La poética de la erudición en Trillo y Figueroa

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

En 1648 Quevedo y González de Salas ofrecen los primeros frutos de un ambicioso proyecto editorial. La publicación del *Parnaso* era algo más que una recopilación de la poesía completa del autor. Su diseño conceptual y editorial transparentaba la voluntad de consagrar canónicamente a un poeta y un modelo estético. Coronando una estrategia polémica que incluía la beligerante edición de la lírica de fray Luis y Francisco de la Torre como respuesta a la alternativa gongorina, el *Parnaso* y sus nueve musas dibujaban un horizonte estético de claridad, distinción, jerarquía y modelización clasicista, actuante en toda la trayectoria poética de Quevedo y definidora, justamente, de los parámetros opuestos de manera radical a la renovadora propuesta gongorina. Y ello con el conocimiento de que el poeta cordobés contaba ya con los elementos editoriales vinculados a la *auctoritas* del clásico, como las defensas y apologías y, sobre todo, los comentarios y ediciones anotadas, con la que coincide la de Salcedo Coronel, en la línea exacta de la intervención herreriana en la canonización de Garcilaso, en particular en su disposición tipográfica de los comentos y en la voluntad de señalar las fuentes de imitación determinantes de la inserción gongorina en el discurso clásico y de la inteligibilidad de sus versos a partir de una cultura o enciclopedia exigible al lector y no tanto reprochable al poeta.

La colaboración de González de Salas en la edición quevediana parece apuntar en una dirección similar, de emulación de un comentario a un «clásico» en lengua vulgar, cuya nómina en la poesía española apenas podía ofrecer más nombres que los de Juan de Mena, Garcilaso y, ahora, Góngora. Las diferencias, sin embargo, se acentuaban, y no sólo por el hecho determinante de que Quevedo era un autor aún vivo. La elección del modelo edi-

torial obedecía, de forma aún más radical, a una concepción estética opuesta a la del cordobés y aun a la de sus defensores más ortodoxos y vinculados a la poética forjada en el siglo XVI. Las diferencias pronto se manifestaron.

Aunque a mediados de siglo, al par que descendía la fiebre de la polémica, la huella de las *Soledades* ya se había decantado y se fundía con una suerte de recuperación de los modelos más clasicistas dentro del discurso barroco, la propuesta humanista de Quevedo y González de Salas no contaba con una adhesión unánime, y no tardó en articularse una respuesta desde las filas de la poética cultista[1], aunque ya no tan asentada en la mera imitación gongorina como en una decantación de la poética de la erudición, formulada cuatro décadas atrás en el breve opúsculo de Carrillo y Sotomayor, adornado con la amistad y las alabanzas de Quevedo, pero propugnador de una poética en las antípodas de las manifestaciones críticas del poeta del *Parnaso*[2].

La intensa producción editorial de Francisco de Trillo y Figueroa en el contexto granadino durante los años inmediatos al ecuador del siglo XVII puede leerse a esta luz, sobre todo en el caso en el que de manera más palmaria hace ostentación, teórica y práctica, de su poética de la erudición, ofreciendo en esta cronología relativamente tardía un modelo propio y específico, en cuyos límites se encierran por igual el legado clásico y humanista, las ideas poéticas superadoras de una concepción meramente retórica del hecho poético y la admiración por el dechado gongorino. De la escritura del cordobés, de su vertiente más culta, procede el modelo genérico adoptado con preferencia, el panegírico, el cual, siguiendo el modelo del dedicado al Duque de Lerma, se ofrece como culminación de una poesía culta y erudita y como formalización de un ideal estético. Así se despliega en la realización de los diferentes textos publicados con este título[3], en las notas que añade en algún caso el propio autor, entre la justificación y el comentario, y especialmente en la culminación representada por el poema heroico y panegírico, «la obra más grande que se puede proponer a la poesía»[4]. Algunos de los componentes de su poética

[1] Sigo la denominación y el concepto de López Bueno, 1987.

[2] No tanto de su práctica poética, nutrida abundantemente de las fuentes clásicas, como ha puesto de relieve en numerosos lugares quevedianos Schwartz, 1986, en particular.

[3] Entre 1649 y 1661 publica seis composiciones con este carácter y, casi siempre, esta denominación expresa, pero diferenciados en reconocibles variedades subgenéricas, como el epitalamio, el natalicio, el poema heroico, la relación o la écfrasis. Gallego Morell, 1950, y en su edición de Trillo, 1951 da cuenta de estos textos.

[4] Prólogo a Trillo Figueroa, *Neapolisea* (fol. 5r). Cito siempre por la *editio princeps*, 1651, modernizando grafía y puntuación, y aprovecho para resaltar la

ya han sido objeto de algún acercamiento anterior, por lo que me centraré en estas páginas en la definición del componente de erudición como signo distintivo de esta poética y, sobre todo, en el desempeño de las fuentes de autoridad y su expresa señalización como manifestación de una erudición ostensible y claramente reivindicada.

La erudición como definición poética: el prólogo de la «Neapolisea»

El volumen granadino de 1651 se inscribe sin distinción aparente en el modelo editorial (formato, extensión, portada, puesta en página, etc.) ya consagrado para los volúmenes de poesía lírica o «varias rimas» de acceso regular a la imprenta por estas fechas[5]. Sin embargo, la distinción se impone si tendemos a los márgenes paratextuales del impreso, por la naturaleza de sus preliminares y por la existencia misma de unos extensos postliminares. Si los segundos son representativos de la poética de la erudición, los primeros ofrecen una expresa argumentación de lo que se entiende como tal.

Las alusiones comienzan ya antes de la intervención central del autor. La referencia inicial no se hace esperar, pues fray Lorenzo de Figueroa excede (en el texto que, tras la portada, sigue a una cita del *Éxodo* contra los criterios vulgares) los límites exigidos a la preceptiva aprobación, resaltando explícitamente que el texto examinado «está lleno de erudición»[6]. Prescindiendo, contra la norma, de la tasa y relegando la fe de erratas a la última página del volumen, sigue una «Dedicatoria al excelentísimo Marqués de Priego, Duque de Feria etc.», del que resalta su valor, más que por motivos genealógicos, bélicos o políticos, «por sus grandes estudios de erudición». La estrategia de configuración de un destinatario o lector ideal se hace más evidente y rica en el texto siguiente, con clara función prologal y encaminado, al menos inicialmente, a un público más amplio e indeterminado, como apunta la rúbrica «Al que leyere»[7].

La utilización de un doble prólogo, desde finales del XVI (a partir del modelo paradigmático del *Guzmán de Alfarache,* 1599), manifiesta la conciencia del cambio en los mecanismos de recepción introducidos por la extensión de la imprenta y la consiguiente creación de un nuevo público lector, marcado por la heteroge-

---

necesidad de una edición en condiciones de este texto relevante. Para su concepto genérico, ver Ruiz Pérez, 1994.

[5] Para este hecho y su peso en la obra de Trillo, ver Ruiz Pérez, 1991.

[6] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 1v.

[7] Las estrategias de orientación de la lectura en los impresos de poesía cultista contaba ya con décadas de vigencia, como he apuntado en otra ocasión; ver Ruiz Pérez, 1998.

neidad y la indistinción, frente a la cercanía y especificidad del destinatario y consumidor de la poesía cortesana. Entre los restos del mecenazgo y un incipiente mercado, aún sin determinar la elección entre un destinatario selecto y reducido y un público mayoritario y «vulgar»[8], la convivencia de las dos instancias prologales es la manifestación textual de esta encrucijada. La diferenciación entre una dedicatoria y un prólogo, como sucede en el libro de Trillo, no representa, paradójicamente, el mantenimiento de la preeminencia de la figura aristocrática con posibles funciones de mecenazgo, sino su preterición a un papel casi simbólico o ritual[9], cada vez más relegada ante la expansión del público lector mayoritario, cuyo crecimiento demanda la paralela extensión de los preliminares a él dedicados, no tanto en función de «dedicatoria» como de prologal guía de lectura, entre la hipertrofia de sus páginas y la condensación de su sentido, circunstancias ambas presentes en el prólogo de Trillo al lector, con toda la densidad conceptual mantenida a lo largo de 23 folios, en recto y vuelto.

En ellos Trillo explicita, despliega y argumenta los conceptos sintetizados en la rúbrica que abre el discurso proemial: «Razón de esta obra, partes de que se compone, estilo, imitación, intento y erudición». La enumeración de apartados adelanta la articulación expositiva, donde el orden establecido lo es menos de una sucesión lineal que de la elaboración de un programa poético, que nace y vuelve a los principios del clasicismo, pero sin renunciar a las aportaciones incorporadas al discurrir de la poesía española en más de un siglo. Así, la inicial mención de las «partes del poema» actúa como una clara referencia al irrenunciable sustrato aristotélico de sus planteamientos, máxime cuando este elemento apenas tiene otra consideración en el discurso prologal que la insistencia en la unidad como principio compositivo, con la poda de episodios de la línea argumental, hasta elevar el poema panegírico por encima del modelo épico consagrado. A pesar de la omisión en el cuerpo del texto, la expresa y destacada mención de este capítulo canónico de la preceptiva clasicista en el rótulo sitúa el discurso de Trillo en una tradición reconocible y asentada en las letras españolas con hitos tan destacados como el Pinciano o Cascales, no aludidos directamente, pero situados en el horizonte en el que el poeta de Granada despliega su teoría, como apuntando al tiempo el suelo de sus raíces y el estadio cuya superación plantea.

[8] La *Invectiva contra el vulgo* (1591) de Cosme de Aldana es una muestra expresa y beligerante de esta actitud, a partir de la sentencia horaciana; el sentido de «vulgo» y su peso en la conformación de géneros más sometidos a su peso «comercial», en particular la comedia, han sido bien estudiados; ver, por ejemplo, Porqueras Mayo, 1972, y Díez Borque, 1992.

[9] Chartier, 1995, analiza en su contexto estas «estrategias de dedicatoria».

Algo similar ocurre con el concepto de estilo, que supone una nueva remisión al texto aristotélico y, tras él, a toda la codificación horaciana, que vincula directamente la noción al principio del decoro, con una estrecha sistematización de vínculos indisolubles entre materia y modelo elocutivo. Sin plantear de manera frontal un cuestionamiento de este principio del decoro, decisivamente sacudido ya por la propuesta gongorina, Trillo parece sancionar con el soslayo de la cuestión la pérdida de su importancia en la economía de una nueva poética, de un clasicismo revisado, donde la *res* y los *verba*[10] pierden su equilibrio tradicional y la primera cede importancia a favor del despliegue estilístico; y donde, consecuentemente, el estilo deja de ser una determinación dentro de un cerrado esquema tripartito (*humilis, mediocris, sublimis*), para irse convirtiendo paulatinamente en una opción singular, propio de cada texto y en camino de convertirse en característico de cada autor. Entre ambos puntos, el modelo genérico plantea su particular dechado, en este caso el de un panegírico que, antes de su culminación en la *Neapolisea,* se ha ido forjando en sucesivas entregas, en forma de poemas de ocasión (natalicio, epitalamio...), donde el único elemento de sublimidad corresponde, no al hecho en sí, sino a la dimensión aristocrática de quienes actúan a la vez como objeto y destinatario del poema, los aristócratas cuyas circunstancias originan la composición y a quienes ésta se dedica en primera instancia, aunque con el hecho, no exento de cierta paradoja, de correr en brazos de la estampa, como volúmenes impresos asequibles a toda suerte de lectores. Pero volveremos más tarde sobre este punto.

En semejante contexto poético y genérico, que, como el propio autor subraya en su nuevo texto, ya había expuesto en sus *Notas al Panegírico al Marqués de Montalbán* (1651), la incorporación de un estilo «grandilocuente, significativo, propio y decoroso»[11] se muestra en estrecha relación con un punto culminante en la trayectoria de reivindicación de la lengua vulgar iniciada por el humanismo renacentista e, inseparablemente, por la ideología imperial que comienza a forjarse con los Reyes Católicos, ya en el privilegiado punto de intersección que representa el auroral prólogo nebricense[12]. El sentido de la *translatio studii* vinculado a la *translatio imperii* se muestra en el texto de Trillo con los resplandores de una luz crepuscular, pues la relación entre poder político y desarrollo cultural se ha invertido respecto al primer tercio del siglo XVI, cuando el imperio inicia su apogeo y se multiplican las proclamas sobre la necesidad de enriquecer la lengua castellana y sus frutos

[10] Así lo señala López Bueno, 1987.
[11] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 7r.
[12] Para el contexto y algunas de las dimensiones de este hecho, ver los estudios recogidos en Ruiz Pérez, 1993b.

literarios. A mediados del siglo XVII, con los muros de la patria agrietados irremisiblemente por el fracaso de la política imperial, la afirmación de la plenitud de la lengua castellana parece querer actuar de triaca contra el veneno de la decadencia nacional, apuntando una nueva suerte de culminación en la que el idioma nacional ha superado su condición de lengua vulgar, pasando de heredero de las lenguas clásicas a convertirse en sujeto de una emulación con rasgos de neta superación:

> Pues, cuando aun el [idioma] griego y latino se hallan defectuosos de voces que, debajo de una, significan dos y tres cosas de diferentes géneros, el nuestro tiene para significar cada cosa cuatro y cinco voces, muchas frases, locuacidad y hermosura, atendiendo a la numerosidad, significación y pureza, sin dar lugar aun a cosas que el gracejo pudiera significar (fol. 7r).

No creo necesario señalar el paralelismo existente entre estas observaciones sobre la polisemia y la homonimia con las que sostienen algunas de las formas más evidentes y reconocibles de la poética del conceptismo, a la que en las mismas fechas le estaba dando cuerpo de doctrina Gracián. Igualmente evidentes resultan las raíces de los valores propuestos para la lengua en la poética de la prosa renacentista y su poética del verso, singularmente en lo tocante a los valores del *numerus,* bien en lo relativo a la dimensión prosódica, especialmente actuante en la prosa, bien en lo concerniente al aspecto melódico, con la relevancia de la armonía imitativa teorizada por Pontano y acomodada en nuestro suelo lírico por Herrera[13]. Por ello, y en el reverso de la emulación de las letras grecolatinas, se hace especialmente relevante la actitud respecto a los precedentes italianos, que sólo se libran de la omisión y un elocuente silencio para ver subrayadas sus limitaciones, como de manera singular se manifiesta en la censura de los *romanzi* por su abandono de las normas del clasicismo a favor de una vulgarización de sus modelos compositivos y elocutivos. En esta vía resulta revelador que de las 60 fuentes de autoridad que se mencionan en este discurso sólo 8 sean de autores en lengua toscana, el mismo número que alcanzan los textos bíblicos, de Padres de la Iglesia y de primitivos autores cristianos, en tanto que la nómina de 20 autores españoles casi iguala la de 21 concurrencias de autores griegos, latinos y neolatinos. Y ello para que muchas de las citas de escritores italianos (Boyardo, Ariosto, Dolce, Anguilara y aun Dante y Tasso) aparezcan en el contexto de una crítica negativa, una reticencia o la alusión a modelos desdeñables o superados. En esta actitud confluyen, ciertamente, motivaciones de índole nacionalista, en la línea del parangón de lenguas ya aludido y de

[13] Para las raíces de esta noción, ver Vega Ramos, 1992.

la necesidad de reafirmación de una autoconciencia, con los primeros síntomas de una crisis insoslayable; pero también, y aquí radica la especificidad de la propuesta de Trillo respecto a otros discursos vigentes en su contexto cronológico, se afirma esta actitud en un claro y manifiesto rechazo de cualquier suerte de aplebeyamiento genérico o estilístico, como los surgidos de los procesos de adaptación y aclimatación operados por los autores de éxito en el *Quinquecento* italiano y trasladados al espacio español en la primera mitad del siglo XVII, en esas formas características de las letras barrocas, especialmente la comedia y la novela (corta).

Precisamente el ejemplo del *romanzo* resulta significativo de la ruptura de la relación existente entre la materia, en este caso heroica y caballeresca, y el estilo, contaminado en el modelo ariostesco por las más diversas presencias anticlásicas, con papel destacado de los diferentes modos de vulgarismo (coloquialismos, dialectalismos, giros idiomáticos...), que Trillo rechaza con rotundidad manifiesta, pues su dechado estilístico «en nada ha de ser humilde, que lascivo y asqueroso no es menester decirlo, que ello se viene dicho»[14]. Es por ello que, aun con independencia de la materia misma, el estilo pueda elevarse, haciendo radicar la excelencia del poema en el alejamiento de las formas vulgares o prosaicas de expresión: «la cultura y excelencia de un idioma, de un estilo, de un poema consiste en lo que se aleja del común y vulgar, así en palabras, frases, conceptos y arrojamientos, como en erudición, adornos, imitaciones y fábula o ficción, porque la verdad del caso no es precisa en el poeta por el modo que en el histórico»[15]. Si la última referencia reincide en el sustrato aristotélico de la distinción de la poesía[16], el resto de los rasgos pergeñan la noción, cada vez más operativa, aunque no expresa, de la constitución de una lengua específicamente poética, rota ya la identificación renacentista de escritura y oralidad, de retórica y coloquialidad.

En este camino el discípulo de Soto de Rojas y prologuista de ese manifiesto metapoético que representa el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* afirma expresamente la especificidad de la poesía, consumando su autonomía en el conjunto de las disciplinas relacionadas con la expresión verbal, que no ha experimentado ninguna ruptura significativa en el desplazamiento del *trivium* por los *studia humanitatis* y sus respectivos modelos epistemológicos y formativos. Aun sin la definitiva sanción otorgada por el romanticismo, la distinción se hace manifiesta y reiterada:

[14] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 7r.
[15] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 12r.
[16] Para la problemática de la verdad en la distinción genérica de historica, épica y novela, ver Ruiz Pérez, 1996-1997.

> Y demás de lo que dejo alegado en esta introducción sobre la cultura y estilo grande que requiere la poesía, y más la heroica, y en las notas a mi *Panegírico* ya referido, pudiera este grande autor y los demás que le siguen haber mirado bien el libro 3 de *Retórica* de Aristóteles para no citarle falsamente, pues él allí no da preceptos a poetas, sino a oradores, y es muy distinto lo uno de lo otro, como se puede entender del mismo, pues siempre que se le ofrece hablar de figuras, rodeos y escuridad de frases dice que huiga el orador de no parecer poeta, como que a ellos les es lícito todo aquesto.
>
> Comienza el capítulo segundo con decir que la bondad de la locución es clara, y exceptúa luego la poética, pareciéndole que si es clara será humilde, y así dice: «*Poetica enim forte non humilis, sed orationi non accomodata est*». De suerte que el estilo poético no es conveniente a la prosa, según dice aquí el Filósofo, y la razón será, según lo visto, porque no es claro. Luego, síguese que los preceptos del orador no convienen al poeta, ni al contrario[17].

En otros términos, Trillo está formulando el abandono de una noción estrictamente retórica de la poesía[18] y la apuesta por una definición netamente poética, que, si alcanza una implícita culminación en la escritura gongorina, tiene sus raíces en Herrera, tanto en su práctica creativa como en su actitud teórico-crítica[19], donde quedan establecidos los cimientos de una poética cultista que, en estricta contemporaneidad gongorina, tiene su expresión conceptual privilegiada en el *Libro de la erudición poética* de Carrillo y Sotomayor. La diferencia introducida por este desplazamiento es de jerarquización, pero también de naturaleza. De la retórica a la poética, tal como aquí quedan concebidas, hay la distancia que separa una *tecné* de una *epistemé*, pero también se dibuja una frontera tan insuperable como la que separa al poeta y al prosista, pues «no es lo mismo hacer versos y ser poeta, mayormente si son bajos» (fol. 23v). La distinción entre el versificador (incluyendo aquí al diletante cortesano y al vulgar enhebrador de versos *pro pane lucrando*) y el poeta opone dos tipos de composiciones y, sobre todo, dos prácticas de escritura (y de lectura). Subrayar la oposición se convierte en una vía para reivindicar la poesía en un momento histórico en el que cobra fuerza la distinción entre artes mecánicas y liberales, al calor del debate sobre el estatuto de la

[17] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 20v-21r. Además de apuntar la distinción poética del modelo panegírico, Trillo contesta directamente a González de Salas en su deficiente erudición y en las limitaciones de sus planteamientos estéticos. Ver más adelante.

[18] Así la caracteriza, para el caso de Quevedo, Guillén, 1988.

[19] Para las diferencias entre el modelo retórico y el poético, representados respectivamente por el Brocense y Herrera, ver Ruiz Pérez, 1988, y los estudios recogidos en López Bueno, 1997.

pintura y los pintores[20], pero también en el que, por el portillo abierto por Carvallo, se está produciendo una reasimilación de la poética platónica. De ahí que Trillo concluya su argumentación cuestionando la expulsión de los poetas fuera de la república[21], en una relectura del pasaje del filósofo y su recepción:

> Porque es muy antigua la disención entre la poética y la filosofía de la enseñanza y dotrina, como advierte él mismo (libro 31 de *República,* diálogo 10): «*Quia vetus quaedam extat inter poesim philosophiamque disensio*». Traigo de mejor gana sus sentencias que las de otros, porque, demás de ser suyas, se oponen a lo que dicen algunos, que este grande autor desecha de su república y ciudad a la poesía, y la verdad que no le entienden los que lo dicen, como se puede ver en todo el diálogo 10 del libro 31, y particularmente desde «*nutrii enim ista etc.*»[22].

La reivindicación de la poesía y de la poética implica en este horizonte una necesaria y evidente revisión de la economía existente entre los componentes aristotélico, platónico y horaciano, derivando en una transformación en la noción misma de la poética y sus bases preceptivas, más allá de la mera reacomodación de los modelos retóricos, como manifiesta la indistinción en esta vía de las supuestamente opuestas (en el polo elocutivo) soluciones conceptistas y culteranas. El fenómeno es más complejo y toca directamente (en el caso que nos ocupa) con la definición misma del concepto de «imitación», que acompaña en el rótulo de nuestro discurso, al de «erudición». Al margen de su incuestionable sentido de ficción o fábula (como se expresa en el pasaje ya citado), la imitación se plantea ahora fuera de una simple consideración de reflejo o reproducción de la realidad, lo que deja sin sentido la impugnación platónica. Y ello es así porque la poesía empieza a afirmarse en un terreno donde resulta clave su autonomía y especificidad respecto a otro tipo de discursos que no sean los estrictamente poéticos. De ahí que el único reflejo que se considere en el espacio del poema sea el procedente de otros textos, que constituyen su última referencia y su principal fuente de autoridad.

La *mimesis* deviene por esta vía en la reformulación horaciana de la *imitatio.* No obstante, algo ha cambiado desde la temprana formulación quinientista de este principio[23], sobre todo en la actitud respecto a los modelos, sean grecolatinos o toscanos, como resultado de los cambios aludidos anteriormente en torno a la

[20] Con la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, puede darse por plenamente abierta una ofensiva aún vigente al final de la vida de Calderón. Ver Gállego, 1995 y Martín González, 1984.

[21] Ver Ruiz Pérez, 1995a.

[22] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 25r.

[23] Ver García Galiano, 1992.

noción de *translatio studii,* pero también derivados de la existencia misma de un incipiente canon de clásicos en lengua vulgar, en una línea que, desde Juan de Mena, engarza a Garcilaso, Herrera y Góngora, en la vía de los comentarios y ediciones anotadas, una línea a la que pocos años antes de la publicación de la *Neapolisea* González de Salas ha querido añadir el nombre de Quevedo o, mejor, dejarlo como referente exclusivo, según se desprende del programa teórico y aun iconográfico de su edición del *Parnaso.* En todos estos casos, aun con sus singularidades, se mantiene la noción del valor de la herencia clásica y la necesidad de su asimilación para sustentar la autoridad y el valor de la poesía. Así lo manifiestan, en la línea con la que engarza directamente Trillo, Herrera al afirmar, tras los pasos del Brocense, el carácter imprescindible de la imitación de los modelos, y aun Góngora, con la enorme cantidad de fuentes que alimentan su alquimia verbal. Pero, sobre todo, se manifiesta en la voluntad de superación que encierran estas propuestas y que llevan sus planteamientos más allá de los límites establecidos por el concepto de *emulatio.* Y esta novedosa actitud respecto a los modelos es la que, trascendiendo las bases de la retórica precedente, sustenta el edificio conceptual de una poética en que la erudición se apunta como un componente esencial, cuando no la clave de su propia caracterización, como postula Carrillo y pretende desarrollar con la escritura de la *Neapolisea* Trillo y Figueroa, tras explicitar en su discurso preliminar las razones de esta obra.

La resemantización de los conceptos heredados de la poética anterior, sobre todo en lo relativo a la imitación, queda de manifiesto cuando el panegirista recurre incluso a Platón para reivindicar la importancia de este rasgo característico y definidor de la poesía, afirmando que «es en el libro 34 *De legibus,* diálogo 4, de Platón, donde resuelve ser el arte de la poesía o del poeta la imitación [...]. Lo demás es hacedor de versos, no poeta»[24]. En este punto del prólogo ya no hay ninguna duda de que debe entenderse el sentido de la imitación para Trillo como el proceso de apropiación de los textos consagrados para incorporar a la propia escritura la autoridad deseada y requerida por el estado de la lengua y de la poesía. Por eso el poeta debe adornar su ficción con «alegorías, episodios y demás figuras poéticas»[25], para enriquecerla y dotarla de un espesor que es la razón de su opacidad, pero sin que deba confundirse tal liberación de la tiranía de la referencialidad, propia de la prosa, con la oscuridad, pues, si ésta es reprobable, no lo es la dosis de cultura exigible al verdadero poeta:

[24] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fols. 23v-24r.
[25] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fols. 12v.

> Yo no apruebo la escuridad, empero sí la cultura, y ésta no puede jamás ser clara, si no es con el mismo afán con que se escribe[26].

La persistencia, bajo los cambios operados, del concepto de imitación se corresponde con una línea de continuidad: la de la presencia de la cultura en los versos de los poetas de Garcilaso a Góngora. Por el contrario, el desdén por la claridad (a la que se opone la «dificultad docta», no la «escuridad»[27]) distingue la nueva poética del valor de transparencia y aparente coloquialidad propio de la poética garcilasiana. Frente al «descuido» de una lengua con trazas de «soluta» se impone el cuidado de la elaboración artística. Atrás quedan los principios de naturalidad, imponiéndose la imagen de roturación que está en la raíz común de *colere* y *erudere,* hasta propiciar una suerte de sinonimia entre «cultura» y «erudición», apenas rota por el sentido peyorativo que sus enemigos incorporaron al mote de «culteranismo» y la orgullosa afirmación con que sus protagonistas reclamaron una poética de la erudición. Así, el prólogo de Trillo puede leerse como una intervención en el debate sobre la poética que, más allá de la cuestión gongorina, enfrentó a sus detractores con quienes perseguían una renovación para la poesía española, incluyendo en este caso, además de la reivindicación de la estética propia, un ataque directo a sus impugnadores, singularmente el entorno quevedesco que en estos años pretendía consolidar una hegemonía poética bastante en cuestión.

La doble línea de respuesta articulada por Trillo sirve para situar el debate en el terreno que a él le interesa y demostrar su superioridad en el mismo, comenzando con la impugnación directa de la ostentada erudición de Quevedo, que desmonta recurriendo a las mismas armas filológicas que el rival había esgrimido en sus furiosos anatemas[28]:

> Y últimamente veo que le pareció al grande Estoico (*Enchiridion,* capítulo 73) que si Crisipo no hubiera escrito tan escuro no hubiera quien tanto se gloriase de entenderle: «*Si quis intelligentia & explicandi facultate librorum Chrysippi gloriatur, ipse tibi die; nisi obscure scripsisset Chrysippus, nihil haberet ille qui gloriaretur*». Palabras que adulteró don Francisco de Quevedo en su *Epicteto,* como otras muchas, trasladando:
>
> Si alguno, porque entiende
> los libros de Crisipo y los tratados
> de Aristóteles doctos y admirados,

[26] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fols. 12v.

[27] Ver en Rico García, 2001, la elucidación de estos conceptos a partir de la poética de Jáuregui, con su posición equidistante de Góngora y Quevedo.

[28] López Poza, 2000a, reseña la impugnación quevediana de Erasmo en un caso similar.

se muestra grave y tiene fantasía,
dirás entre ti mismo: si Aristótiles
no hubiera escrito obscuro
y en estilo tan duro,
este que ignora cosas de importancia
no tuviera soberbia ni arrogancia.

Pudiera Quevedo (si pudiera) no levantar testimonio al grande Epicteto culpando a Aristóteles de lo que él ni le culpa ni le nombra, ni de él se acuerda. Yo tengo el texto grecolatino de Simplicio y Jerónimo Uvolfio, de Colonia, 1596, y el capítulo griego es 73, como yo le cito, no 54, como le pone Quevedo, y las palabras son como arriba quedan, sin acordarse de nombrar a Aristóteles, con quien (como en todo) debía estar mal Quevedo en aquella ocasión[29].

El procedimiento de corrección de base filológica y bibliográfica se repite, sin perdonar en el repaso a los comentaristas gongorinos, como Salazar y Mardones, en su *Defensa e ilustración de la «Fábula de Píramo y Tisbe»*[30], en quien denuncia similar descuido:

Y en Ausonio Galo, edilio 4, epístola a Simmaco, hay un lugar algo escondido bien a este intento; preciándose de escribir escuro y embozado, comienza: «*Quod si alicui & obscurus videbor etc.*». Lugar citado por del edilio 5 en la *Tisbe* de Mardones, folio 2, y con error de palabras y adulteradas voces: yo le vide en el Ausonio de Elías Vineto, edición de Burdigalia, año 1580[31].

En este contexto se refuerza la impugnación de quienes, como José González de Salas, critican desde el frente quevedesco la poética culta, ya que su condena se sitúa en un falso sentido de la erudición:

Culpan muchos (y más que todos don Joseph de Salas) la cultura de estos tiempos; no es nuevo vituperar lo que debía alabarse. Dice sin causa, ocasión ni dotrina en su ilustración o deformación de la *Poética* de Aristóteles tantas cosas, que, si hubiera de responderle, y en él a todos, fuera preciso ensangrentar la pluma, contra lo que yo profeso[32].

[29] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 12v-13r.

[30] Nótese que, más allá de una coincidencia en la admiración por el autor cordobés, parece traslucirse una distancia en los planteamientos teórico-críticos de Trillo con quien quería «ilustrar», esto es, «esclarecer» el romance gongorino, desde un planteamiento de anotación distinto del incorporado por el panegirista a su propio texto; ver más adelante.

[31] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 18r y v. Otro ejemplo de precisión en la cita y la referencia bibliográfica se halla en la traducción que ofrece de un pasaje de Robortello, siguiendo la «edición de Florencia, año 1548» (fol. 16r).

[32] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 19r y v.

La excusa no impide que los cinco folios siguientes los dedique a contestar los juicios del comentarista, partiendo de su carácter de «amigo íntimo de aquellos que tanto escarnecieron la sagrada cultura del honor de nuestra Andalucía, don Juan de Jáurigui y don Francisco de Quevedo, ingenios cual todos saben en aqueste ministerio»[33]; o que corone su debate con las propuestas del preceptista ofreciendo una nómina de poetas épicos españoles, encabezados por Lope e incluyendo a los autores canónicos en el género, desdeñables por su llaneza y claridad[34]; pero, sobre todo, contrastando sus afirmaciones con las fuentes de autoridad, en particular cuando se trata de los referentes más destacados y Trillo puede mostrar una lectura contraria a lo sostenido por González de Salas, como en la ya citada distinción que hay que establecer entre poetas y oradores en las indicaciones de Aristóteles, concretamente en su *Retórica.*

La batalla vuelve a situarse en torno a la interpretación de los textos base de la poética clásica y su adecuación a unos planteamientos en pugna entre la tradición y la renovación. Y en esta batalla el embate creativo de Góngora debía venir acompañado de los apropiados discursos teóricos y justificativos, a cuyo concierto suma su voz Trillo con su defensa de la erudición, manifiesta en el estilo levantado (aunque no tanto como el de Góngora, «jamás de otro alcanzado», como afirma en el fol. 22v.) y, en especial, en la saturación de voces, de fuentes de autoridad incorporadas al verso por la vía de la imitación erudita:

> De todos estos pareceres varios y encontrados admití lo más conforme a mi estudio y natural, esto es, que el estilo no sea llano ni común, sino el más relevante y dificultoso; la frase, la menos usada; las voces, las más pomposas, significativas y producidoras de menos común concepto [...]; la ponderación, conforme pide el intento; las descripciones, tiempos, imitación y afectos, con la mejor elección que, después del natural, ofrecieron los poetas más ilustres (sin quien no he formado letra) en lo que dejaron ejecutado y que ejecutar, que no todo lo supieron los antiguos[35].

Las fuentes ya no se reducen a las incuestionables *auctoritates* de los grecolatinos, y junto a ellas puede incorporarse la creciente autoridad de los modernos. Singularmente, tiene cabida en ella la capacidad del propio autor para asimilar las fuentes en una em-

[33] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 20v.

[34] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 23v: «Tales poemas como los de Lope, Arcilla [*sic*], Rufo, Valdivieso, Zárate, el Pinciano, Cueva, Barahona de Soto y otros semejantes, bien sean latinos o vulgares de cualquier idioma, son buenos para quien camina a paso llano, sin querer resbalar en parte alguna, mas la cuesta de Helicón mayores afanes cuesta».

[35] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 13r y v.

presa de superación, en un parangón en el cual entra el poeta moderno con ambiciones de victoria y con voluntad de ostentar orgullosamente los despojos de los vencidos[36]:

> Demás que la grandeza de la poesía sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron, porque, cuando se suponga que mi entendimiento pudiese producir todos los grandes conceptos que hay en ellos, ¿quién duda que mis palabras (aun diciendo yo lo mismo que en ellos hay) no podrían ser tan vigorosas ni de tanta autoridad? Y, así como en una espada es grande la diferencia que puede haber en manejarla aquesta o aquella mano, así para que una sentencia pueda hacer buen golpe mucho importa el peso de valiente autoridad, ya de todos conocida[37].

Pero la afirmación del peso de la autoridad no puede leerse sin tomar en consideración el párrafo anterior y la actitud de emulación que en el mismo se plantea:

> Y alguno habrá que juzgue por mayor una estancia o un verso, cotejándole con los lugares que imita, y quiero yo no carecer de esa gloria ni quitarle a quien leyere aquese estudio ya fatigado por mí[38].

De ahí que tan importante como la incorporación erudita y culta de los *loci* autorizados sea la ostentación de los mismos, menos como adorno que como manifestación de la naturaleza misma de una expresión que se recrea en su espesor y opacidad, en el carácter coral que las modernas corrientes críticas definen como «polifonía textual» en el marco de la teoría de la intertextualidad. Y ello, específicamente, por una razón más profunda que la propia caracterización estilística, pues la codificación de la autoridad a partir de las fuentes se hace sobre todo en función del proceso de descodificación, es decir, como una bien delimitada estrategia de orientación de la lectura, para que el receptor del poema, a través de la erudición ostentada por este, pueda situarse en un plano homologable al del propio autor. Y es que los poetas eruditos, como se pinta a sí mismo el propio Trillo, llevan varias décadas debatiéndose entre la conciencia del ascenso de un público heterogéneo y sin distinción, en cuyas manos caen sus escritos al entregarlos al cauce de la imprenta, y el deseo de forjar en su seno un receptor ideal, cuyo papel ya no representa suficientemente el mecenas al que se siguen encaminando los volúmenes de versos[39]. Por tal razón Trillo dirige su prólogo de manera explícita, lúcida y

[36] Ver Schmidt, 1995.
[37] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 15v y 16r.
[38] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 15v.
[39] Ver Ruiz Pérez, 2000, para la incorporación de esta conciencia y las actitudes consecuentes en los volúmenes líricos.

dolorosamente, «Al que leyere», en la conciencia de que cualquiera puede ocupar ese lugar cuya singularidad han borrado los nuevos medios de «di-vulgación». Pero también por la misma causa el poeta afirma directamente: «lector, que seas muy erudito sólo me conviene»[40]. La conciencia de un estado de cosas poco favorecedor para sus propósitos se manifiesta desde los inicios del discurso, al afirmar el autor su conocimiento «de cuán poco agradecidas son entre los nuestros las obras de erudición, y aun entre aquellos que, por tocarles en parte o en todo el sujeto, debieran aplaudirlas y gratificarlas»[41] (fol. 4v). Es difícil saber si en la alusión final se encierra un dolido reproche a la falta de correspondencia a sus anteriores panegíricos de los nobles a quienes iban dirigidos; lo cierto es que Trillo percibe la distancia que separa los esfuerzos del autor de la incuria de unos lectores que, por su misma ignorancia, se atreven a roer lo que no entienden:

> «*Per pericula, pervenitur ad grandius periculum*» dijo el grande Agustino (*Confesiones*, libro 8, capítulo 6); por nadie mejor puede decirse que por los que escriben obras grandes en este tiempo, pues después de inmensas vigilias, desvelos, solicitud de libros exquisitos, pérdida de salud y tiempo, paran en ser censurados de quien apenas entiende la cartilla[42].

Como una defensa contra tales censuras sin más argumento que el gusto o el capricho, los volúmenes impresos por los poetas cultos van incorporando una serie de estrategias de protección, dirigidas a propiciar una lectura en la misma clave culta que dio origen a la escritura. A ellas suma Trillo y Figueroa lo extenso de su discurso preliminar, su profusa cantidad de citas de autoridad y, de manera más específica, la incorporación de una serie de notas al texto del poema que, en una dimensión distinta a la de las indicaciones en los márgenes del texto, desempeñan un función compleja, en la cúspide de la poética de la erudición esbozada. En primer lugar, y sin necesidad de una mano ajena, el poeta ofrece su texto con el tratamiento característico de los *auctores* clásicos; a ello suma la explicitación de los objetos de su estudio, todos aquellos «libros exquisitos» motivo de sus desvelos y fuentes de su escritura; finalmente, plantea al lector unas pautas para garantizarse su complicidad, ya sea facilitando al interesado la identificación de las fuentes utilizadas, ya sea desplegando el aparato necesario para alejar al ignorante e impedir una lectura «vulgar».

[40] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 3v.
[41] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 4v.
[42] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 4v y 5r.

Perfiles de una anotación erudita

A la altura de mediados del XVII el poeta culto percibe con claridad la tensión o el diálogo entre sus pretensiones estéticas y la normalización impuesta por la extensión de la imprenta, sus mecanismos de codificación material del texto y las prácticas de lectura que condiciona. El «diseño editorial» del volumen que Trillo manda componer en las prensas granadinas refleja estas circunstancias tanto en su formato como en su composición y disposición, esto es, en todos aquellos elementos de carácter paratextual, sea en contexto material, sean los cotextos que acompañan el cuerpo del poema[43].

En el primer caso nos encontramos con la incorporación de los rasgos ya codificados para el modelo poético regularizado por la imprenta y reconocible para el lector habituado a los formatos impresos. El tamaño elegido, en cuarto, es el más extendido entre los textos destinados al gran público y, sobre todo, normalizado para la poesía, la novela y el teatro, es decir, para los que hoy consideramos textos literarios, aunque, en particular, inscribe el libro en la tradición de los volúmenes de poesía lírica, desde el último tercio del XVI, frente al más extendido tamaño de los poemas épicos impresos en estos años, más habituados al octavo y aun al doceavo[44]. Como en compensación, la página impresa de la *Neapolisea* mantiene la disposición editorial que regulariza su ocupación por tres octavas, como era habitual en la *mise en page*[45] de la poesía heroica. Esta suerte de hibridación puede interpretarse como paralela a la perseguida por el autor con la escritura de un «poema heroico y panegírico», a cuya especificidad respondería la incorporación de una práctica editorial y tipográfica prácticamente desconocida en los impresos poéticos, en particular en los encauzados en el formato en cuarto[46]. Se trata de las indicaciones que, en cuerpo menor ocupan los márgenes exteriores de la caja de escritura determinada por las octavas, en el modelo habitual de uso del margen izquierdo para el folio vuelto y del derecho para el recto.

[43] Sigo el modelo conceptual y metodológico desplegado por Cayuela, 1996.

[44] Aunque cuantitativamente, a partir del catálogo proporcionado por Pierce, 1968, no existe una diferencia significativa entre las ediciones en cuarto y las realizadas en formatos menores, hay que incorporar en la valoración el carácter distintivo respecto a los volúmenes líricos, la generalización del octavo en los títulos más significativos, su extensión en el cambio de siglo y su nuevo incremento en el segundo tercio del siglo XVII, en la cronología de la obra de Trillo.

[45] Ver Martin, 2000.

[46] No están exentos, sin embargo, de la práctica de anotación manuscrita derivada de una lectura culta o, sencillamente, mantenedora de las prácticas de estudio propias del humanismo, como ha subrayado Chartier, 2001, poniendo en relación este tipo de notas con la conformación de *excerpta* o recopilaciones de citas con destino a facilitar la *inventio* de la escritura.

Antes de entrar en la consideración de la naturaleza de estas *marginalia,* valga la observación de su doble carácter contextual y cotextual. El primero se realiza por su participación en la conformación de un tipo de página que, por la existencia de un doble nivel textual y por su propia disposición, remite a unos determinados modelos y códigos y propicia un modo de lectura en esa perspectiva culta. Como cotextos específicos, estas indicaciones precisan los componentes del poema que su autor quiere resaltar e introducen en el corazón mismo del texto una nueva voz autorial (a la vez del poeta y de la *auctoritas* de una poética), directamente vinculada al proceso de escritura y a su resultado, una voz que desde los márgenes del poema recuerda continuamente al lector la presencia y la funcionalidad de otros cotextos en los márgenes del volumen, en los preliminares y en los postliminares, pero también en el propio espacio delimitado por las octavas.

Muchos de los apuntes marginales son subrayados de elementos episódicos o *loci* relevantes por alguna razón en el desarrollo argumental o narrativo del poema y, en esta función, conectan directamente con los argumentos introducidos al inicio de cada uno de los ocho libros, como síntesis narrativa de lo desarrollado en ellos. Otras anotaciones, sin embargo, son explicitaciones de un carácter que, frente a lo estrictamente referencial, pudiéramos denominar metapoético, con indicaciones de los componentes señalados por la retórica o consagrados por la práctica del género para el discurso del poema épico; así, aunque no se consignan tan expresamente como en la posterior revisión conservada en manuscrito los elementos de «proposición», «invocación», «dedicatoria» y «narración»[47], se señalan las partes de relevancia en la estructura, en particular los episodios, convertidos en elemento fundamental en el debate genérico acerca del poema épico y el panegírico, con su dialéctica en torno a los principios de unidad y variedad[48]; por ello, Trillo destaca en estas digresiones episódicas su filiación con *topoi* distintivos de la tradición y sus modelos, como el vaticinio (I, 8), el levantamiento bélico de todos los pueblos (II, 1)[49], catálogo de naciones (II, 6 y ss.), tormenta (II, 20)[50], invocación a la musa

[47] Las aplicaciones a estas partes se recogen en el impreso en las notas iniciales. Ver más adelante y, para la descripción y caracterización del texto manuscrito, Ruiz Pérez, 1993a y 1995b.

[48] El debate, abierto a partir del *romanzo* de Ariosto, se recrudece en torno a la teoría y la práctica de Torquato Tasso, con su reescritura de la *Gerusalemme,* que actúa de referencia para Trillo, sobre todo en su desplazamiento genérico en la versión manuscrita, con la incorporación de digresiones episódicas; ver Ruiz Pérez, 1995b.

[49] «Estado dispuesto a las armas en que se hallaban todos; es episodio de que usaron todos los grandes poetas».

[50] Para la tradición tópica de las «tormentas épicas», junto con el de la «revista de pueblos» y su función en la escritura de Trillo, ver Ruiz Pérez 1995b.

(«Segunda invocación, para acción nueva; es común en los autores heroicos», V, 1), «regocijo de dioses marinos» (V, 18), descripción de la fama «por perífrasis» (V, 38), descripciones (VI, 20, 23, 26), o destaca la introducción de «la acción principal de este poema, que es la batalla de la Chirinola» (VII, 1)[51].

Con este aparato paratextual el poeta explicita su conocimiento y dominio de las leyes del género, correspondiente a su dimensión erudita, trabando la relación del poema con la poética desplegada en el paratexto inicial, el prólogo «Al que leyere» analizado en el apartado anterior. En ambos discursos, el proemial y el marginal, el despliegue de modelos y la exhibición autorial de su conocimiento sirve para mostrar que las innovaciones introducidas por Trillo no responden al desconocimiento de la autoridad (los *auctores* y la tradición que conforman)[52], sino a su dominio, y que la propuesta genérica resultante no es tanto una ruptura, como un desarrollo y superación de lo asentado por siglos de práctica a través de griegos, latinos, italianos y españoles. Por esta vía, aún más que mediante su expresa reivindicación, se refuerza la apuesta por una poética de la erudición, que ahora ya se puede exhibir, de la manera más palmaria y concreta, en el desfile de autoridades convocadas por Trillo para dar relevancia a la composición y al estilo de su poema y, mediante su explicitación, subrayar su dignidad.

Ya en el capítulo anterior de su gradual proceso de conformación del género panegírico Trillo había recurrido a una entrega editorial específica y singular, sumada a sus anteriores composiciones en este género. Al publicar el mismo año que la *Neapolisea* sus *Notas al panegírico al Marqués de Montalbán* el poeta otorga una relevante proyección material a su empresa, recurriendo a una práctica sin otros antecedentes que algunas de las intervenciones en la batalla en torno a las *Soledades*, esto es, sin relación directa con el discurso humanista de canonización de los *auctores*, sino más bien en el contexto de una lucha entre los escritores vivos por consolidar un puesto singular en la incipiente «república litera-

[51] Otras notas: «Todo esto es panegírico y laudatorio, debido al hecho del poema» (VII, 56); «Describe el modo del triunfo con todas sus circunstancias, por episodio» (VIII, 9), «Imagen de Marte poéticamente» (VIII, 13); «Pintura de la fortuna poéticamente» (VIII, 21), «Por episodio y diversión, se finge el sentimiento de la ciudad de Nápoles en la partida del Gran Capitán» (VIII, 36), «Fíngese una tormenta para que vuelva a la ciudad» (VIII, 37), «Hace sacrificios a los dioses marítimos y demás deidades, donde se finge todo lo ritual de la antigüedad en este género de erudición» (VIII, 41), «En este oráculo y vaticinio se introduce el fin del poema» (VIII, 53). Nótese la concentración de observaciones de este tipo al final de la composición.

[52] Recuérdese el uso similar del recurso que, con una explícita clave irónica, hace Lope de Vega en el comienzo de su *Arte nuevo de hacer comedias*, mucho más radical en su innovación que el modelo propuesto por Trillo.

ria». No obstante, la reivindicación *pro domo sua* de la relevancia de un poema propio, en los límites de la afirmación del orgullo de autor, se combina en el docto opúsculo con una estrategia de linaje clásico, basada en la acumulación de citas de autoridad que sirven de modelo y valor erudito a la nueva composición.

En su *Poema heroico y panegírico al Gran Capitán*, apoyándose en la entidad del género épico, el poeta granadino suma las indicaciones sobre los modelos, en forma de notas[53], en un apartado que, simétricamente al prólogo, dispone tras el poema, cerrando el volumen con una nueva muestra de erudición. Ya en las palabras preliminares al lector adelanta esta circunstancia o, mejor dicho, llama la atención sobre la misma, previniéndole para su incorporación a la lectura del texto y cerrando el marco de relevancia erudita. Los tópicos de modestia afectada no pueden inducir a error acerca del valor y sentido de una incorporación que, más que un apéndice, forma parte inseparable del discurso de la obra:

> Las breves notas que ves puse más por adorno del poema y por no perder los más de los muchos lugares que tengo vistos en pinturas, descripciones y afectos, que por ambición de que se vea lo mucho que yo he visto para no errar esta obra; mayormente, que nunca tuve por acertado vulgarizar mi concepto, y, así, muy pocas serán las ilustraciones respecto a lo que pudieran ser si yo hubiera de comentarme, que, al fin, «*cum nemo se ipsum contemnere videatur*» (Aristóteles, *Retórica*, libro 2, cap. 3). Y alguno habrá que juzgue por mayor una estancia o un verso cotejándole con los lugares que imita, y quiero yo no carecer de esa gloria ni quitarle a quien leyere aquese estudio, ya fatigado por mí. Demás que la grandeza de la poesía sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron, porque, cuando se suponga que mi entendimiento pudiese producir todos los grandes conceptos que hay en ellos, ¿quién duda que mis palabras, aun diciendo yo lo mismo que hay en ellos, no podrían ser tan vigorosas ni de tanta autoridad? Y, así como en una espada es grande la diferencia que puede haber en manejarla aquesta o aquella mano, así para que una sentencia pueda hacer buen golpe mucho importa el peso de valiente autoridad, ya de todos conocida[54].

La cita de Aristóteles es una demostración práctica de esta poética de la erudición y del papel que en ella juega la cita de autoridad, pero también es una referencia expresa a la vinculación de Trillo con la poética clasicista e, incluso, con los modelos clásicos más canónicos. Así lo ratifica su afirmación del valor de la imita-

[53] Puede verse el uso de este término como manifestación de una deliberada voluntad de marcar la diferencia con la práctica de las «anotaciones», tal como se plasman en Herrera o como prolonga González de Salas, con su atención a los elementos referenciales y la interpretación de los textos, frente a la desnuda marca de fuentes de autoridad que el poeta de Granada incorpora a sus versos.

[54] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 15v-16r.

ción, presente en todas las propuestas poéticas del último siglo. Como un eco expreso parecen resonar las palabras del Brocense al justificar su comento garcilasiano y, a su zaga, lo defendido también por Herrera, en una presencia implícita de la cadena en la que se pretende insertar Trillo con su apuesta poética por un clasicismo erudito. La expresa referencia a un desdoblamiento («si yo hubiera de comentarme») entre creador y crítico sólo puede hacerse en el espacio de una erudición mostrada en la práctica de la imitación. Y no se trata de una reticencia irónica o paradójica en el prólogo de Trillo, pues lo que el prologuista destaca, como pudiera decir Cervantes, es todo lo que omite y que bien pudiera exhibir si tuviera que actuar como comentarista o, mejor, si su texto recibiera el comentario merecido. Lo primero mostraría la erudición del humanista en función de crítico; lo segundo, la del poeta y su texto. Su omisión en estas páginas lo que hace es sugerir la enorme amplitud de ambas dimensiones, y ello «sin vulgarizar su concepto», es decir, sin ofrecer al vulgo todo su saber, pero también sin cumplir la función de esclarecimiento de lugares oscuros o la explanación de significados que sí ofrecerá un año después en los prolegómenos del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* del maestro Soto de Rojas.

La solución editorial refuerza todo el sentido de esta poética y las estrategias de lectura que persigue. En lugar de disponer las notas en los márgenes de la página, junto a las octavas del poema y en competencia con las otras indicaciones ya señaladas, dispersas a lo largo de las páginas del volumen, el autor las reúne y concentra al final, en un espacio epilogal que dialoga con el prólogo y lo complementa, y, sobre todo, proyecta el texto más allá de su mera lectura, en una dimensión más elevada y no al alcance de todos los lectores, como no todos los lectores —ni todas las lecturas— han de aventurarse en este espacio cotextual, pues ya el prólogo comenzaba reclamando un lector, esto es, una lectura erudita. Quien se la proponga puede encontrar en las páginas finales una vía para volver sobre el poema y descubrir lo que encubre tras la superficie de sus versos, pero, al disponer las notas al final, Trillo también garantiza la posibilidad de una lectura exenta del poema, con la limpieza con que se presenta la página impresa, liberada del abigarramiento que hubiese impuesto la acumulación de notas[55], ofrecida, en cambio, a la mirada de cualquier lector habituado a la «puesta en página» de los volúmenes de «varias rimas» y demás modelos «vulgarizados». Con ello quien está dando sistemáticamente su obra a la estampa no sólo evita excluir a posibles lecto-

[55] La contrapartida es la separación entre el texto y la nota, resultante en algún error, como ocurre en la numeración de las octavas de referencia del libro I, produciéndose un salto a partir de la octava 30 (considerada por error la 29), que se continúa hasta el final de las notas a dicho libro.

res-compradores; también está afirmando la capacidad de su propia escritura poética para elevarse sobre los modelos y ofrecer, al menos, la posibilidad de una lectura exenta, si no podemos decir completamente autónoma[56].

Al abrir el apartado final de las notas, Trillo insiste sobre el sentido de las mismas y su valor en el volumen, pero también en su propia escritura poética:

> Lector, ya en la introducción a este poema dije la razón de estas breves notas; así advertirás ser su poca extensión por no hacer vanidad de autores y noticias, que aseguro pudieran ser inmensas. Conocerás también la causa de que procede ser aqueste poema algo fuera de lo vulgar y común, cosa que entiendo no culparás, pues aconsejan siempre los más bien vistos que en las contiendas literarias sean siempre los tiros y puntería por alto, aunque muchas veces se pierda la munición. Demás que no puedes dejar de entender que más campaña ocupa un gigante deslizando un paso que corriéndola un enano a rienda suelta. Ya tendrás reconocido lo mucho o poco que tienes que censurarme. Di lo que fueres servido, que ya yo dije lo que tuve gusto, con atención a no hacer caso de cuanto puedes decir, ya que tu habías de hacer lo mismo de lo que yo dijese, con que estaremos pagados. Vale[57].

El aviso juega con la más estricta referencialidad (como al mencionar que el lector llega a estas páginas tras finalizar la lectura del poema) y con una serie de connotaciones implícitamente evocadas (como la alusión al gigante), cuando no irónicamente negadas. Este último es el caso de la reiterada mención a la brevedad de las notas, cuya ambivalencia puede hacer que se cargue de ironía y que, en todo caso, completa el sentido de la erudición. Si la brevedad alude al carácter de cada una de las notas, su sentido es recto, y denota la base de esta poética erudita: la cita más o menos explícita en sus versos de pasajes tomados de los autores clásicos, asimilados y transformados en la nueva escritura. Si la brevedad alude al número de las notas, ha de tomarse como una ironía, ya que sólo contando con las enumeradas nos encontramos con una acumulación de más de 130 autores, algunos con varias obras y comentaristas y que llegan a mencionarse, como ocurre con Virgilio, hasta en 100 notas o, lo que es lo mismo, a estar latentes en otros tantos pasajes del poema.

Pendiente un análisis más detenido y pormenorizado, que dé cuenta de cada una de las obras a las que Trillo hace referencia con sus remisiones a fuentes de autoridad, generalmente mencionadas por el nombre del escritor, la nómina es de por sí suficientemente expresiva por su alcance y variedad; una nómina que

[56] Para algunos de los hitos de esta trayectoria, ver Ruiz Pérez, 1996.
[57] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 105v.

puede sintetizarse así, con indicación del número de veces que aparece mencionada, e incluso reduciendo al autor principal los casos en que se apela a sus comentaristas o escoliastas:

Agustín, San	1	Ateneo	1	Boterobenes	1
Alberti, fr. Leandro	13	Augusto, Antonio	1	Bruyerino Campegio, J.	1
Alberti, León Bautista	1	Aulo Gelio	1	Camoens	1
Alexandreis, Alexandro	3	Ausonio Gallo	1	Cartario, Vicencio	5
Ambracio, Seno	1	Balbasone	8	Casaubono	1
Antonino	1	Beroso (Pseudo)	1	Catulo	1
Apiano	1	Bizarro, Pedro	2	Cauribolo, Alfonso	2
Apiano Alexandrino	1	Blondo	1	Claudiano	35
Arato	1	Boccaccio	5	Chirchman, Juan	2
Ariosto	7	Boecio	5	Cicerón	4
Collenuccio, Pandolfo	1	Justino	3	Polibio	2
Columela	1	Juvenal	2	Polidoro Virgilio	1
Comite, Natalis	1	Latino Pacato	3	Pomponio Mela	16
Coul, Guillermo de	4	Lipsio, Justo	1	Procopio	2
Dante	5	Livio, Tito	6	Propercio	4
Demstero, Tomás	5	Lucano	33	Quinto Curcio	2
Diago, maestro	1	Mamertino	1	Reanealmi, Paulo	2
Diodoro Sículo	4	Marcelo, Nonio	1	Río, Padre del	2
Diógenes Laercio	1	Marcial	7	Rodigino, Celio	1
Dionisio de Halicarnaso	3	Mariana	1	Sabelico	3
Estacio	42	Mena	9	Salazar	1
Estéfano, Henrico	1	Morales	1	Salustio	3
Estrabón	19	Ocampo	1	Sannazaro	2
Eusebio Panfilio	1	Nauclero	3	Séneca	16
Eutropio	2	Olao Magno	1	Silio Itálico	11
Fernabio	1	Ortelio	3	Solino	1
Floro, Lucio	1	Ovidio	38	Tácito	3
Freculfio	2	Palefato	1	Tasso	1
Fulgencio	1	Pambinio, Onufrio	2	Textor, Ravisio	3
Garcilaso	1	Pascario, Carlo	2	Tibulo	5
Giraldo, Lilio	2	Paterculo, Veleyo	1	Tiraquelo	1
Góngora	1	Paulo Diácono	1	Tolomeo	4
Guarino	1	Paulo Orosio	1	Trillo	5
Guicciardino	3	Pausanias	2	Tucídides	1
Herodiano	2	Persio	4	Valerio Flaco	2
Herodoto	1	Petrarca	1	Valerio Máximo	4
Historia del Gran Cap.	1	Piccolomini	2	Vegecio	1
Homero	13	Pierio Valeriano	1	Virgilio	100
Horacio	7	Píndaro	2	Vitelio	2
Isidoro, San	2	Plauto	1	Vitrubio Polión	1
Jerónimo, San	1	Plinio	18		
Josefo	1	Plutarco	1		

Con esta enciclopedia de autoridades el autor de la *Neapolisea* se sitúa en la cumbre de una poética de la imitación, al convertir su ostentosa muestra en un signo de erudición. Al servicio de la primera casi dos siglos de labor humanista precedente habían dispuesto una colosal oferta de repertorios y polianteas, para alimentar la escritura de unos textos en que los ecos adquirían para sus lectores más importancia que las voces, aunque en ocasiones un uso desmedido o improcedente motivara la burla de autores más sensatos. Es muy posible que Trillo hiciera uso esporádico de alguno de estos *instrumenta* elaborados por la práctica humanista[58]; no hay que olvidar que incluso menciona en tres casos a Ravisio Textor, a quien se deben posiblemente las recopilaciones más articuladas y bien diseñadas de las disponibles[59]. Sólo una compulsa de todas y cada una de las citas en la multiplicidad de misceláneas disponibles y su cotejo con las ediciones de los textos originales al alcance del autor podrían determinar una conclusión definitiva sobre el carácter real o virtual de esta biblioteca, aunque algunas observaciones y deducciones se desprenden de una observación aun no tan sistemática.

Sirva en primer lugar una petición de principio. Si bien la distinción entre «real» y «virtual» tiene sentido en lo que afecta a la materialidad de los volúmenes, a la presencia física de los mismos sobre la mesa del escritor y al uso que de los mismos pudiera hacer, hemos de asumir que en lo referente al establecimiento de una poética de la erudición, a su funcionamiento en la escritura del poema y a su presencia perceptible en la plasmación editorial del mismo, la distinción puede resultar de una pertinencia relativa, toda vez que no sólo su efecto se alcanza en el proceso de lectura y de descodificación del texto, sino que en su misma codificación, en la misma textualidad y en sus impulsos motores, la biblioteca manejada, aun de manera indirecta, a través de repertorios o de citas de citas, tiene una presencia y una función incuestionable, formando parte de la enciclopedia manejada por el autor y de los códigos poéticos y referenciales activados en la composición[60]. Por otra parte, y lejos de meros recuentos de nombres, como el convertido en paradigmático en los postliminares de *El peregrino en su patria*, Trillo se preocupa por situar de manera concreta el punto de imitación, tanto en el pasaje exacto de su poema como en la identificación del lugar de autoridad que lo sostiene[61]. Y en

[58] Ver López Poza, 1990 y 2000b.

[59] Ver Infantes, 1988.

[60] Para un acercamiento a este trasfondo de la cultura del poeta humanista y su proyección en la escritura, ver Ruiz Pérez, 1997.

[61] Me parece muy ajustada la observación de López Poza, 2000b, acerca del uso de los repertorios para la orientación en la búsqueda de fuentes, que el poeta culto completaría con la consulta directa de los textos originales.

la consiguiente modalidad de la práctica totalidad de las notas, con sus detalladas indicaciones, podemos encontrar indicios bastante aproximados de su *modus operandi*.

La existencia de un segundo texto[62], resultante de una revisión completa de la *Neapolisea*, menos en el aspecto estrictamente elocutivo que en el de su definición genérica, con cambios importantes en su materia y estructura, hasta definir una modalidad genérica distinta, cuando no claramente opuesta, nos ayuda, con sus semejanzas y diferencias a percibir lo más relevante del taller de Trillo. No considero en este caso significativa la diferencia en el número de autoridades citadas, que pasan de casi 130 a 85, ni siquiera teniendo en cuenta que el texto manuscrito triplica en extensión al impreso casi 20 años antes. Entre otras razones, debemos considerar que el códice conservado nos revela un estadio inconcluso de escritura, apreciable en las numerosas correcciones y, en lo que ahora nos toca, en la significativa disminución del número de notas marginales en la segunda mitad del texto, como si el poeta no hubiera finalizado la tarea de anotar en los márgenes del manuscrito las fuentes utilizadas, dejando sólo salpicadas algunas indicaciones en la parte final, mientras que se pudo mostrar más exhaustivo en los cinco primeros libros. Es de suponer que la finalización de esta labor hubiera deparado un número más abundante de citas, incluso con un incremento significativo de autores, pero no considero tan previsible que ello hubiera derivado en una modificación sustantiva del perfil cualitativo del conjunto. Por ello, puede ser más productivo situar en este carácter la comparación, atendiendo a las apariciones y desapariciones y a las variaciones en el número de las citas.

De la primera a la segunda nómina se producen significativas omisiones. Por ejemplo, desaparecen los autores religiosos, la referencia a Textor o a cualquier otro recopilador, y una fuente geográfica como Ortelio, mientras que otras se reducen, bien clásicas, como Estrabón (de 19 a 2 citas) o Plinio (de 18 a 4), bien romances, como fray Leandro Alberti (de 13 a 1 referencias). Algo similar sucede con el capítulo de las mitografías, donde desaparecen las referencias a Boccaccio y Giraldi, mientras que las de Cartari se reducen de 5 a 2; algo similar ocurre con Ovidio, reducido de 18 a 4 apariciones. Otro apartado con cambios significativos es el que incluye a los poetas romances, representados en el impreso por Dante, Mena (9 citas)[63], Petrarca y Camoens, y sin más presencia en el manuscrito que el incremento de las citas de Sannazaro (de 2 a 6), la notable incorporación de Marino (18) y la llamativa

[62] Ver Ruiz Pérez, 1993a.

[63] A él se refiere como «nuestro gran poeta» o, por antonomasia, como «nuestro poeta»; no obstante, la única referencia a Garcilaso (égloga I) es introducida como del «príncipe de nuestra lírica», a la zaga de Herrera.

presencia de Francisco de la Torre[64], con 3 menciones. El resto de los cambios responde a la sustitución en el modelo épico, como ocurre con la omisión de las siete referencias a Ariosto, mientras que Tasso pasa de 1 cita (y además a uno de sus sonetos, en III, 9) a 27; siendo éste uno de los síntomas más significativos del giro poético, otros son también evidentes, como la reducción de la presencia de Homero (de 13 a 6 referencias), de Séneca (de 16 a 3) y de Estacio (de 42 a 7), la aparición de citas de Aristóteles (7) y el incremento del peso de Claudiano (de 35 a 45) o la persistencia de la *Angeleida* de Balbasone (8 citas); o la multiplicación de fuentes de carácter histórico, de una parte los clásicos: Quinto Curcio (de 2 a 9 citas), Salustio (de 3 a 10) y, sobre todo, Tácito (de 3 a 35)[65], mientras que Valerio Máximo pasa de 4 a 1 referencias o Justino se incluye con 2 referencias; de otra parte los romances, con Boterobenes (de 1 a 6 referencias), Guicciardino (de 3 a 18), la crónica del Gran Capitán (de 1 a 4) y la significativa aparición de Paulo Jovio (3 citas en el manuscrito), mientras Pandolfo Collenuccio pasa de 1 a 2; a ellos hay que sumar los distintos tratados de caza y animales, utilizados con profusión en la digresión cinegética del libro VIII del manuscrito. En un orden de cosas similar puede incluirse la incrementada presencia del tratado *De re militari* de Vegecio (de 1 a 13) o la aparición de Teócrito (4). Aunque con una apreciable reducción, mantiene su hegemonía Virgilio (de 100 a 75 citas) y persiste el peso de Lucano (de 33 a 32).

La variación en el conjunto de autoridades denota con total claridad las alteraciones introducidas por Trillo en los modelos de referencia de su escritura, tanto en el plano genérico como en el estilístico. No obstante, hay un dato aún más revelador, pues, si en lugar de limitarnos al conjunto, atendemos al cotejo individual de las numerosas octavas que pasan sin apenas alteración textual de la *Neapolisea* al manuscrito *Poema heroico del Gran Capitán* comprobamos que, en los casos en que existe anotación de fuentes, en la práctica totalidad de ellos difieren las apuntadas entre uno y otro texto. Dado que no cabe postular incoherencia de Trillo ni olvido de las notas publicadas, la explicación ha de buscarse en la sustitución de los ideales poéticos, sobre todo atendiendo a que, junto a esporádicas pero significativas incorporaciones de autores, la tendencia general es a reducir el número de fuentes citadas, hecho que sólo puede interpretarse, a la luz del proceso seguido, como una voluntad de selección, aun dentro de una sostenida

[64] Su denominación como Bachiller de la Torre indica la dependencia de la edición quevediana de 1631.

[65] Puede ponerse en relación con este incremento el paralelo de Justo Lipsio, el cual, a pesar de que lo llama «mi maestro», sólo es citado una vez en el impreso, frente a 11 veces en el manuscrito.

poética de la erudición. Pero si el texto no se ve alterado, tampoco lo han podido estar las fuentes de imitación. La deducción obligada apunta a un valor relativo del procedimiento y a reconocer la auténtica relevancia en la mención de las fuentes, hecho convertido en significativo por su continuidad y el lugar ocupado junto al texto. Es decir, que más parece que Trillo no acude a los *auctores* tanto en busca de materiales para su *inventio,* ni siquiera de dechados para su *elocutio,* como para procurar marcas de orientación para la lectura, de claves que la sitúen en el horizonte de la erudición.

No es tan variable el modo en que se consignan las fuentes, lo que es aún más significativo del procedimiento, dadas las oscilaciones en el catálogo de citas. Es habitual que en muchas de ellas (sobre todo, si no se refieren a pasajes de cierta amplitud) se dé cuenta del texto, en particular cuando se trata de obras latinas o de traducciones del griego a dicha lengua. Sin embargo, no se puede tomar como un indicio incontrovertible de una lectura directa, ya que diversos repertorios, como ocurre en el caso de los de Ravisio Textor, reproducen los pasajes y su localización, por lo que bien pudiera situarse allí el origen de la imitación y el modelo de la nota. Algo similar puede sostenerse respecto a la frecuencia con que introduce indicaciones sobre la localización del pasaje en cuestión, anotando la parte de la obra (libro, capítulo o canto) en que se encuentra, ya que estos datos también solían aparecer en los inventarios *ad usum poetarum.* En todo caso, ciertas vacilaciones en el criterio de localización, combinando en distinto grado los datos de autor, título, parte, capítulo y verso, indican que no estaba limitándose a transcribir una sola fuente, sino que debería guiarse por lecturas más o menos directas o, al menos, por la consulta combinada de varios repertorios. Un ejemplo de ello es que el único que cita, el *Epithetorum opus* de Textor, lo corrige en una ocasión (nota a VII, 60), señalando un «Epicteto de que no se acordó Ravisio Textor».

La duda desaparece en los casos en que la referencia se hace expresa a un texto, a una edición o, incluso, a un ejemplar concreto. Así, a diferencia del uso habitual en el resto de las citas de Virgilio (limitadas en ocasiones al nombre del poeta), en la nota a I, 28 se apunta «*Eneida,* folio 192», lo que parece apuntar a un volumen que tenía ante la vista. En varias ocasiones se señala con precisión la edición referida:

> Véase a Juan Bruyerino Campegio, *De re civaria,* libro 2, capítulo 1, edición de Lugduni, año 1560 (VI,13);
>
> mejor que todos Juan Chirchman, en su eruditísimo libro *De funeribus romanorum,* edición de Amburg, año 1605 (VII, 26);

su grande analogista Pedro Bizarro controvierte en libro I, edición de Antuerpia, año 1579 (VII, 61 y 62);

Onufrio Pambinio, *De los triunfos romanos,* edición de Venecia, 1557 (VIII, 9).

El procedimiento, como hemos visto, ya había sido seguido en el prólogo, incluso para enmendar a Quevedo y González de Salas, lo que parece indicar que, si no hacía gala de un sistemático criterio bibliográfico, Trillo se manejaba con cierto rigor filológico en el cotejo de las fuentes. El mecanismo es aún más manifiesto en los 23 casos en los que la referencia lleva como indicación (como ocurriera con el folio indicado en la *Eneida*) un número de página, en ocasiones precedido de la indicación «*mihi*», para señalar que es el ejemplar que posee o, al menos, maneja en ese momento. Entre las obras así referenciadas se encuentran los *Ejercicios de los antiguos romanos,* de Guillermo Coul, citado en 4 ocasiones con indicación de página; las *Antigüedades de España,* de Ambrosio de Morales; los textos geográficos de fray Leandro Alberti, aludidos en 10 ocasiones, siempre con indicación de página; el *Imagines deorum* de Cartari, 4 veces en la misma circunstancia; el *De specimen planctarum,* de Paulo Renealmi, y el *Aparato triunfal,* de Alfonso Cauribolo, ambos en una ocasión; y, finalmente, Ravisio Textor, de quien no hay duda que usa directamente el *Epithetorum opus.* Un caso singular, lógicamente, es el de las cinco referencias que Trillo hace a diferentes textos suyos, unos ya publicados, como las *Notas al panegírico al Marqués de Montalbán,* y otros inéditos, como sus notas a los autores de la historia de España[66], para los que que no necesitaba el auxilio de los repertorios. Tampoco podría encontrar en florilegios una parte importante de los autores citados, en particular los romances, en cuyo caso hay que postular un conocimiento directo, sobre todo cuando los cita abundantemente, como es el caso de Mena.

En conclusión, es posible afirmar que, sin excluir el uso más que probable de uno o más repertorios, Trillo manejó directamente un número considerable de textos. Tal observación sirve para

[66] No he localizado un manuscrito con este título. A los reseñados por Gallego Morell, 1950, puede sumarse ahora el registrado como 10475 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con sus *Discursos genealógicos de los apellidos nobilísimos de Ruizes de Vergara, y Álava, Egas, Venegas de Córdoba y otros con ellos emparentados, sus orígines y sus armas, estados, noticias, puestos, varones ilustres, casamientos, descendencias, prerrogativas y honores* (1648), y, más significativo aún, el volumen facticio (ms. 22660 de la BNM) que incluye la *Historia del rey Don Enrique Cuarto, compuesta por Alonso de Palencia y adicionada y corregida por D. Francisco de Trillo y Figueroa* (1647), junto con traducciones de Guicciardini y Boterobenes por el propio Trillo, obras incluidas entre las mencionadas en sus notas.

impugnar un cuestionamiento de su erudición como postiza[67] y viene a ratificar las virtualidades de las citas de los autores, no como una biblioteca virtual en el sentido de ficticia o imaginaria, sino como unos libros y lecturas directamente imbricados en la práctica de una escritura que toma la erudición como signo distintivo de una poética. Ello se aprecia, mucho mejor que en el conjunto formado por la práctica totalidad de las notas, reducidas a escuetas indicaciones, en las primeras anotaciones realizadas por Trillo, no sólo por referirse a los elementos más codificados del género, el llamado «ritual introductorio de la épica culta»[68], sino también por su propia naturaleza, mucho más explícita del sentido de las autoridades mencionadas:

> El comenzar invocando fue cuidadosa atención de Homero, *Iliada,* libro 1, «*Iram cane dea Pellidae Achillis &c*». Y, aunque todos los demás comenzaron propuniendo, esto parece más conforme a lo que debe hacer, no refiriendo cosa alguna antes de invocar, pues para referir invoca [...]. El concepto de esta primera octava se toma de la metáfora de los fuegos que en algunas ciudades marítimas se encienden en altas torres para conducir las naves hacia el puerto, como en Génova, Mecina, La Coruña y otras partes, cosa que por común excusa mayor noticia (I, 1).
>
> Dirige al Excelentísimo señor Marqués de Priego, Duque de Feria, costumbre común a todos los antiguos y modernos, solicitando soberana protección a sus escritos. El modo de dirigir, engrandeciendo la persona a quien se dirige no es excusable. Así dice por dos modos, con alusión al sol, que el nombre de su Excelencia corona los dos polos, siendo luciente, conocido en todo el mundo, desde el Istro al Paraguay, esto es, desde un mundo a otro. Esta ampliación es imitada en el común de todos los autores. Juvenal, *Sátira* 10, dijo: «*Omnibus in terris qui sunt a Gadibus usque / Auroram & Gangem*» Y Séneca trágico en *Hipólito:* «*Quae qui nascentem videt ora solem, / quae qui ad ocasus iacet ora feros*», de que se omite dilatada erudición (I, 2).
>
> Pondera la noticia que el río Betis dio a los demás de España, y ellos a todo el reino, gloriándole con tal hijo. Prosigue lo mismo la sexta, y, por no cansar, se omiten algunos lugares de no poca exornación (I, 5).

Estas primeras notas definen claramente un modelo, tanto genérico como poético, manifiestan el propósito del autor y orientan la lectura, reforzada más adelante con la galería de autoridades que completan la enciclopedia manejada por el autor para trabar la estructura y la contextura de sus octavas. De nuevo es preciso señalar la diferencia de planteamiento con la práctica editorial manifiesta en la publicación que en una cronología muy cercana

[67] Jammes, 1956, por ejemplo, realizó una lectura demasiado reduccionista de la práctica imitativa de nuestro poeta. Ahora contamos con una nueva perspectiva en Schwartz Lerner, 1999.

[68] Ver Prieto, 1975.

representaba el más cumplido proyecto de canonización de un autor y, más específicamente, era objeto de críticos comentarios en el prólogo de la *Neapolisea*. A diferencia de los comentarios de González de Salas al *Parnaso* quevediano, Trillo renuncia a las indicaciones relativas al esclarecimiento del texto, consistentes en informaciones referenciales, en noticias históricas e, incluso, en orientaciones de lectura como las encerradas en las rúbricas añadidas a los poemas. Ningún dato de este tipo acompaña a la narración heroica y panegírica de las hazañas del Gran Capitán. En su lugar, el lector interesado encuentra las claves identificativas de la escritura del poeta, y éstas se reducen a la nómina de *auctores* y a la indicación de *loci* sobre los cuales se levantan sus versos, el sustrato cultural que sostiene un edificio cuyas vigas maestras están formadas por la materia de la erudición.

Hemos seguido en estas páginas el discurso en que se explicita y formaliza una teoría de la erudición como clave de una definición poética, partiendo de las premisas teóricas que, de manera proemial, abren la lectura del volumen, para desembocar, en los postliminares, en la plasmación más evidente de esta poética, subrayada por el apéndice de notas que cierra el círculo de elementos contextuales en torno al poema, sin haber entrado específicamente en el modo en que se plasma en la escritura poética, en la realización específica de las octavas del poema. Quede este aspecto para otra ocasión.

Para concluir en este punto la indagación sobre la naturaleza y el uso de las citas de erudición por parte de Trillo y Figueroa y, particularmente, de su mostración en los paratextos de la edición del panegírico, hay que señalar cómo la práctica de la imitación, al margen de los rasgos de estilo, constituye la base de su poética de la erudición, donde desempeña un papel fundamental el concepto y el valor de las autoridades, hasta el punto de hacerlas presentes y expresas en el volumen impreso, si bien buscando un procedimiento alejado de los heredados de la glosa medieval, con sus indicaciones en los márgenes, y separado también de los comentarios humanistas, cuyo modelo, con sus anotaciones intercaladas, no resultaba de aplicación en un poema unitario, salvo de recurrir al procedimiento de disponer las notas tras cada uno de los libros, soslayando su carácter marginal; pero más distintivo es el hecho de que la naturaleza de estas notas se reduzca a la indicación de los lugares de imitación y las fuentes de autoridad, dejando muy al margen las observaciones retóricas o poéticas e, incluso, frente a la erudición de Herrera y todas sus referencias al universo natural, todo lo no perteneciente al mundo de las autoridades librescas. La práctica de la taracea de citas y pasajes lleva al extremo la propuesta que venía sustentando la poética clasicista, especialmente desde su formulación humanista. De ahí la dualidad de su carácter,

entre la sólida base clasicista y la floración de una poética de la erudición que marca la separación de los modelos del primer renacimiento y apuntan una de las caras del barroco. De ahí también una de las razones de la explicitación de las fuentes y su tratamiento específico.

Trillo no podía considerarse a sí mismo un autor canónico y darse el tratamiento de tal a través de unas anotaciones, propias, apócrifas o ajenas, a su obra, pero no podía dejar ésta, como ya hiciera previamente con el *Panegírico al Marqués de Montalbán*, al albur de una lectura reduccionista que prescindiera completamente de su erudición, pues en ella se encontraba el fundamento de toda una poética, una poética en que la apropiación de los textos de los *auctores*, lejos ya del debate del nacionalismo renacentista sobre la dignidad de la lengua y la *translatio studii*, representaba una apuesta, bien que ingenua, por apropiarse de la autoridad, aquella que podía dar a su obra un carácter relevante. En esta empresa Trillo se sitúa en el horizonte de la definición de una poética de escuela, la poética de la erudición, pero, en la dialéctica establecida por su desdoblamiento como poeta y anotador en el espacio compartido del volumen impreso, está atrayendo para su escritura el valor de otra suerte de relevancia, la que se desprende de su propio valor intrínseco e individual, en la perspectiva de un proceso de apropiación de la autoridad que comienza a orientarse, a partir de las premisas del humanismo, hacia un sentimiento cada vez más orgulloso de autoría individual. La conciencia de las fuentes y su ostentación colaboran, paradójicamente, en este discurrir, por la vía de un cambio en la autorrepresentación del poeta y en la imagen de su texto, que cobran nuevos perfiles al recortarse en el horizonte de una tradición, la de una «república de las letras» cuya carta de naturaleza cobra progresiva nitidez al marcarse la separación entre un sentido medievalizante del saber como posesión de un conocimiento sistemático del universo (a la manera de las *Ethymologiae* isidorianas), sin distinción en el espacio de las *bonae litterae*, y un concepto de erudición como densidad de la escritura para individualizar una poética y, más allá, la obra particular de un poeta como discurso singular en su intensidad culta.

Bibliografía

Cayuela, A., *Le paratexte du Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Geneve, Droz, 1996.

Chartier, R., «Princely Patronage and the Economy of Dedication», en *Forms and Meanings: Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer,* Philadelphia, University of Pennsylvania, 1995, pp. 25-42.

Chartier, R., «El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones», en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América,* ed. M. Peña Díaz, P. Ruiz Pérez y J. Solana Pujalte, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 21-35.

Díez Borque, J. Mª., «Lope de Vega y los gustos del "vulgo"», *Teatro,* 1, 1992, pp. 7-32.

Gállego, J., *El pintor de artesano a artista,* Granada, Diputación de Granada, 1995.

Gallego Morell, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa,* Granada, Universidad de Granada, 1950.

García Galiano, A., *La imitación poética en el Renacimiento,* Kassel, Reichenberger-Universidad de Deusto, 1992.

Guillén, C., «Quevedo y el concepto retórico de la literatura», *El primer Renacimiento,* Barcelona, Crítica, 1988, pp. 234-67.

Infantes, V., «De *Officinas* y *Polyantheas:* los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-57.

Jammes, R., «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique,* 58, 1956, pp. 457-81.

López Bueno, B., *La poética cultista de Herrera a Góngora,* Sevilla, Alfar, 1987.

López Bueno, B., (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Hererra. Doce estudios,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

López Poza, S., «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón,* 49, 1990, pp. 61-76.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo (1)», *Ínsula,* 648, 2000a, pp. 7-9.

López Poza, S., «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola,* 4, 2000b, pp. 191-214.

Martin, H. J., *La naissance du livre moderne: mise en page et mise en texte du livre,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

Martín González, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1984.

Pierce, F., *La poesía épica del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1968.

Porqueras Mayo, A., «Sobre el concepto "vulgo" en la Edad de Oro», en *Temas y formas de la literatura española,* Madrid, Gredos, 1972, pp. 114-27.

Prieto, A., «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea,* Madrid, Narcea, 1975, pp. 15-72.

Rico García, J. M., *«La perfecta idea de la altísima poesía». Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

Ruiz Pérez, P., «Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *Rilce,* 4, 2, 1988, pp. 73-98.

Ruiz Pérez, P., «El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa», *Glosa,* 2, 1991, pp. 289-306.

Ruiz Pérez, P., «El *Poema heroico del Gran Capitán* de Trillo y Figueroa. Un texto inédito para la historia de la épica y la poética culta del siglo XVII», *Angélica,* 5, 1993a, pp. 105-12.

Ruiz Pérez, P., (ed.), *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español,* Madrid, Libertarias, 1993b.

Ruiz Pérez, P., «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina», *Hommage à Robert Jammes,* Toulouse, Université de Toulouse, 1994, pp. 1037-1049.

Ruiz Pérez, P., «La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista», *Bulletin Hispanique,* 97, 1, 1995a, pp. 317-40.

Ruiz Pérez, P., «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa», *Criticón,* 65, 1995b, pp. 101-77.

Ruiz Pérez, P., *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco,* Berna, Peter Lang, 1996.

Ruiz Pérez, P., «Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)», *Philologia Hispalensis,* 11, 1996-1997, pp. 125-43.

Ruiz Pérez, P., *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597),* Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

Ruiz Pérez, P., «Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)», *Bulletin Hispanique,* 100, 2, 1998, pp. 425-48.

Ruiz Pérez, P., «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique,* 102, 2, 2000, pp. 339-69.

Schmidt, R., «Herrera's concept of imitation as the taking of Italian spoils», *Calíope,* 1, 1-2, 1995, pp. 12-26.

Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.

Schwartz Lerner, L., «Las anacreónticas en la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti,* ed. A. Temimi, Zaghouan, Foundation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999, pp. 535-53.

Trillo y Figueroa, F., *Neapolisea. Poema heroico y panegírico al Gran Capitán,* Granada, por Baltasar de Bolivar y Francisco Sánchez, 1651.

Trillo y Figueroa, F., *Obras,* ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.

Vega Ramos, Mª. J., *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento,* Madrid, CSIC, 1992.