

EL *ENTRETENIMIENTO DE LAS MUSAS* (1654) DE TORRE Y SEVIL:
NUEVAS VÍAS DISPOSITIVAS PARA LA POESÍA IMPRESA DEL BAJO BARROCO¹

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba

El Entretenimiento de las musas y su contexto editorial

El *Entretenimiento de las musas* de Torre y Sevil es un poemario indicativo de diversos cambios e inflexiones que marcan algunas de las direcciones seguidas por la poesía impresa en el Bajo Barroco. Cronológicamente, se sitúa en un momento histórico en el que la debilidad del poder monárquico, agudizada desde el segundo tercio del XVII, convertiría en la segunda mitad de la centuria a los núcleos regionales y provinciales en espacios ciudadanos con una mayor capacidad de decisión sobre sus asuntos inmediatos (Elliott, *La rebelión*; Elliott et al., *1640: La Monarquía*). Y la generación de productos poéticos distintivos era uno de estos asuntos.

Desde el punto de vista del mercado, los modelos editoriales en boga estaban sufriendo importantes procesos de flexibilización y apertura hacia nuevas formas dispositivas que fueran capaces de convertirse en vehículo idóneo para transportar los cambios operados en el sistema poético (Álvarez Amo; García Aguilar, “Tras el *Parnaso*”), en especial los derivados de la incorporación cada vez más frecuente de las composiciones de academia (u otras prácticas de sociabilidad literaria con análogas funciones) en el espacio del poemario impreso de autor único.

Sin perder de vista los condicionamientos del marco general mencionado, la generación del *Entretenimiento de las musas* en tanto que poemario impreso no puede desvincularse del ambiente editorial de la Zaragoza de entre 1650 y 1660, cuyo contexto particular ha sido delimitado con nitidez y precisión por Ruiz Pérez (“La edición”): una ciudad virreinal, que se sentía y se sabía distinta; dotada de la infraestructura económica y material para promover el importante

caudal de productos impresos que pudieran generar tanto los núcleos educativos, como los entornos académicos y los círculos cultos. Una ciudad, en fin, donde “se aúnan la consolidación social, la visibilidad del poder y el protagonismo de las élites” (Ruiz Pérez, “La edición” 71). Tal es el entorno en donde se produce el original *Entretenimiento de las Musas*.

Poemas de envite y arrastre: un nuevo modelo dispositivo para la poesía impresa

El *Entretenimiento de las musas* de Torre y Sevil (1654) presenta una ordenación de los materiales poéticos ciertamente original. Los poemas se articulan y distribuyen en el libro por medio de una estructura cuaternaria que, bajo la designación de una baraja, reúne cien poemas agrupados en virtud de los distintos palos. Así, los oros están destinados a albergar las composiciones religiosas, las espadas encabezan lo heroico, las copas se consagran a lo lírico y los bastos finales se dedican a la materia burlesca.

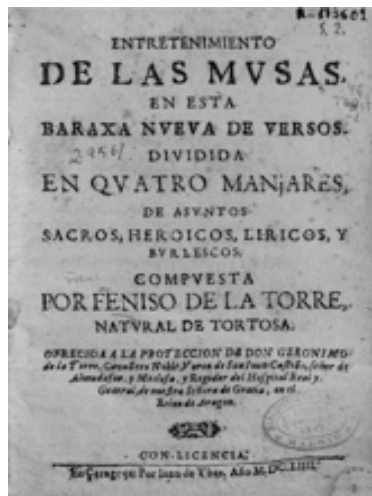


Fig. 1: Portada del *Entretenimiento de las musas* (1654) de Francisco de la Torre y Sevil.

Es tanta la importancia de la trabazón dispositiva del volumen que hasta el último momento Francisco de la Torre y Sevil –o acaso algún otro de los agentes implicados en la fabricación del poemario– estuvo pendiente del más mínimo detalle dispositivo, para hacer encajar de

modo óptimo las distintas piezas poemáticas en el ensamblaje general del libro. Ello se comprueba en los dos estados que presenta la edición de 1654, en donde se alternan, dependiendo del ejemplar, dos sonetos distintos: la *Fábula entendida con nueva moralidad* o la *Descripción a un amigo, de un viejo de mala cara y peor mujer*, que fue el poema editado por Alvar (*Edición*, 210).

Así, en el *Entrettenimiento de las musas* impreso en 1987,² el ilustre filólogo editó el soneto impreso en la página 127 de la mayor parte de los ejemplares conocidos. Sin embargo, poco tiempo después amplió las noticias editoriales sobre el poemario de Sevil, dando cuenta de un ejemplar en donde en lugar del poema editado aparecía un soneto diferente del que había incluido en su edición de 1987.³ Esta alternancia sorprendió al editor, quien no acertó a entender la opción por eliminar un poema que bajo su punto de vista era de grandísima calidad.⁴

Partiendo de las aportaciones imprescindibles y pioneras de Étienvre y Fasquel, en otro trabajo hemos ofrecido una posible explicación al problema, basándonos para ello en el sentido general de la *dispositio* del volumen y en los valores que esta adoptaba (García Aguilar, “Trocar el libro”). En este acercamiento observamos que existían en la disposición editorial del volumen dípticos poemáticos o series de composiciones duales, de modo que los textos se disponían a base de mínimos conjuntos duales, reproduciendo en su organización y funcionamiento una suerte de juego de provocación y respuesta. Esta mecánica de funcionamiento no resultaría muy alejada de similares prácticas cortesanas o de no pocas actividades de academia que cifraban en los juegos de provocación y contestación una parte sustantiva de las sesiones, dibujando así los perfiles de un funcionamiento que está muy vinculado a las dimensiones de la innovación por la vía del juego (literario).

Una organización poemática de esta naturaleza repercute de manera directa e inmediata sobre el sentido global de la organización del libro, pues el volumen se empapa de los valores asociados con un juego de naipes que ya venía anticipado por el título, preliminares y demás paratextos del volumen. Tal dimensión lúdica se confirma en el itinerario de la lectura a medida que el usuario del libro-baraja comienza a jugar con el objeto que se le ofrece para su deleite. El juego de lectura que se insinúa en los inicios y se incita a seguir en los

medios aparece formulado de este modo en virtud de la ordenación de un *corpus* que se sustenta sobre la *dispositio* lúdica que caracteriza a la arquitectura editorial del libro. Así pues, los dípticos poemáticos particulares se ensamblan en el esqueleto de la baraja-libro de poemas para sustentar y poner en pie un instrumento poético inédito, basado en el juego y ofrecido como tal a los lectores.

A lo largo del juego de la lectura que propone el libro, y una vez salvados los preliminares, se llega a la primera sección del volumen, titulada como *Manjar primero. Servido en el oro de Sacros Asuntos*. La hipótesis acerca de la articulación de las composiciones mediante dípticos poemáticos o pares que se complementan casi desde un diálogo coherente es algo que se puede comprobar desde el principio y que continúa como tendencia objetivable a lo largo del manjar, de acuerdo con lo expuesto en la Tabla 1.

TABLA I. <u>MANJAR PRIMERO. SERVIDO EN EL ORO DE SACROS ASUNTOS.</u>	
[1] <u>Al oro.</u>	[2] <u>Invocación a Dios, introduciéndose en el oro de lo sacro.</u> Décima
[3] <u>En consideración de haber bajado la Virgen Nuestra Señora, acompañada de los santos Pedro y Pablo, cuando dio a la iglesia de la ciudad de Tortosa la preciosa cinta suya de red que hoy se venera en ella.</u> Soneto	[4] <u>En aplauso de la misma preciosa cinta, mirando la red.</u> Décima
[5] <u>A santa <u>Magdalena</u> en su gloriosa conversión.</u> Soneto	[6] <u>A santa <u>Lucía</u> en la pérdida de sus ojos.</u> Décima
[7] <u>A san <u>Bartolomé</u> en su martirio.</u> Soneto	[8] <u>A san <u>Sebastián</u> y a sus flechas.</u> Décima
[9] <u>A san Pedro en el llanto de su conversión.</u> -piedra/agua: "llorar piedra" (v. 14)- Soneto	[10] <u>Lamento de un pecador endurecido.</u> -piedra/agua: "piedra, llorad" (v. 7)- Décima
[11] <u>A san <u>Jerónimo</u> con la trompeta al oído y el canto a los pechos.</u> Soneto	[12] <u>A lo mismo.</u> Décima
[13] <u>Infautos señales en la muerte de <u>Cristo</u>.</u> Soneto	[14] <u>A la <u>Virgen</u> en su gloriosa muerte.</u> Décima

<p>[15] <i>A la Virgen en el misterio de su Purísima Concepción.</i></p> <p>Romance</p>	<p>[16] <i>A la gloriosa Virgen en el regocijo de su Coronación. Diéronle al autor el asunto con el siguiente pie: "Lucen las voces y hablan las estrella".</i></p> <p>Octava</p>
<p>[17] <i>Vida y muerte de san Lamberto. Escribiose en Zaragoza, donde está su cuerpo y un convento de su nombre fuera de la ciudad, pasado el Palacio de la Inquisición.</i></p> <p>Quintillas de ciego</p>	<p>[18] <i>A san Juan Bautista.</i></p> <p>Romance</p>
<p>[19] <i>A san Francisco en la impresión de las llagas.</i> –“con las penas de Cristo tan unido” (v. 31)– Silva de consonantes</p>	<p>[20] <i>A Cristo en el paso de ascenderle a la cruz.</i></p> <p>Romance</p>
<p>[21] <i>Al haber caído en el año de 1644 en un mismo día la Encarnación y muerte de Cristo y también, por el mismo tiempo, la creación del mundo, según la opinión más común de los astrólogos.</i></p> <p>Octavas</p>	<p>[22] <i>En consideración de haber llorado mucho una señora el rato que entraba a ser religiosa, quedando después gustosísima en la elección de tan dichoso estado.</i> –“muere al mundo y nace al cielo” (v. 4)–</p> <p>Décimas</p>
<p>[23] <i>Romance en esdrújulos al Santísimo Sacramento.</i></p> <p>Romance</p>	<p>[24] <i>Al mismo asunto.</i></p> <p>Romance</p>

Conforme a lo indicado, los dos poemas con que se abre el primero de los manjares participan sin ambages de este diálogo, de modo que la primera de las composiciones, dedicada (y titulada) *Al oro* induce a la ubicación de la que le sigue, una décima rotulada como *Invocación a Dios, introduciéndose en el oro de lo sacro* [2], en cuyo anfibológico verso conclusivo se deja ver la ligazón anunciada: “en vos oro lo que oro” (105). Este mecanismo de diálogos interpoemáticos organizados por pares se continúa en el siguiente díptico de modo igualmente claro a través de los paratextos con que se presenta a cada uno de los poemas: un soneto *En consideración de haber bajado la Virgen Nuestra Señora, acompañada de los santos Pedro y Pablo, quando dio, a la Iglesia de la ciudad de Tortosa, la preciosa cinta suya de red que hoy se venera en ella* [3], al que acompaña una décima que coincide tanto en el tema como, sobre todo, en la explicitación paratextual de dicho tema: *En aplauso de la misma preciosa cinta, mirando la red* [4].

Se continúa con un soneto y una décima a santa Magdalena y santa Lucía [5-6], respectivamente; y tras ellas otro par de mártires similares, pero en esta ocasión masculinos: san Bartolomé y san Sebastián [7]-[8]. El siguiente par presenta una simetría menos diáfana. No obstante, es posible encontrar la relación entre el soneto *A San Pedro en el llanto de su conversión* [9] y la décima que le sigue, al *Lamento de un pecador endurecido* [10], por la vía del ingenio conceptual, pues aunque el sujeto del segundo poema es bien distinto al del soneto que le precede, lo cierto es que la doble mención a la piedra en la décima permite su engarce con la composición siguiente. Y no solo por la existencia del étimo común que la relacionaría con Pedro, sino porque en el soneto se alude hasta en cinco ocasiones a la palabra “piedra” y en una ocasión se alude a la “roca.” A ello cabría sumar las recurrencias en ambos poemas a la simbología del agua con que se concluye tanto el soneto a Pedro –“Yo al revés, del engaño entre la yedra, / soy con blanda lascivia y pecho duro / torrente al cometer y al llorar piedra” (112)–, como también la décima –“Oh, humana piedra, llorad. / Haréis, si así el agua os medra, / al ser lluvia lo que es piedra, / riego lo que es tempestad” (113).

Mucho más claro que en este caso se muestra la estructura de pares en el siguiente díptico, en donde al soneto *A San Jerónimo* [11] le siguen unas décimas *A lo mismo* [12]. Tras estas se colocan dos sonetos a la muerte de Cristo y de la Virgen [13]-[14], respectivamente, los cuales no solo coinciden en la cercanía de ambas figuras, sino incluso

en la recurrencia compartida al aire y al mar: “el aire silva, el mar se desconcierta” (116) y “ser perla al mar, al aire inmortal ave” (117).

Le suceden una canción *A la Virgen en el misterio de su Purísima Concepción* [15] y una octava *A la gloriosa Virgen en el regocijo de su Coronación* [16], y tras estos poemas unas quintillas de ciego en celebración de la *Vida y muerte de San Lamberto* [17], así como un romance a *San Juan Bautista* [18]. Tras estos una silva de consonantes *A San Francisco en la impresión de las llagas* [19] y un romance *A Cristo en el paso de ascenderle en la Cruz* [20], además de dos poemas de circunstancias cuyos referentes externos se explicitan con absoluta claridad: en un caso, la coincidencia cronológica de que en un mismo día del año 1644 coincidieran varias festividades; en el otro, un poema dedicado a la toma de velo de una religiosa cuyo nombre, sin embargo, no se especifica. Se cierra el manjar, y con él la parte dedicada a la poesía religiosa, por medio de un *Romance en esdrújulos al Santísimo Sacramento* [23] y otro *Al mismo asunto* [24].

Un similar criterio organizativo rige la segunda sección del volumen: *Manjar segundo. Servido en las espadas de heroicos asuntos*. En este caso, sin embargo, los juegos de pares no resultan tan homogéneos y tan absolutamente férreos como en el primer manjar. Se abre, como ocurre en las cuatro secciones del volumen, por medio de una silva de consonantes dirigida *A la valerosa espada de Carlos Quinto en ocasión de haberse trasladado las cenizas deste invicto emperador al panteón nuevo* [25], a la que acompaña un soneto que no podía estar destinado a otro asunto sino *A la espada* [26]. De nuevo, como en la sección anterior, se usan composiciones que se agrupan, complementan y dialogan reproduciendo juegos duales de pregunta y respuesta, o arrastre y envite. Sin embargo, la noción de arrastre y seguimiento a un palo (o manjar) heroico se alterna con una *dispositio* que en algunas secciones añade un procedimiento de pares intercalados –o de remisión más allá de las composiciones contiguas–, como se puede apreciar en la Tabla 2.

TABLA 2. *MANJAR SEGUNDO. SERVIDO EN LAS ESPADAS DE HEROICOS ASUNTOS.*

[25] <i>A la valerosa espada de Carlos Quinto, en ocasión de haberse trasladado las cenizas deste invicto emperador al panteón nuevo.</i> Silva de consonantes	[26] <i>A la espada.</i> Soneto
[27] <i>A la pluma.</i> – “en el blanco del papel” (v. 4)– Décima	[28] <i>Al arma de fuego.</i> Soneto
[29] <i>Al papel.</i> – “Blanco del docto, cuidado” (v. 1)–	[30] <i>A una hermosa mujer que, por serlo tanto, después de perdida Nicosia, escogiéndola para el Gran Turco, Mustafá, general suyo, valerosa dio fuego a la pólvora de un navío en que iba, volándose a sí misma y a los más preciosos despojos que saqueó el bárbaro en aquella ciudad. Refiérela Famiano Estrada en las Prolusiones Académicas.</i> Soneto
[31] <i>A la misma.</i> Décima	[32] <i>A lo mismo.</i> Soneto
[33] <i>Al valeroso aragonés Miguel Bernabé, que, al morir quemado en defensa del castillo de Báguena, quedó maravillosamente con las llaves dél, entero el brazo.</i> – “Cuando ceniza se advierte / tu cuerpo entre incendios graves” (vv. 1-2)– Décima	[34] <i>A las ruinas de Cartago.</i> – “Fénix es de su polvo renacido / a vacilante vida de memorias” (vv. 5-6)– Soneto

<p>[35] <i>Viendo la ribera del mar después de un gran naufragio.</i> –“Tiene esta ribera [...] ceniza en vez de arena” (vv. 1-4)–</p> <p style="text-align: center;">Redondillas</p>	<p>[36] <i>A Sansón en la pérdida de sus fuerzas</i></p> <p style="text-align: center;">Soneto</p>
<p>[37] <i>A una vela ardiendo.</i> –“<u>Vela</u> que en golfos de esplendor <u>navegas</u>” (v. 1) “con serena calma a tu fin llegas” (v. 8) “que aun de leves cenizas, breve copia” (v. 10)–</p> <p style="text-align: center;">Soneto</p>	<p>[38] <i>Descripción de la caza de un águila a una garza. Romance metafórico.</i> “el <u>velamen</u> de dos alas” (v. 12) “bañaba la regia pluma / coronista de desgracias” (vv. 27-28) “naufrago en menor <u>bortasca</u>” (v. 54)</p>
<p>[39] <i>De vípera in ore ursa. Mart. lib. 3, epig. 19. Traducción.</i></p> <p style="text-align: center;">Estrofas aliradas</p>	<p>[40] <i>Al mismo asunto fingido en un león.</i></p> <p style="text-align: center;">Romance</p> <p style="text-align: center;">Soneto</p>
<p>[41] <i>Prosiguese el asunto a vista del fingido león.</i></p> <p style="text-align: center;">Redondillas</p>	<p>[42] <i>Celebrando el vivo primor de dos sierpes que sirven de asas a una hermosa jarra que se admira entre las alhajas de don Vincencio Lastanosa</i></p> <p style="text-align: center;">Soneto</p>
<p>[43] <i>A lo mismo.</i></p> <p style="text-align: center;">Soneto</p>	<p>[44] <i>Respuesta al pasado soneto por los mismos consonantes. De don Manuel de Salinas y Lizana, canónigo y preposito de la Santa Iglesia de Huesca.</i></p> <p style="text-align: center;">Soneto</p>

<p>[45] <i>A la fuente de Batres de Garcilaso de la Vega. Aludiendo a las dos partes que en él lucieron de ingenio y valentía.</i> –“corre pólvora exalada, / porque de ardiente presuma / tanto el cañón de una pluma / como el rayo de una espada” (vv. 7-10)–</p>	<p>[46] <i>A lo mismo.</i> –“canoro español guerrero” (v. 6)–</p>
<p>Décima</p> <p>[47] <i>Al Excelentísimo duque de Alburquerque. Cuando rindió los cuatro bajeles franceses que iban a socorrer a Tortosa.</i></p> <p>Soneto</p>	<p>Décima</p> <p>[48] <i>Breve relación del mismo suceso.</i></p> <p>Soneto</p>
<p>[49] <i>A don Miguel Batista de Lizana, caballero de la orden de Santiago, del Consejo de su Majestad en el Supremo de Aragón y su protonotario en los reinos desta Corona. Habiendo escrito la vida de las dos venerables religiosas descalzas, la madre Jerónima y Feliciana.</i></p> <p>Soneto</p>	<p>[50] <i>Al mismo</i></p> <p>Soneto</p>
<p>[51] <i>En aplauso de don Juan de Moncayo, marqués de san Felices, habiendo escrito la Fábula de Atalanta.</i></p> <p>Décima</p> <p>[53] <i>Al entrar nuestras armas en Barcelona.</i></p> <p>Romance</p>	<p>[52] <i>Al doctor Juan Francisco Ram, arcipreste de Morella, sujeto eminente en todas letras, habiendo visto una apología suya.</i></p> <p>Décima</p>

A los dos poemas dirigidos a la espada, ya mencionados, les sigue una décima *A la pluma* [27] y un soneto *Al arma de fuego* [28]. En este caso no responden a una complementación mutua, sino a una contraposición que reproduce el conflicto secular entre letras y armas, conflicto o envite que se continúa en las páginas siguientes. De ese modo, a la pluma [27] le sigue el papel [29], con claras analogías textuales en ambas décimas, sustentadas sobre la ambivalencia del término *blanco*: “en el blanco del papel” (140) y “Blanco del docto, cuidado” (142). Y, análogamente, el soneto *A una hermosa mujer que dio fuego a la pólvora de un navío* [30] contrasta con el que se había consagrado a describir el arma de fuego [28]. Existe entre ambos textos, además, un ejercicio de *variatio* en lo que atañe al tratamiento de las posibilidades de la pólvora en uno y otro caso: en el primero, como exterminadora de lo heroico en el combate —que permite a un cobarde inferior acabar desde la distancia con un valeroso combatiente— y como instrumento al servicio del valor y la fama, en el segundo.⁵

El díptico siguiente continúa la temática anterior, tal y como declara la rotulación paratextual: *A la misma* [31] y *A lo mismo* [32]. Esta serie de poemas, con sus diferencias y puntos en común, coinciden, no obstante, en algo: la utilización de letras y armas para la permanencia en la memoria, jugando además con todas las irrigaciones conceptuales del par *pólvora-polvo*, que se retomará con algunas variaciones en los poemas subsiguientes [33]-[37]. Así, en la décima *A la pluma* se declara que “si eterna quieres vivir, / bien hiciste en trasladar / todo el aire del volar / al aire del escribir” (140); idea esta en la que insiste el verso conclusivo de la décima *Al papel*: “triumfantes armas tus letras / y eternos siglos tus puntos” (142). Se trata, además, de planteamientos muy similares a los que se desarrollan, partiendo de la pólvora, en el soneto [30]: “la fama que aún hoy de honor te viste / en túmulos de polvo construiste” (143), algo en lo que volverá a insistir la siguiente décima [31]: “en el mismo fuego viva / y en todo junto inmortal” (144).

El polvo, la ceniza y el fuego, elementos presentes en mayor o menor medida en los dípticos anteriores, reaparecen en la formulación de la décima en honor del personaje histórico Miguel Bernabé [33], alcaide que murió quemado en defensa del castillo de Bágüena por no querer rendirse ante Pedro I de Castilla (Zurita 458); y de modo más claro en el soneto *A las ruinas de Cartago* [34], cuyos versos conectan con la décima que le antecede no solo por lo que atañe a las nociones

de ruinoso destrucción, sino también porque en este caso es el *polvo*, como antes lo fue la *pólvora*, el elemento generador de fama: “Fénix es de su polvo renacido / a vacilante vida de memorias” (147). Y en la misma idea de daño y quebranto indaga el soneto *A Sansón en la pérdida de sus fuerzas* [36].

Entre ambos poemas hay unas redondillas cuya apertura marca una clara línea de continuidad con lo anterior: “Tiene esta ribera llena / de miserables sucesos, / en lugar de conchas, huesos, / y ceniza en vez de arena” (148). El viraje textual hasta lo marítimo desplaza la noción de pérdida hacia la imagen del naufragio, que por coherencia con lo anterior se produce mediante un incendio. Entonces, el soneto *A una vela ardiendo* [37] retoma en su caracterización elementos previos, tanto por lo que atañe a la memoria vinculada al polvo y la ceniza –“Tan sin memoria viene tu occidente / que aun de leves cenizas, breve copia, noticia te dará” (151)–, como por la insistencia en las ideas de la permanencia del Fénix tras su quema en la pira –“Humo será tu fin, pira no impropia; / dejarás sombra en todo y solamente / no dejarás la sombra de ti propia” (151). Y todavía la *Descripción de la caza de un águila a una garza* [38] presentará evidentes líneas de continuidad con los poemas anteriores, pues el águila, descrita como “presumida,” se sacude “con el aire de mil plumas / el velamen de dos alas” (152). Y más adelante se describe la imagen de caza de la rapaz como un naufragio volante: “Y ya la triste chalupa / miserable naufragaba / entre la Scila del pico / y Caribdis de la garra” (152).

En el contexto de un poema que plantea tan claras concomitancias intertextuales con respecto al que le precede, no faltan tampoco guiños a poemas previos del manjar. Así, para anticipar el destino fatal de la garza, se describe al águila como un ave cubierta de “regia pluma coronista de desgracias” (152), recobrando los valores de la escritura, expuestos ya a propósito de la pluma [27] y del papel [29], pero aplicándolos ahora a la figura concreta del cronista.

La imagen de la escritura, apoyada sobre el ejercicio de la variación en los diversos textos de la *Baraja*, tiene repercusión asimismo sobre la construcción del macrotexto, pues el siguiente poema establece un ineludible diálogo intertextual e interparatextual con el que nos ocupa: la traducción del epigrama de Marcial *De vipera in ore ursa* [39], en donde la escena de acecho y caza se baja hasta la tierra y se concreta en una víbora y una osa. Esto permite la continuación de la misma

línea temática, pero remozada con el ejercicio de la *variatio*, lo que se concreta en el soneto *Al mismo asunto, fingido en un león* [40] y en las redondillas en que *Prosíguese el asunto a vista del fingido león* [41]. Se mantiene así inalterada la estructura general del libro, aunque variando el texto inicial en virtud de la sustitución de la *osa* por el *león*. Por otro lado, la *vibora* continúa en estos poemas como elemento que, de igual modo que el *águila*, acaba con la vida del animal incauto.

Tales reescrituras no pueden por menos que insertar el texto dentro de un entorno de reelaboración literaria que lo convierte ya en un objeto artístico por sí mismo, en una suerte de engaste de orfebrería. Y acaso esta reducción consciente a materia artística explique el encaje y el sentido del siguiente soneto, en que se celebra *El vivo primor de dos sierpes que sirven de asas a una hermosa jarra que se admira entre las alhajas de don Vincencio Lastanosa* [42]. Los repliegues de la enunciación y lo extratextual se perfilan claros en esta composición dirigida a celebrar un objeto de los muchos que integraban el museo del mecenas y coleccionista aragonés. El soneto ilumina con claridad, desde el inicio, los problemas relacionados con la mimesis y el arte, pues frente a las serpientes textuales previas, que podían herir, estas únicamente “de asas dan señales, / piedad del arte fue, al hacerlas tales / entorpecer la furia de sus dientes;” y se cierra concluyendo “que prodigio del arte tan hermoso / no ha menester adorno, sino guarda” (159). En el soneto *A lo mismo* [43] que va después se explicita cómo lo heroico ha sido reducido a materia artística mediante la fuerza de una mimesis que supera ampliamente a las acciones cotidianas:

Sierpes vivas matar, valor se llama,
pero animar fingidas ya se advierte
raro vigor de prometea llama.
En las tuyas no triunfó Alcides fuerte,
porque fue mayor pasmo de la fama
dar vida a estas que a las otras muerte. (160)

El soneto es respondido en el espacio del libro por otro de Manuel de Salinas y Lizana, en cuyos versos finales se abunda sobre lo expuesto en el anterior: “Cederá a tu valor su Alcides fuerte, / que siempre ha merecido mayor fama / dar vida a muertos que a los vivos muerte” (161). No cabe duda, en efecto, cuán mayor es la dificultad de

vivificar a los muertos por medio de la escritura. Y no pueden olvidarse en este sentido los inicios del manjar, con los poemas *A la pluma* [27] y *Al papel* [29], en paralelo a las composiciones que mediante el arma de fuego [28] y [30] apelaban, de diversos modos, a la permanencia en la memoria.

Este manjar segundo, aunque heroico, no se dedica a expresar las acciones elevadas, pues nada de elevado existe, desde el punto de vista del *genus* épico, en los poemas antedichos. Indaga, en cambio, en las posibilidades de elevación heroica por medio de la escritura, frente a las posibilidades que ofrecen las armas convencionales, basadas en el acabamiento del contrincante y en la destrucción de los elementos. A este respecto son muy ilustrativos los versos finales del poema *A la fuente de Batres de Garcilaso de la Vega* [45]:

Entre sonoro ruido,
 por el campo dilatada,
 corre *pólvora* exalada,
 porque de *ardiente* presume
 tanto el *cañón* de una *pluma*
 como el *rayo* de una *espada*. (162)

En ellos no solo se insiste en la preeminencia del arte sobre lo inmediato, que se continúa y amplía en la décima *A lo mismo* [46], sino que se concretan asimismo los referentes encadenados mediante la serie de cartas jugadas hasta el momento en la partida, como si de un recuento final se tratase: la pólvora, lo ardiente, el cañón, la pluma, el rayo y la espada.

El manjar se cierra con unas composiciones en las que se realiza la dicotomía planteada al inicio sobre letras y armas, como dos posibilidades de perduración. No obstante, y una vez transitado el itinerario del libro, serán ahora personajes históricos bien conocidos los que propicien con sus acciones la enunciación de los poemas. Así ocurre con los dos sonetos que elogian las hazañas navales del duque de Alburquerque [47] y [48], los cuales se cierran con gran contundencia: “Dar el nombre a la fama, el riesgo al pecho / es lo que ha hecho el duque, y más no digo, / que no hay más que decir que lo que ha hecho” (165). A este par de sonetos heroicos *stricto sensu* sigue otro díptico dirigido al íntimo amigo de Bocángel don Miguel Batista de Lanuza

[49] y [50], compuesto por haber *escrito la vida de las dos venerables religiosas descalzas, la madre Jerónima y Feliciana*.

Una vez más, no es la pluma un elemento ornamental para el caballero, sino la herramienta heroica del autor letrado. Resulta indicativo al respecto el inicio del poema: “Tu pluma, gran Miguel, que solo yerra / cuando no escribe” (166). Lo heroico, entonces, es de nuevo la escritura, como queda de manifiesto en los versos conclusivos de ambos poemas, en los que se insiste tanto en las posibilidades de elevación autorial –“porque si a sus obras diste vida / ellas a tus palabras dieron alma” (166)– como en la perduración a través de las acciones de los poetas, y no de los sujetos de las mismas: “Tú les das en noticias esplendores / y en inmortalidad verdor lozano” (167).

A estos dos poemas elogiosos, que se sustentan sobre la heroicidad de las obras de letras, les siguen otros dos encomios: el uno a Juan de Moncayo [51], por la redacción de su *Atalanta*; el otro a Juan Francisco Ram,⁶ arcipreste de Morella [52], por una apología que leyó Sevil.

Los poemas dispuestos en el manjar o cartas repartidas y, en fin, la partida heroica, se cierra con un romance *Al entrar nuestras armas en Barcelona* [53], escrito con motivo de la entrega de Cataluña que hacen los franceses el 12 de octubre de 1652, día que coincide, además, con la festividad del Pilar. La alusión al juego de naipes en este poema conclusivo se hace muy evidente desde los primeros versos –“En las barajas del cerco / tan mal el juego le ha dicho / que como tahúr picado / los caballos se ha comido” (170)– y se continúa a lo largo de su desarrollo, haciendo más explícita la vinculación de espadas y *genus* épico: “Si en juego de triunfo buscan / quien gana nombre infinito, / él es el hombre que siempre / de su espada el triunfo ha sido” (171).

Llegados a este punto restaría tan solo elucidar si tras el *hombre* mencionado en los versos –aquel que consigue el *nombre infinito* de la fama mediante la *espada*–, se esconde una alusión al guerrero o al poeta. Probablemente haya que considerar esta segunda opción y reconocer en él al escritor que construye una partida o “juego de triunfo” por medio de unos manjares-poemas que son dirigidos no solo al comprador del libro, sino también al destinatario del (auto)elogio.

El tercer manjar, que se sirve *en las copas de líricos asuntos*, plantea una estructura análoga a la de los anteriores, tal y como consta en la Tabla 3. Se inicia con una silva de consonantes, a la que siguen

diez dípticos poemáticos que se interrumpen con la única canción presente en el manjar, en la que se desarrolla el *Suceso de un amante en el templo del amor*, viaje estructurado de manera tripartita mediante una enunciación verbal que plantea una doble dinámica de incursión y escapada victoriosa, resumible en la sucesión: “llegué”, “entré” y “escapé” de los versos 5, 46 y 53 (186-87). Siguen a la canción otras diez composiciones, igualmente articuladas en dípticos poemáticos, que terminan con una letrilla que apela a un olvido imposible de ejecutar.

TABLA 3. *MANJAR TERCERO. SERVIDO EN LA COPA DE LÍRICOS ASUNTOS.*

[54] <i>Conformidad del vino y del amor sin repetir concepto de los que al mismo asunto dixo Virgilio en los versos de Nec Ven-eris, nec tu vini, etc.</i> Silva de consonantes		
[55] <i>Difnición del amor</i> “Nace amor de los ojos , porque es llanto” (v. 1) Soneto	[56] <i>Fin del amor en empleos vanos.</i>	Décima
[57] <i>A una mariposa excedida en la dulce pena de un amante.</i> Soneto	[58] <i>Respuesta al amor de una señora de hermosos ojos y estremada blanca.</i>	Décima
[59] <i>De una hermosa en hábito de cazadora que durmiéndose picó sus labios en una abeja</i> “¡Oh mariposa que en tu ardor cegaste!” (v. 9) Soneto	[60] <i>A la misma hermosaura encontrándola de cazadora en el campo</i>	Décima
[61] <i>Efetos en el amante de la vista amada.</i> “Late el celeste perro con sed tanta” (v. 1) Soneto	[62] <i>Al anegarse Leandro cuando pasaba a ver su hermosa Ero. Es imitación de Marcial.</i>	Décima
[63] <i>A una tórtola en ocasión de estar lamentando una señora la muerte de su esposo.</i> – “depósito de endechas , / tortolilla infelíce” (vv. 1-2)– Endechas	[64] <i>A una señora igualmente hermosa y honesta.</i>	Décima

<p>[65] <i>Suceso de un amante en el templo del amor.</i> “llegué” / “entré” / “escapé” (vv. 5, 46, 53) Canción</p>	<p>[66] <i>Enviando unos versos a una señora de hermosa cara y voz</i></p> <p>Décima</p>
<p>[67] <i>A una señora blanca en la tez y en el vestido</i> –“cisne bello es, cuyo canto / pasa a mí en dulces endechas” (vv. 21-22)– Romance</p>	<p>[68] <i>Después de haber visto una prodigiosa belleza</i></p> <p>Redondilla</p>
<p>[69] <i>Respuesta de un galán a una señora que viéndole entregado a los libros le preguntó qué sabía de sí mismo.</i></p> <p>Redondillas</p>	<p>[70] <i>“Ofendiose de querida / Anarda mil veces bellas [...]”. Décimas que la glosan.</i></p> <p>Décimas</p>
<p>[71] <i>Afectos de un amante rendido a un imposible.</i> –“y quepa en tu afecto solo / ser mariposa y ser cisne” (vv. 63-64)– Romance</p>	<p>[72] <i>A un retrato de una señora hermosísima, no obstante le faltaba un ojo.</i></p> <p>Décimas</p>
<p>[73] <i>Pidiendo la mano a Fili</i> Quintillas</p>	<p>[74] <i>A Nise que despreciaba a su galán por feo</i> Silva de consonantes</p>
<p>[75] <i>A una señora que siendo muy blanca tenía sobre los labios una peca negra</i></p> <p>Cuartillas</p>	<p>[76] <i>“Quiero olvidar, pero infiero, / que no olvidaré si quiero”.</i></p> <p>Letrilla</p>

La simetría y equilibrio de este tercer manjar, que aporta una variedad estructural diferente a la de los dos manjares precedentes, responde a un proyecto organizativo de acuerdo con el cual los poemas se imbrican, se asisten y arrastran; para terminar dando un golpe sobre la mesa en el ecuador mismo de la partida, justo cuando aflora la verbalización de un *yo poético* que accede al templo del amor, lo ausculta, lo analiza y logra vencerlo, saliendo así del engaño en el que se encontraba, tal y como sintetiza el último verso: “la sangre espejo fue del desengaño” (187).

Como en el caso de los oros y las espadas, la imbricación que reside en las composiciones del manjar se aprecia desde la silva de consonantes del comienzo, titulada *Conformidad del vino y del amor sin repetir concepto de los que al mismo asunto dijo Virgilio en los versos de Nec Veneris, nec tu vini*, etc. [54], poema al que sigue un soneto titulado *Difinición de Amor* [55]. La epigramática definición del poema apela a los lugares comunes del enamoramiento neoplatónico, que se inicia por medio de la vista, así como también a sus consecuencias, cifradas aquí en el llanto. Pero existe un punto de unión adicional entre ambas composiciones que supera a los previsibles e inevitables *topoi* ligados a la temática amorosa, ya que la *amplificatio* de los versos atribuidos al mantuano⁷ se sustenta, en primer lugar, sobre el símil que se establece entre el vino y el amor en virtud de sus análogos efectos; pero también por el modo en que ambas sustancias (amor y vino) se introducen en el amante y lo embriagan. Y es justo a esta imagen de la ingestión líquida a la que se remite en el soneto, para concluir que Cupido “bebe en sangre la vida por sediento” (175), de modo que tanto las referencias sensitivas como las cromáticas (vino-sangre) coinciden con las expuestas por extenso en el poema anterior.

La doble definición del sentimiento amoroso por sus propiedades destructivas, en los dos primeros poemas, da paso a la indagación en torno a su dimensión vacua y efímera. Primero, en la décima que trata del *Fin del amor en empleos vanos* [56]; luego, mediante el soneto que se dedica al manido tópico de la mariposa que se acerca a la llama hasta quemarse. Sigue a estos una *Respuesta al amor* [58] por parte de una señora de blanca tez, la cual se dirige a un Cupido dubitativo en su tarea de asaetear enamorados, para alertarle entonces de que la virtud que pudiera presumírsele por la blancura de su piel no se corresponde con lo que indican sus ojos negros y ardientes, advirtiéndolo sin ambages al dios del amor “que si ha nevado en mi frente / en mis ojos hace sol” (178).

Sigue a esta décima el soneto *De una hermosura en hábito de cazadora que durmiéndose picó sus labios una abeja* [59]. Como en la anterior décima, aparecen una mujer y una criatura alada, pero en este caso no es Cupido, sino una abeja. El rebajamiento de lo mitológico personalizado, mediante su derivación hacia lo animal, se hace más patente al observar los estrechos vínculos textuales que tiene esta composición con el soneto del *Burguillos* dirigido a *La pulga* –con todo lo que de parodia desacralizadora encierra el último poemario del Fénix. El sujeto femenino, de nombre Filena, *va en hábito de cazadora*, como si de Diana se tratase, y no tarda en aplastar al animal de un manotazo en cuanto recibe su picadura –“con la muerte pagó dichas tamañas” (179). Ello marca el tránsito hasta el inicio de los tercetos, que se usan para *arrastrar* el poema [57] por medio de una increpación no dirigida a la abeja, como sería de prever, sino a una mariposa que no había aparecido hasta entonces en el soneto: “¡Oh mariposa, que en tu ardor cegaste” (179).

El título de la siguiente décima, *A la misma hermosura encontrándola de cazadora en el campo* [60], patentiza paratextualmente la correlación existente entre los poemas [59] y [60]; y es un indicio implícito de la ruptura con cualquier tipo de unitarismo, univocidad o articulación macrotectual basada en un sujeto poético femenino. Y ello porque, a pesar del marbete *A la misma hermosura* con que se rotula la décima, los sujetos femeninos de ambas composiciones, nombrados como Filena y Fili, son diferentes.

Lo incambiable, en todo caso, es lo bello formalizado en poema; aquello que rebasa a la mera anécdota encauzada a través de los nombres de la ficción poética. La hermosura y la belleza, por tanto, no residen en el objeto que promueve la anécdota lírica, sino en la formalización poética misma, en el ejercicio de escribir; ya que es este ejercicio lo único que confiere organicidad y coherencia a la secuencia poemática, al libro de poemas.

Los vínculos entre la vista y el proceso de enamoramiento, expuestos en las composiciones [55] y [58], se retoman en el soneto titulado *Efetos en el amante de la vista amada* [61]. Es este un texto que recrea los tórridos afectos del amor en un contexto canicular, y del que Alvar en su edición (181) señaló como antecedentes literarios a la *Geórgica* IV de Virgilio y a la fábula de *Hipómenes y Atalana*. Sin descartar tales fuentes, es razonable asumir que el recuerdo de la octava 24 del *Polifemo*

de Góngora debía de estar mucho más presente en la redacción del fragmento que los dos textos citados, tanto al confeccionar los versos iniciales (“*Late el celeste perro con sed tanta / que sorbiendo cristales a porfía*”),⁸ como en las imágenes que posteriormente se desarrollan en el mismo.

El entorno eglógico del poema y sus vínculos intertextuales con el género de la fábula mitológica son la nueva baza que se juega y que obliga a asistir, como se comprueba en la décima *Al anegarse Leandro cuando pasaba a ver su hermosa Hero. Es imitación de Marcial* [62]. Le siguen unas endechas dirigidas *A una tórtola en ocasión de estar lamentando una señora la muerte de su esposo* [63]. Un título como este sugiere, en primer lugar, vínculos innegables entre la anécdota mitológica del poema [62] y la penosa situación de la viuda llorosa. Pero además, debe destacarse que el salto de lo mitológico a lo aparentemente cotidiano se realiza por medio de una composición de circunstancia (o circunstanciada), aunque carente de referentes objetivables en el entorno extraliterario, ya que se trata, en todo caso, de una circunstancia literaturizada que entronca con algunos de los motivos anticipados en los poemas previos. Conforme a ello, se continúa con el alejamiento de la anécdota o conflicto amoroso, que ya no se sitúa en la figura de la amada, pues estas endechas [63] se suman a la animalización anticipada en los poemas [57], [59] y [61]. Si en aquellas eran la *mariposa* o el *celeste perro* los destinatarios internos de la escritura poética, en lugar de la dama sufriente, en este caso lo es la *tórtola* observante, símbolo secular de fidelidad conyugal, pero transmutado aquí en una suerte de ave-poeta.

Tal dimensión metapoética se concreta, en primer lugar, a través de la fuerte vinculación genérica entre ave y metro —“Depósito de endechas, / tortolilla infelice” (183)—, algo que se repite en el romance [67], aunque trocando a la tórtola por el cisne: “Cisne bello es, cuyo canto / pasa a mí en dulces endechas” (189). Ello ocurre, además, en un poema dirigido, como el de la tórtola, *A una señora blanca en la tez y en el vestido* [67]. Tanto una como otra señora no son sino referentes anecdóticos que enmarcan el espacio poético para que tórtola y cisne afloren con todas sus irrigaciones metaliterarias. Por otro lado, la propia configuración de un espacio poemático en el que “los ríos se detengan, / los montes se derriben” (183) por el canto de la tórtola marca con claridad los contornos de un paisaje órfico en el que no extraña que se encuentre un árbol capaz de convertirse en perfecto receptor de los

cantos del ave, por poseer “brazos para tenerte / y rimas para oírte” (184). Se completa la primera decena de dípticos poemáticos con la décima *A una señora igualmente hermosa y honesta* [64], que conecta con la virtud asociada al ave del poema [63], en lo más inmediato; y continúa, asimismo, tanto el rótulo intitulado como el planteamiento conceptual de la composición [60] (*misma hermosura*).

De acuerdo con lo expuesto, la canción del amante que llega al templo del amor y sale victoriosamente desengañado no supone tanto un vencimiento de las pasiones humanas como un desvelamiento de los tópicos literarios asociados a la formulación amorosa. La primera parte del manjar, hasta llegar a esta canción, discurre por los caminos, previsibles hasta cierto punto, de la reelaboración de textos, tópicos e imágenes conocidas. En la segunda decena de poemas se insistirá y profundizará en el planteamiento previo con un mayor grado de explicitud. El poema [55], como ya se indicó, marcaba el inicio de la primera parte de este manjar definiendo el amor de acuerdo con patrones de convencionalidad literaria. En contraste con este, el primer poema de la segunda parte, la décima *Enviando unos versos a una señora de hermosa cara y voz* [66], remite con claridad a los conceptos y rudimentos esenciales del oficio poético, tales como el “verso,” los “pies métricos” o el “ingenio:”

De mi duro *verso*, oh cuánta,
señora, la dicha es,
si se miden con sus *pies*
los pasos de tu garganta.
Ya con tu voz se adelanta
mi *ingenio* a lucir veloz, (188)

El romance dirigido *A una señora blanca en la tez y el vestido* [67] comparte con el anterior, además de la anécdota sobre la belleza del objeto poético femenino, no pocos versos de clara orientación metapoética. Así, la protagonista Filena se convierte en el desarrollo de la descripción en un cisne bello “cuyo canto / pasa a mí en dulces endechas / pues que yo soy el que muero / justo es que el que canta sea” (189). Se vale, además, de la vinculación entre ave y estrofa que ya aparecía, a propósito de la tortolilla, en las endechas del poema [63].

El díptico compuesto por los poemas [68] y [69] alude a la

importancia de la vista en el proceso amoroso, que se había anticipado en los poemas [55] y [58]. Sin embargo, el tono resulta jocoso y hasta alcanza la parodia en la redondilla: “Pues vieron lo que jamás / vieron, mejor ciegos sean / mis ojos, que, aunque más vean /, es imposible ver más” (192). El romance en redondillas que le sigue, en *Respuesta de un galán a una señora que viéndole entregado a los libros le preguntó que sabía de sí mismo* [69], se plantea como una perfecta continuación del anterior desde los primeros versos: “Señora, después que os vi, / no sé si vivo o si muero, / solamente sé que os quiero, / no sé otra cosa de mí” (193).

Los dos poemas del díptico se continúan en el [70] por una doble vía. De un lado, a través de la estrofa, pues las décimas que lo componen se escriben como glosa a la redondilla “Ofendiose de querida / Anarda, mil veces bella, / y quiero yo de querella / solo el tenella ofendida” (195). Además, la intervención de la vista en el proceso amoroso prosigue en el siguiente poema de manera muy clara: “Sin vista y amor viví / antes de verla, porque / veo desde que la amé / y amo desde que la vi” (195). El romance [71], por su parte, no solo condensa las ideas anteriores sobre el codificado proceso de enamoramiento, sino que además retoma en los últimos versos la misma identificación del protagonista poemático con las imágenes de la mariposa y del cisne: “y quepa, en tu afecto solo, / ser mariposa y ser cisne” (198).

Todas las imágenes expuestas acerca del amor y la vista, añadidas a la designación del propio Cupido como dios ciego, se reúnen en las décimas *A un retrato de una señora hermosísima, no obstante le faltaba un ojo* [72], que, no exento de reminiscencias al conocido soneto de los Argensola,⁹ atenta claramente contra el ideal de belleza petrarquista, convertida la dama en una suerte de Polifemo barroco que “luce con un ojo solo / más que la noche con tantos” (199). Este poema [72] contrasta con el dirigido *A una señora que siendo muy blanca tenía sobre los labios una peca negra* [75], pues ambos se construyen a partir de la reelaboración del modelo tipificado de belleza poética. Sin embargo, en el segundo, la comparación que se establece entre el lunar fijo sobre la blanca tez y una letra sobre el papel permite fácilmente la puesta en juego de imágenes que entroncan claramente con la idea de lectura y reescritura:

*Letra hermosa que sin mengua
tenéis de ingenios despojos,*

pues no os *leo* con los ojos,
dejaos *borrar* con la *lengua*.
Acabe aquí mi voz loca,
será gustoso el asunto,
si, agora con ese *punto*,
Inés me cose la boca. (vv. 41-48)

La apelación conclusiva del final supone –una vez superados los poemas de petición de mano a Fili [73] y la negativa de Nise a su galán por ser poco agraciado [74]– el engarce idóneo con la última de las composiciones: una letrilla que revela con nitidez lo que de convencionalidad literaria tiene la retórica del lamento amoroso y el recurso al olvido: “Tan sin pensar he de hacer / del olvido ostentación / que aun de olvidar la razón / he de olvidar” (205).

El último de los manjares, *servido en los bastos de burlescos asuntos*, no se aleja de las particularidades dispositivas ya analizadas, como se puede comprobar en la Tabla 4. Sin embargo, ofrece una peculiaridad distintiva, derivada de las variantes textuales a las que ya aludimos con anterioridad, y que afectan a los poemas [80a] y [80b].

<p>TABLA 4. MANJAR CUARTO. SERVIDO EN LOS BASTOS DE BURESCOS ASUNTOS.</p>	
<p>[77] <i>Al báculo de la vieja Celestina, colgado en el templo de la diosa Venus.</i></p>	<p>Silva de consonantes</p>
<p>[78] <i>De una mujer libre que, estando preñada, publicaba ser doncella, cubriendo el achaque con nombre de opilación.</i> —“¿Qué importa que en la boca la voz calle / si en el vientre, oh Beatriz, te hablan los huesos— (vv. 13-14)</p>	<p>Soneto — Libre Laura se descoca” (v. 1)— Décima</p>
<p>[80a] <i>Fábula entendida con nueva moralidad.</i> [80b] <i>Descripción a un amigo de un viejo de mala cara y peor mujer.</i> —“su herramienta la Parca, amigo Fabio” (v. 6)— Soneto</p>	<p>[81] <i>A una mujer, insigne música, que, pensando mucho interés de haberla oído cantar un mercader rico y avaro, se quedó burlada</i> —“tu voz de Fabio se queja” (v. 1)— Décima</p>
<p>[82] <i>A una vieja efteitada.</i> —“porfiada Clori, en el vivir perenne” (v. 2)— Soneto</p>	<p>[83] <i>A la misma, imaginándola pelota.</i> —“Clori, pelota te cuento” — Décima</p>
<p>[84] <i>Quejas de un marido que la primera noche de desposado le parió su mujer, habiéndosela dado por doncella.</i> Romance</p>	<p>[85] <i>A una niña alcanzada por medio de una vieja y después no proseguida por el mal aliento de su boca.</i> Silva de consonantes</p>
<p>[86] <i>A un <u>pie grandísimo</u>.</i> Quintillas</p>	<p>[87] <i>A un hombre que con las ganancias de carretero subió a mayor fortuna.</i> Décima</p>

<p>[88] <i>Sátira a los <u>hombres altos</u>.</i></p> <p>Romance</p> <p>[90] <i>Dando razón a una señora del estado de una mancha que, a su vista, cayó de una lámpara sobre la capa del autor a la parte de la cruz</i></p> <p>Décimas</p> <p>[92] <i>A una <u>mujer negra</u> y <u>afetada</u>.</i></p>	<p>[89] <i>Consejo a un <u>amigo</u> para librarse de un convidado que se le pegaba a la mesa.</i></p> <p>Redondilla</p> <p>[91] <i>A un <u>amigo</u> en ocasión de haber visto un azotado.</i></p> <p>Décima</p> <p>[93] <i>Inventiva jocosa de cómo las mujeres nos hurtan el tiempo.</i></p>
<p>Redondilla</p> <p>[94] <i>Empieza a describir un jaque la cara de una conocida suya y remata con pintar su casa.</i></p> <p>Romance</p>	<p>Silva de consonantes</p> <p>[95] <i>A una <u>mujer muy fea</u> y muy <u>mentirosa</u>.</i></p> <p>Redondilla</p>
<p>[96] <i>Descripción burlesca del monte Parnaso que se levantó en el Prado de Madrid cuando entró en él la reina nuestra señora. Pidió esta relación una señora que no lo pudo ver.</i></p> <p>–“hermosa Laura, el Parnaso” (v. 4)–</p> <p>Quintillas</p>	<p>[97] <i>Desengaña una mujer a los <u>poetas</u>.</i></p> <p>–“Por dejar empleos vanos / mi mejor poeta es / no aquel que ajusta los pies / sino el que alarga las manos” –</p> <p>Redondilla</p>
<p>[98] <i>Voces de una mujer venida de las Indias y hecha al costumbre de las de acá.</i></p> <p>–“Aborrezco a los poetas / que, cuando me estimen más, / si me cogen entre manos / entre pies me llevarán” –</p> <p>Romance</p>	<p>[99] <i>Suceso de una novia que, saliendo de misa, en medio de la calle, caminando, antes de llegar a su casa se fue. Este papel se envió a un amigo que escribía sobre Job.</i></p> <p>Redondillas</p>
<p>[100] <i>Soneto</i></p>	<p>Redondillas</p>

La silva de consonantes que caracteriza la apertura de todos los manjares tiene como motivo el *Báculo de la vieja Celestina colgado en el templo de la diosa Venus* [77]. En el poema este báculo se define como un “tizón” que “fue dando ardores / no a troncos, sino a flores” (207), lo que enlaza con la imagen del manjar elegido, pero también con el tono de la sección lírico-amorosa anterior y las burlas que se anticipan, a partir de las posibilidades eróticas que despliega, en relación a los “ardores”, tanto los “troncos” como las “flores”; motivo este que permanecerá presente hasta el final del manjar, cuando una voz poética femenina, quejándose de los poetas, los compare con jugadores de cartas, y afirme entonces que “a los tahúres tampoco / mi flor se les mostrará” (237). La orientación indicada se confirma de inmediato en el soneto *De una mujer libre que, estando preñada, publicaba ser doncella, cubriendo el achaque con nombre opilación* [78]. La referencia claramente celestinesca se acompaña de un soneto dirigido a *A Laura que, no ocultando el entretenimiento, se quejaba de la murmuración* [79]. El primer verso del poema –“Libre Laura se descoca”– resulta muy indicativo de los vínculos entre ambas composiciones; e implica, además, la desacralización, por vía de la reescritura paródica, de los paradigmas de Beatriz y Laura, sujetos femeninos canónicos de la lírica italiana. Tras el soneto y la décima a Beatriz y Laura se inserta el soneto [80a] o el [80b], dependiendo de los distintos estados de la edición.

Ya referimos con anterioridad algunas particularidades de una variante que sobrepasa lo estrictamente textual y afecta a la construcción del macrotexto. El impacto que sobre la *dispositio* del volumen tiene la elección por uno u otro soneto –*Fábula entendida con nueva moralidad* [80a] y *Descripción a un amigo, de un viejo de mala cara y peor mujer* [80b]– nos indujo a sugerir en un trabajo anterior (García Aguilar, “Trocar el libro”) que el poema [80b] debió de sustituir al [80a] durante el proceso de impresión. La consulta de dos ejemplares distintos, cada uno de ellos correspondiente a un estado distinto, nos ha permitido ahora establecer la reconstrucción del pliego Q₂ en dos de sus estados, cuya diferencia más evidente se aprecia en la página 127 (figs. 2 y 3):

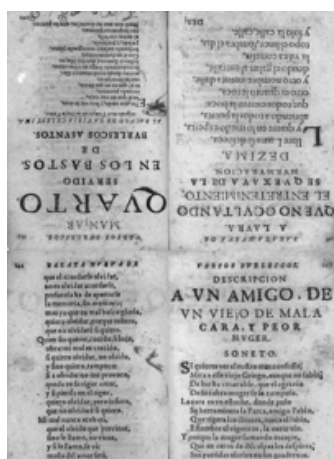


Fig. 2 (izq.): *Entretenimiento de las musas*. Ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). BHFL 229561. Reconstrucción del pliego Q₂.

Fig. 3 (der.): *Entretenimiento de las musas*. Ejemplar de la Biblioteca de Castilla la Mancha (BCLM). Res. 69. Reconstrucción del pliego Q₂.

Un cotejo detenido de las variantes textuales y tipográficas del pliego Q₂ nos permite ahora justificar con otro elemento adicional nuestra hipótesis de entonces, pues la paginación corregida con que se abre el manjar cuarto ofrece indicios más objetivos sobre la cronología de imposición de los pliegos. En este sentido, el ejemplar de la Universidad Complutense, que opta por el soneto [80a], aparece erróneamente paginado como 129, mientras que el ejemplar de Castilla la Mancha, que opta por [80b], lleva la numeración de página de acuerdo con su orden correcto (figs. 4-5).



Fig. 4 (izq.): *Entretenimiento de las musas*. Ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). BHFL 229561. Página 129 [123], pliego Q₂.

Fig. 5 (der.): *Entretenimiento de las musas*. Ejemplar de la Biblioteca de Castilla la Mancha (BCLM). Res. 69. Página 123, pliego Q₂.

Sin descartar que existan otros estados de la edición que obligasen a modificar nuestro planteamiento, los indicios existentes permiten afirmar que el soneto *Descripción a un amigo* [80b] sustituyó a la *Fábula entendida con nueva moralidad* [80b] durante la fabricación del libro. El motivo de tal cambio en el mismo taller del impresor debió de responder al interés por preservar la estructura dispositiva de la baraja y agrupar los poemas, en la medida en que fuese posible, mediante dípticos orgánicos. En este sentido, y de acuerdo con la tabla propuesta, el soneto [80b] y la décima [81] formarían un par conectado –o mejor, arrastrado y asistido– que se unifica a través de la etiqueta *Fabio*; díptico ubicado, a su vez, entre los dos poemas a Beatriz y a Laura –paródica desacralización del paradigma petrarquista– y los dos que tienen como protagonista a una Clori prostibularia y muy maleable desde el punto de vista literario [83] y [84].

Así pues, la *Descripción a un amigo* [80b], cuyo protagonista poemático aparece nombrado como Fabio, se ajustaría al orden macrotextual mucho mucho mejor que la *Fábula entendida con nueva moralidad* [80a], dispuesta en el primer diseño del poemario para acompañar a la décima [81] –si bien es cierto que presentaba más vínculos con los personajes femeninos de [79] y [80] que con su par correspondiente. En todo caso, se mantenía así inalterada –y mejor explicitada– la *dispositio* de respuesta y envío, provocación y contestación o, simplemente, arrastre, descrita ya en las páginas anteriores.

*Descripción a un amigo, de un viejo
de mala cara y peor mujer*

Si quieres ver el rostro más confuso,
mira a ese viejo griego, aunque no sabio,
de barba venerable, que el agravio
de su cabra mujer se la compuso.

La cara es un estuche donde puso
su herramienta la Parca, amigo **Fabio**,
que tijera los dientes, rueca el labio,
estambre el bigote es, la nariz uso.

Y porque la mujer, sumando antojos
que en ceros de disculpas les despinta,
sus partidas escriba en sus cuadernos;

la frente es salvadera en los dos ojos,
la cabeza tintero, el sudor tinta,
el cabello papel, plumas los cuernos.

(1987, 201)

Fábula entendida con nueva moralidad

Un entrecano se entregó a la brava
de dos mujeres, doble bobería:
la una, aun tres lustros no cumplía;
la otra, de edad torpe ya pasaba.

Eran los varios pelos que ostentaba
en su cabeza singular porfia,
que la moza los canos le raía
y la vieja los negros le quitaba.

Quedaba el hombre, cual pensar
podemos,
cuando sus despojadas plumas vuelan,
feo despojo de los dos extremos.

El cuento avisa, que si nos desvelan
mujeres, de ninguna nos fiemos:
que la vieja, o la moza, todas pelan.

(1654, 127 [UCM])

Celestina, Beatriz, Laura y Clori sirven para ajustar de modo óptimo esta suerte de anticanon burlesco con que se inicia la última sección de la baraja. Por ello, la inclusión de Fabio como sujeto de advertencias resulta muy oportuna, pues tratándose de un protagonista masculino actúa como idóneo contrapunto inventivo y dispositivo con respecto a los otros poemas, ya que puestos a buscar un sujeto poético masculino ninguno mejor que el proveniente del “linaje de Fabio,” acaso el más popular del Siglo de Oro.¹⁰ Además, e igual que ocurría en alguno de los manjares ya vistos, el poema [80b] resulta especialmente susceptible de una lectura metaliteraria por las imágenes que apelan a la escritura —“la frente es salvadera en los dos ojos / la cabeza tintero, el sudor tinta, / el cabello papel, plumas los cuernos” (210)—, y recuerda al lector, por si existiera alguna duda a estas alturas de la *Baraja*, la dimensión ficcional de unos personajes tipificados y esclerosados por sus reiteradísimas repeticiones.

El tono celestinesco se continúa con una cierta derivación hacia la picaresca en las *Quejas de un marido que la primera noche de desposado le parió su mujer, habiéndosela dado por doncella* [84]. El tema del matrimonio engañoso se complementa con una dosis de mitología burlesca en la que se anticipa la solución que se ofrece para el recién nacido: “muchachos no me dan asco, / porque yo, como Saturno, / sé tragarme esos bocados” (215). No obstante, el afectado, como si de un Lázaro de Tormes se tratara, acepta “yo, en fin, con mi mujer pienso / vivir ciervo tiempo largo / y en los nudos de mis cuernos / contar más doblones que años” (216). El tema de la alcahueta y la joven reaparece en el siguiente poema, dirigido *A una niña alcanzada por medio de una vieja y después no proseguida por el mal aliento de su boca* [85]. En este caso, sin embargo, los vínculos entre los personajes femeninos se reducen a un intento de aproximación, el cual se suspende tras conocer el amante la halitosis de la dama, por medio del “soplo” que de su “hermosura airosa” da “una vieja que quiso ser ventosa” (217).

Las tachas irreverentes hacia la figura femenina, referidas a su falta de honestidad y su mal aliento, se complementan con las quintillas *A un pie grande* [86]. En este caso, el juego va más allá de la reelaboración por vía burlesca y toca las dimensiones de lo metaliterario explícito y, probablemente también, de la escritura de ocasión, tal y como se intuye por la confesión inicial: “De un pie, con pies que no sé, / he de escribir dilatado” (218). El juego entre el pie, sobre el que se está

obligado a escribir, y los pies métricos desconocidos parece remedar el entorno de una repentización o algún otro tipo de juego académico. En la *Sátira a los hombres altos* [88], que comparte el mismo tono crítico hacia las desmesuras físicas, se establece una paradójica reflexión metapoética sobre las escasas posibilidades dramáticas del verso largo, apelando, muy específicamente, al valor dilógico de los pies: “Huyen sus pies los poetas, / para lo cómico malos, / porque de sus pies se lleva / toda una jornada un paso” (220). Y también en el romance [94] se insistirá en las posibilidades metaliterarias de la imagen. “Un jarro de pie quebrado / y, en tres solos sostenida, / sobre una mesa terceto, / una taza redondilla” (229).

Tras esto, y recuperando en cierto modo lo sugerido por las composiciones a Fabio, etiqueta sugeridora del oyente paradigmático para todo tipo de imprecaciones y consejos amistosos, se coloca la breve redondilla que sirve como *Consejo a un amigo para librarse de un convidado que se le pegaba a la mesa* [89] y la décima *A un amigo en ocasión de haber visto un azotado* [91].

La Fili de las composiciones [81] y [85] reaparece en las décimas del poema [90]: *Dando razón a una señora del estado de una mancha que, a su vista, cayó de una lámpara sobre la capa del autor a la parte de la cruz*. Tal composición remeda el tono confesional y afligido del lamento del enamorado que ha sido alcanzado por la flecha de Cupido, pues se burla del referente neoplatónico por medio de la irrupción de lo cotidiano; ya que las décimas, al fin, no son otra cosa sino la narración pormenorizada de los efectos que una creciente mancha de aceite tiene sobre la cruz de la capa del “autor,” alcanzando una dimensión catártica chocarrera, pues al tratar de remediarla “en lugar de irse, se ensancha”, de modo que “la bayeta no sencilla / antes era de Sevilla / y agora es de la Mancha” (222).

De modo análogo a Fili, Clori, presente en el soneto [82] y en la décima [83], es el sujeto de la redondilla *A una mujer negra y afetada* [92], que contrasta de inmediato con su par, la “amiga Clara” de la redondilla *A una mujer muy fea y muy mentirosa* [95]. En ambos poemas la idéntica estrofa sirve para insistir, ya sea a partir de Clori o de Clara, sobre la fealdad y la mentira basada en la afectación.

Entre ambos, una estancia de canción [93] y un romance [94], cuyos vínculos más inmediatos residen en las alusiones a las imágenes relacionadas con la escritura. La *Inventiva jocosa de cómo las mujeres*

nos hurtan el tiempo [93] señala el modo en que las beatas, las mozas o las viejas roban el tiempo al hombre; pero más que la anécdota en sí, interesa a nuestro propósito el inicio del poema, en que se sitúan las coordenadas de la escritura: “Con bellas *letras*, con brillantes *puntos* / luminosos trasuntos / de cuanto la impresión dorar podía, / tenía yo unas horas como un día” (227). Ello contrasta, por lo que respecta a la formalización lingüística, con versos del poema [94] como “un puchero se hace bocas / en reírse de sus rimas” (229) o la alusión a un Argos que “con diminutivos duerme” (228), además de con el “jarro de pie quebrado” (229) al que nos referimos con anterioridad.

Los pies métricos, símbolo del oficio poético y, por ende, del escritor, no quedan muy bien parados cuando reaparecen en el *Desengaño de una mujer a los poetas* [97]. Una sola redondilla es suficiente entonces para acabar con el paradigma del sujeto poético que se aleja del objeto femenino en su afán por trascender y elevarse por vía del sufrimiento. Así, la voz poética adopta en la redondilla la máscara de una mujer que no sigue los patrones al uso de la lírica amorosa: “Por dejar empleos vanos, / mi mejor poeta es / no aquel que ajusta los pies, / sino el que alarga las manos.”

La visión pragmática y real, distanciada de la formalización literaria, tiene mucho que ver, probablemente, con el extenso poema que le precede: *Descripción burlesca del monte Parnaso que se levantó en el Prado de Madrid cuando entró en él la reina nuestra señora. Pidió esta relación una señora que no lo pudo ver* [96]. De acuerdo con el título, se escribe por petición expresa de una mujer; y justamente apelando a una dama de nombre Laura comienzan las quintillas: “hemos Laura, el Parnaso / se me hace una montaña” (232). La reaparición de la etiqueta petrarquista –nombrada desde la primera décima del manjar [79] y esgrimida ahora en un género de poema tan fuertemente vinculado a la reescritura y la insititucionalización literaria (Ruiz Pérez, *El Parnaso*)– se reviste en la *Descripción* con un referente supuestamente extraliterario, pues parece tratarse de la señora que solicita el relato de lo acontecido. De ese modo, y como ocurre en la redondilla posterior [97], los tópicos desgastados y manidos de lo literario previo se revelan como absolutamente caducos e inoperantes ante una literatura más interesada, a lo que parece, por las posibilidades de vincular la enunciación con referentes extratextuales. Será entonces el contexto procurado para los poemas lo que dote de sentido a unas composiciones diversas, nacidas muchas de ellas en

circunstancias muy concretas de sociabilidad literaria, las cuales se homogeneizan, se complementan y juegan en el discurrir de la partida emprendida. Todo ello se plasma de modo más explícito en las tres últimas composiciones del manjar.

De ese modo, el romance titulado *Voces de una mujer venida de las Indias y hecha al costumbre de las de acá* [98] sintetiza la crítica a las convencionalidades de poetas que no usan de las manos, sino de los pies (métricos) en su trato con las damas, como ya había denunciado la redondilla precedente [97]; también ataca, implícitamente, las dificultades de la escritura en un contexto nuevo, como se entreveía en las quintillas del monte Parnaso [96]; y por todo ello identifica al poeta con el tahúr, quien sí usa de las manos, aunque de un modo distinto al deseado por la voz femenina:

Aborrezco a los poetas
que, cuando me estimen más,
si me cogen entre manos,
entre pies me llevarán.

A los tahúres tampoco
mi flor se les mostrará,
porque, en oliéndome sota,
me han de tener por azar. (237)

La joven Fili que ya había aparecido en el poema [85], y cuyo aliento había provocado que la vieja que hablaba sobre ella al galán que la requería se convirtiese en una “vieja ventosa,” vuelve a reaparecer en el [99] bajo el nombre de una novia llamada Filis. La levisima modificación nominal no altera, sin embargo, el tono rebajado, pues esta novia de nombre Filis, como reza el título, “se fue” —o lo que es lo mismo, “ventoseó,” de acuerdo con *Autoridades*. Al margen de este paralelismo, el poema, que se había rotulado como composición enviada *a un amigo que escribía sobre Job* [99], rezuma en sus estrofas finales interesantes rasgos de hibridación genérica que permitirían emparentar el texto con las coplas de ciego: “Este es el cuento reciente, / nadie dude en su memoria / que, en efeto, es una historia / que sucedió ocularmente” (242). El chiste con la verdad basada en la evidencia de lo visto habría de ser especialmente efectivo en este género de composiciones que se revelan, de nuevo, como escritura propiciada por un envite literario.

Así al menos se colige de la redondilla con que se cierra el poema, y que se dirige a un “don Gaspar” que parecía haber retado con una composición previa, ya fuese en un ambiente académico o mediante el intercambio de poemas por una vía distinta: “Admite al fin, don Gaspar, / lo airoso de aqueste chiste, / que tú de Job escribiste, / yo escribo del muladar” (242).

Se cierra el manjar último con un soneto dirigido a un interlocutor nombrado como Gerardo y al que el sujeto del poema explica su ideal de mujer: “ni tan sabia que no la entienda yo, / ni tan simple que no me entienda a mí” (243). El criterio poco tiene que ver ya con una estética o temática vinculada a lo neoplatónico, al amor espiritual o a cualquier vínculo con lo trascendente, pues ni amada ni amante son superior o inferior el uno al otro; pero tampoco se sustenta sobre el anunciado tono burlesco del manjar cuarto. Parece más bien responder a intereses cotidianos y a la posibilidad de una comunicación efectiva y fluida, a una relación entre iguales o pares que es definida, como un *desideratum* del yo poemático que apela a su gusto concreto. Se trata, en fin, de la definición de un circuito que cartografía las normas y usos del mercado, tal y como se sintetiza en el último soneto del libro, ubicado al margen de cualquiera de los manjares y dirigido, a modo de epílogo, *Al lector*: “que bueno el verso o ruin, / su aliento en tu agrado libro, / y ese, o lector, deste libro, / es el intento y el fin” (244).

Indicios de una inflexión

Seis años antes de la *Baraja* de Torre y Sevil había visto la luz el *Parnaso español* (1648) de Quevedo, que utiliza, frente a la disposición estrófica de Chacón, un modelo basado en temas que se articulan mediante musas. Uno y otro modelo, el genérico-temático o el temático-genérico, eran cauces de gran aceptación y uso en la organización dispositiva de los poemas cuando se quería construir un macrotexto que trascendiese el sentido específico de las unidades particulares. La construcción de ese o de cualquier otro macrotexto, como es obvio, porta sentidos específicos que será necesario desentrañar para tener un mejor conocimiento de las circunstancias de la producción, del consumo y del sentido de las composiciones poéticas. Además de Chacón y Quevedo, a partir de la segunda mitad del XVII comienzan a aparecer otro tipo de propuestas dispositivas¹¹ que responden a nuevos problemas

y necesidades, las cuales permiten alojar una mayor variedad de poemas, muchos de ellos provenientes de academias, justas, certámenes, tomas de velo... Además, todas esas circunstancias aparecerán marcadas paratextualmente en el libro o en el impreso, para dar cumplida cuenta de los vínculos que tienen los textos con el contexto extratextual que induce a la escritura. Para dejar constancia, en suma, de un itinerario vital o profesional que no se enuncia como tópico, sino como realidad objetiva, sin trascendencia más allá de la anécdota empírica de quien escribe o de las motivaciones del grupo de sociabilidad literaria en que se inscribe el poeta.

Es bien sabido que la organización de la poesía gongorina no tenía como referente más inmediato a la imprenta, caso contrario al de Quevedo. Y desde el punto de vista editorial, el gran logro del *Parnaso* tal vez no resida en la asignación de las materias a las musas ni en la organización de las distintas secciones del libro, pues hay suficientes precedentes de volúmenes estampados con una idéntica distribución, tanto en la tradición italiana como en la española. Así pues, la más importante innovación residiría, probablemente, en la aceptación que plantea el libro acerca del dinamismo y la mutabilidad del Parnaso poético, en tanto que sistema abierto y dinámico, susceptible entonces de ser desplazado desde la esfera de la ucronía mítica hasta lo tangible de la referencialidad extraliteraria, desde un Delfos textual a una Castilla material e histórica (García Aguilar, "Modelos editoriales").

La *Baraja* de Sevil se formaliza textual y materialmente como un objeto al alcance de la mano, de uso masivo, de entretenimiento y disfrute, cercano tanto en su concepción como en su concreción textual a referentes coetáneos; y ello tanto por lo que respecta a las circunstancias que propician muchos de los textos, como también por su adhesión a una nueva estética que repudia y reescribe, mediante el juego, los modelos de la tradición literaria precedente. Además, la metáfora naipesca aporta una inédita originalidad, pues permite que los poemas alcancen una importante autonomía formal y temática, además de una gran versatilidad y dinamismo, lo que propicia su juego y su diálogo autónomo en el espacio del libro. Así, son los textos los que se solicitan y completan, *se arrastran* y *se asisten*, y todo ello en virtud de una *dispositio lúdica* que, pese a sus posibilidades, no tuvo más trascendencia conocida que la de este poemario.

Pese a ello, el juego de cartas que se plantea, remedo y reflejo

de muchas de las competiciones poéticas del entorno académico zaragozano, es indicio sustantivo de algunos de los cambios que se producen en la poesía bajobarroca. Ciertamente es una *dispositio* como esta no generó más poemarios, pero sirvió como plataforma idónea para proyectar las prácticas y las propuestas de un poeta y de un entorno poético que buscaban, además de la visualización, la distinción y la diferencia (García Aguilar, “Trocar el libro”). La apuesta por esta vía, que aúna, de un lado, lo conceptual poético y lo jocoso ingenioso, y, de otro, la dimensión masiva y lúdica del mercado, es indicio razonable de un cambio: el viraje desde la poesía de trascendencia a la poesía de juego y de contacto con los referentes inmediatos, pues, parafraseando las críticas de algunas de las voces poéticas referidas en las páginas anteriores, era ya más tiempo para “poetas de manos” que “para poetas de pies (métricos).”

NOTAS

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Arias Montano: Teología y Humanismo* (FFI2009-07731).

² Todas las citas del *Entretenimiento de las musas* corresponden a la edición de Manuel Alvar en la bibliografía.

³ “Después de editado el *Entretenimiento de las musas* he consultado otro ejemplar del año 1654, que difiere de los tres que ya conocía (el de la Biblioteca Nacional de Madrid y los de las Bibliotecas Universitarias de Zaragoza y de Valencia). A la gentileza de don Alfonso Fernández, bibliófilo zaragozano, debo el poder presentar la discrepancia, pues coincidiendo todos los ejemplares en los textos incluidos, el que ahora comento difiere en un punto. En la página 117 [*sic*] se ha sustituido el texto que yo imprimo y se ha incluido este: [...]” (Alvar, “Dos notas,” 1).

⁴ “No acierto a saber las causas del cambio, pues el soneto que imprimí, con su marcado sesgo quevedesco, era una excelente muestra del género satírico [...] ¿Acaso la *Fábula* pertenece a una corrección del libro hecha ya en pruebas? Queda, pues, el soneto que ahora reproduzco como un poema que hubiese sido ‘desconocido’ de no haber medidado la casual aparición” (Alvar, “Dos notas,” 2).

⁵ “pasa presto tu valor y a infierno sabe / [...] Al valor con tu acierto le aniquilo” (Alvar, *Edición* 141) y “En lo más leve duración hallaste, / pues la fama que aún hoy de honor te viste / en túmulos de polvo construiste” (Alvar, *Edición* 143).

⁶ “El doctor Juan Francisco Ram era Arcipreste de Morella, muy relacionado con el círculo literario de Huesca. Cuando Gracián dice de él: «...ingenio también universal y benemérito de las ciencias sagradas y humanas...» corrobora el juicio de Lastanosa en su Museo de las medallas desconocidas españolas (Huesca, 1645): «...sugeto muy noticioso en las letras sagradas y en las lenguas latina, griega y hebrea...»” (Cerdán 176).

⁷ Ya Alvar en su edición (n. 139, 173) señaló no haber encontrado la cita atribuida a Virgilio. Acaso Torre y Sevil la copió de la *Silva curiosa* de Medrano, quien atribuye el texto al mantuano (Alcalá Galán 137), como tantos y tantos florilegios del más variado signo.

⁸ No pueden ser casuales el empleo conjunto del cultismo *latir* del v. 186 (“latiendo el Can del cielo estaba cuando”) ni la inmediata referencia al agua bebida de los vv. 191-192 (“su boca dio y sus ojos cuanto pudo / al sonoro cristal, al cristal mudo”). Ponce Cárdenas, en su edición de *Fábula de Polifemo y Galatea* (253-54) señala los antecedentes clásicos, así como su utilización por Jerónimo de Porras.

⁹ De autoría incierta, es el que comienza “Yo os quiero confesar, don Juan, primero” (Blecua 670).

¹⁰ Para la trascendencia de Fabio en la poesía áurea véase Colón Calderon.

¹¹ Para una visión integral de estos cambios, véase el monográfico *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector* en *Bulletin Hispanique*, 113.1 (2011).

OBRAS CITADAS

- Alvar, Manuel. "Dos notas sobre don Francisco de la Torre y Sevil." *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Ed. Víctor García de la Concha *et alii*. Kassel: Reichenberger, 1989. 1-4.
- Alcalá Galán, Mercedes. *La silva curiosa de Julián de Medrano. Estudio y edición crítica*. Nueva York: Peter Lang, 1998.
- Álvarez Amo, Francisco Javier. "Poesía y géneros editoriales entre dos siglos." *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 313-329.
- Blecua, José Manuel. *Rimas de Lupercio y de Bartolomé Leonardo de Argensola*. vol. 2. Zaragoza: CSIC, 1951.
- Cerdán, Francis. "Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en la *Agudeza*. Apuntes bibliográficos y algunas consideraciones." *Varia bibliográfica: homenaje a José Simón Díaz*. Ed. Concepción Casado Lobato *et alii*. Kassel: Reichenberger, 1988. 175-82.
- Colón Calderón, Isabel. "El linaje de Fabio." *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 3 (2003): 91-104.
- Elliott, John H. *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- Elliott, John H. et al. *1640: la Monarquía Hispánica en crisis*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Étienvre, Jean-Pierre. *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe siglos XVI-XVIII*. Londres: Tamesis, 1990.
- Fasquel, Samuel. "Inventio et dispositio dans la *Baraxa nueva de versos* de Francisco de la Torre y Sevil (1654)." *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35.2 (2005): 191-218.
- García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.
- . "Tras el *Parnaso* (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII." *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009. 61-76.
- . "«Trocar el libro por la baraja»: eutrapelia y poemario impreso." *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 103-28.
- . "Modelos editoriales para el *Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia". *Italia en la obra de Quevedo*. Ed. María José Alonso Veloso.

- Santiago de Compostela: USC Editora, 2012. En prensa.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2010.
- Ruiz Pérez, Pedro. “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”. *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009. 109-24.
- . *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada, 2010.
- . “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”. *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 69-101.
- Torre, Feniso de la [Francisco de la Torre y Sevil]. *Entretenimiento de las musas en esta baraxa nueva de versos. Dividida en quatro manjares de asuntos sacros, heroicos, liricos, y burlescos [...]*. Zaragoza: Juan de Ybar, 1654.
- Torre y Sevil, Francisco de la. *Entretenimiento de las musas*. Edición y estudio de Manuel Alvar. Valencia: Servicio de Publicaciones Universitat de València, 1987.
- Zurita, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón, vol. 8*. Ed. Ángel Canellas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977.