los poemas mayores constatamos su presencia en el *Polif.*, v. 132; en la *Sol. I*, vv. 50, 231, 1027; y en la *Sol. II*, vv. 46, 514, 724.

VENERABLE:

²⁸³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 694.

«la deidad, a los cielos venerable» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 53)
«En este asiento el venerable río» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 674)
«La misma alta Matrona venerable» («Con ojos como estrellas de luz pura», v.9)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Casas y Cov. Ya en Santillana y el Cartujano. No está en Garcilaso. Sí lo emplean, Figueroa, Barahona y Herrera. Éste último lo utiliza, por ejemplo, en la canción «Alça del hondo seno», v. 3: «la venerable frente». Según D. Alonso, Góngora lo emplea ya en una composición de 1591. Alemany y Selfa lo registra bajo el significado de ‘digno de veneración, de respeto’. En los poemas mayores localizamos este cultismo en *Sol. I*, vv. 514, 723 y *Sol. II*, vv. 308, 315, 641.

VENERACIÓN:

«cuya veneración y revenecia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 349)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». No lo recogen ni Palencia ni Nebrija, pero sí fue incluido por Casas en su repertorio. No lo hallamos en la poesía de Garcilaso ni Herrera, aunque, entre los poetas renacentistas, sí se documenta en Hurtado de Mendoza. En la poesía gongorina su empleo es escaso. Lo hallamos el romance posterior a 1586 «Ausentose de la aldea», v. 29: «mil veneraciones hace». Otros dos ejemplos son de fecha posterior a 1611. Nos referimos al *Panegírico al duque de Lerma* y al romance de 1621 «En lágrimas salgan mudos», v. 16: «se debe veneración». No está en los poemas mayores.

VICARIO:

«por ser de Dios vicario» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 32)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». Recogido por Nebrija. Entre los poetas renacentistas, hallamos este vocablo en la poesía de Figueroa, pero no en la obra de Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa lo registra en Góngora bajo la acepción de ‘hombre que tiene las veces poder y facultades de otro o le sustituye’. Es escaso su empleo por el poeta cordobés. Lo hallamos en *Las firmezas de Isabela*, v. 3242: «el vicario es el juez». No aparece en las obras mayores.

VÍCTIMA:

«será para tu altar víctima buena» (canción «Nave que encrespas con errada proa», v. 170)
«[que] si víctima soy en tus altares» («De oro crespo y gentil rubia melena», v. 12)
« de holocaustos, de víctimas y ofrendas» («Tú, que en lo hondo del heroico pecho», v.167)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». No lo recogen Nebrija ni Cov, aunque sí lo registra Percival (1599). Lo emplean Boscán, Barahona y Medrano, pero no Garcilaso ni Herrera. Alemany y Selfa lo documenta en la obra gongorina con la acepción de ‘persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio’. Así lo encontramos en las décimas de 1625 *A una dama que, habiendo dejado un galán por otro más rico, volvía a procurar su amistad*, v. 7: «cuando yo víctima ardía». No aparece en los poemas mayores.

VIGILANTE:

«del pastor vigilante, que piadoso» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 767)
« de vigilantes grullas esparcirse» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.532)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 431; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, “Índice comentado de cultismos». Aunque no lo recoge Cov., sí lo incluyeron en sus repertorios Palencia, Palet (1604) y Oudin (1616). Vilanova lo encuentra en Rufo y Virués. No lo emplea Garcilaso. Kossoff, bajo la acepción

de 'atento, alertado, que vigila', registra en Herrera el siguiente ejemplo: «el alto i vigilante pensamiento» PvarB Can VI, 78. Según Vilanova²⁸⁴ Góngora lo emplea por primera vez en 1610. Dos recurrencias encontramos en el *Panegírico al duque de Lerma*. Además en los poemas mayores: *Polif*, v. 290 y en la *Sol I*, v. 293.

VIOLA:

«De azucenas, violas, lirio, acanto» (soneto «De azucenas, violas, lirio, acanto», v. 1)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; E. de Bustos, «Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega», pp. 147-148; Macrí, «Vocablos de uso poético», p. 431; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». No aparece recogido en ninguno de los diccionarios de período áureo, sólo, como explica D. Alonso, en el *Diccionario Médico* de Fontecha (1606). A pesar de ello, Vilanova documenta su existencia ya en el s. XIII, así como en el *Cancionero de Baena*, la poesía de Garcilaso y en Ramírez Pagán²⁸⁵. Es muy conocido el verso de la *Canción V* de Garcilaso que contiene el vocablo *viola*: «y por tu gran valor y hermosura, / convertida en viola» (vv. 28-29). Pero, como también Vilanova puntualiza, «este cultismo penetra en la lengua poética de Góngora por influjo herreriano»²⁸⁶, en cuya obra poética aparece con cierta reiteración. Un ejemplo de la presencia de este vocablo en la poesía herreriana lo encontramos en la canción «Amor, tú que en los tiernos bellos ojos», v. 13: «de viola süave y amorosa». Góngora lo emplea ya en el soneto de 1582 «Mientras por competir con tu cabello», v. 12: «no sólo en plata o viola troncada»²⁸⁷. En el *Polif*, v. 334; en la *Sol I*, v. 721 y en la *Sol II*, v. 70.

VIOLAR:

«violiar el templo tuyo, Virgen alta» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 333)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol I*». Registrado por Palencia, Casas y Cov. Ya en Berceo y Mena. Entre los poetas renacentistas, hallamos este vocablo en la poesía de Garcilaso y Herrera. Según D. Alonso, Góngora lo emplea ya en una composición de 1591. Lo encontramos, asimismo, en el romance de 1602 «En un pastoral albergue», v. 24: «va violando sus colores». Y en los poemas mayores, en la *Sol I*, v. 1034.

VIOLENCIA

«que ponen duda su violencia y furia» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 148)

« soplan con tal violencia que seguro» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.421)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Registrado por Cov. Ya en Berceo. Vilanova documenta su amplio uso en la poesía renacentista: Garcilaso, Ercilla, Rufo, Pedro de Oña y Valdivieso²⁸⁸. En la poesía garcilasiana lo hallamos en el verso «Con tal fuerza la presa y tal violencia» (*Égl. II*, v. 288). En la poesía herreriana no documentamos este vocablo. Góngora sólo lo emplea en fecha posterior a 1611. En los poemas mayores lo hallamos en el *Polif*, v. 489 y en la *Sol II*, vv. 23, 491.

VIRGEN:

²⁸⁴ A. Vilanova, «Índice comentado de cultismos», p. 871.

²⁸⁵ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 375-377.

²⁸⁶ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 377.

²⁸⁷ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 231.

²⁸⁸ Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, p. 746.

« que de la Virgen vido la presencia» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.56)

« Divina Virgen y del cielo norte» («Divina Virgen y del cielo norte», v.1)

« Virgen gloriosa, para el hijo subes» («Angélicas escuadras que en las salas», v.17)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov. Ya en el *Cancionero de Buena*, Santillana y el Cartujano. Este vocablo presenta una recurrencia en la poesía de Garcilaso. En Herrera lo documentamos, por ejemplo, en el soneto «Tu que en el crespo piélagos llevada», v. 7: «la virgen temió el ponto, y él cortando». D. Alonso lo documenta por primera vez en Góngora en 1591. Su uso es continuado a lo largo de toda su obra poética, en romances, letrillas y en la *Sol. I*, vv. 728, 753, 783, 1054.

VIRGÍNEA:

«en la virgínea celestial imagen» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 595)

« en la tierra virgínea, ilustre y pura» (canción « Ardiendo de amor puro en llamas puras», v.47)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...». No lo recogen Nebrija ni Cov., aunque sí aparece repertoriado por Percival (1599) y Palet (1604). Ya en Mena y Padilla, pero apenas se usa en la poesía renacentista. No lo emplean Garcilaso ni Herrera y tampoco lo encontramos en Góngora.

VITAL:

«que, roto el vital lazo» (canción «De los héroes invictos, ya sagrados», v. 2)

«de vivífica luz y vital aura» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 168)

Herrero Ingelmo, «Cultismos...»; D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Palet y Oudin (1616). Aparece con relativa frecuencia en los poetas renacentistas: Aldana, Figueroa, Garcilaso y Herrera. Garcilaso lo emplea al menos una vez. Kossoff lo recoge en Herrera bajo la acepción de 'que sostiene la vida, necesario a la vida': «... fallece 'l vital aliento...' PvarB El V, 110; «se cansa... el vital fuego» (P II El X, 61). Alemany y Selfa documenta este cultismo en la poesía gongorina con el significado de 'pertenciente o relativo a la vida'. D. Alonso establece como primera fecha de la aparición de este cultismo en Góngora la de 1610. No obstante, esta fecha se puede adelantar al menos a 1585 pues este cultismo aparece en el soneto «Sacra planta de Alcides, cuya rama», v. 8: «de su Clori romper la vital trama». Se encuentra, asimismo, en diversos romances, letrillas y en el *Panegírico al Duque de Lerma*. También en la *Sol. I*, v. 899.

VOMITAR:

«y al mar con siete bocas las vomita» (canción «El ánimo me inflama ardiente celo», v. 480)

« que con el fuego y llamas que vomita» (silva « Antes de haber tierra, aire, mar y fuego», v.95)

Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Recogido por Palencia y Cov. Vilanova demuestra su frecuente uso en la poesía renacentista, en las obras de Hurtado de Mendoza, Ercilla y Valdivieso²⁸⁹. En la poesía de Garcilaso y Herrera no lo documentamos. Góngora lo emplea ya en el soneto de 1598 «Este monte de cruces coronado», v. 3: «espira luz y no vomita lumbre». Las obras mayores presentan las siguientes recurrencias: en el *Polif.*, v. 435; en la *Sol. I*, v. 23; y en la *Sol. II*, vv. 321, 417.

VOTO:

²⁸⁹ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, II, pp. 630-631.

«cada cual pretendiendo dar su voto» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.485)
«cumpliendo el voto a quien está obligado» («Camina el avariento y el salado», v.8)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*». Recogido por Nebrija y Cov., sólo en sentido religioso. En la poesía garcilasiana encontramos dos recurrencias. Herrera lo emplea, por ejemplo, en el soneto «Al viento y al mar doy la vela y remo», v. 4: «y el voto hago de salud extremo». En la poesía de Góngora lo documentamos ya en el soneto de 1585 «Sacra planta de Alcides, cuya rama», v. 6: «lágrimas Licio, y deste humilde voto»²⁹⁰. Reiteradamente encontramos este vocablo en los poemas mayores.

Y

YUGO:

«atando dos cervices en un yugo» («Y pues alcanzas hoy la grave cumbre», v.417)
«bajando al yugo la ardiente» (canción «Al tùmulo dichoso que os encierra», v.79)
«el yugo sacudió de gente extraña» («Tal como escuchas, ¡oh Alejandro nuevo!», v.21)

D. Alonso, «Vocablos cultos de la *Sol. I*»; Vilanova, «Índice comentado de cultismos». Menéndez Pidal no lo considera cultismo pero sí Corominas y D. Alonso. Recogido en el *Tesoro* de Cov. Es de uso corriente tanto en la literatura medieval como renacentista. Lo encontramos en la poesía de Garcilaso, por ejemplo, en el verso «Del todo el grave yugo he sacudido» (son. XXXIV, v. 2). En Herrera es muy reiterado su uso. Sirva de ejemplo el de soneto «En esas trenças de oro Amor ordena», v. 14: «sugeto al yugo del Amor ingrato». En la poesía gongorina su presencia también es notable. Lo documentamos en el soneto de 1585 ya citado «Sacra planta de Alcides, cuya rama», v. 13: «cuya cerviz así desprecia el yugo»²⁹¹. En cuanto a su presencia en los poemas mayores, lo hallamos en el *Polif.*, v. 437 y en la *Sol. I*, vv. 283, 848.

²⁹⁰ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 142

²⁹¹ L. de Góngora, *Sonetos...*, p. 142