

## EN TORNO AL GRANADINO ANDRÉS DEL POZO Y ALGUNOS TEXTOS INÉDITOS DE LA *POÉTICA SILVA*.

Jesús M<sup>a</sup> Morata Pérez \*

Pronto, espero, verá la luz la extensa antología histórica de poetas antequeranos y granadinos (incluidos en diversos florilegios de los siglos de Oro), realizada en colaboración con José Lara Garrido, y ya anunciada por él en sus jugosos *Relieves poéticos*.<sup>1</sup>

En ese corpus, que quiere ser *íntegram*, aparecen decenas de poetas y centenares de poemas. Editados unos, omitidos otros, desconocidos bastantes, sorprenderá al lector de hoy la cantidad, la variedad y la calidad de una producción literaria tenazmente afianzada a unos lugares concretos (Antequera y Granada) y a unas *formas* que le confieren un carácter definido y singular. Y ello a lo largo de un período lo suficientemente dilatado como para englobar figuras que se extienden, por ejemplo, desde un Juan Bautista de Mesa, que nace en 1547, hasta un Álvaro Cubillo de Aragón, que muere en 1691.

Sirvan los comentarios precedentes para explicar la razón del presente artículo: uno de esos poetas semi-desconocidos, pero con un lugar destacado en el corpus antequerano-granadino, es Andrés del Pozo. Las páginas que siguen y los textos inéditos que se presentan y publican vienen a ser un breve avance de nuestra antología.

### La figura de Andrés del Pozo.

Los datos que se conocen sobre este poeta son tan escasos como contradictorios. Dámaso Alonso, en su artículo “Notas sobre Andrés del Pozo”,<sup>2</sup> ordenó todas las referencias que poseía sobre el vate granadino; o mejor: sobre *Pozo* como poeta: títulos académicos, apariciones en otras obras, literarias o no, e incluso su mención en la correspondencia epistolar del Abad de Rute a Díaz de Ribas, a raíz de la aparición del *Antídoto* de Jáuregui. Tras su estudio y valoración, el propio Dámaso Alonso reconoce que todo queda demasiado vago. Veamos por qué.

Rastreando hacia atrás, D. Alonso encuentra en los *Anales de Granada* de Henríquez de Jorquera un dato de interés: en 1603 el arzobispo Don Pedro de Castro crea una nueva

---

\* *Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro*. Universidad de Málaga.

<sup>1</sup>J. Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, 1999, p.15.

<sup>2</sup>En *Miscelánea de estudios dedicados al Profesor Antonio Marín Ocete*, I, Granada, 1974, pp. 9-25.

parroquia (Nuestra Señora de las Angustias) en la ciudad de Granada y “dio el nuevo beneficio al *doctor*<sup>3</sup> Pozo, rector del colegio eclesiástico de la Sancta Iglesia, con aprobación de Su Majestad como patrón de este reino de Granada”.<sup>4</sup>

En 1608, en el libro de Francisco Bermúdez Pedraza *Antigüedad y excelencias de Granada*,<sup>5</sup> se habla del *licenciado* Andrés del Pozo como poeta hijo de Granada.

Con 1610 como término *ante quem*, J. Lara Garrido resalta la “detallada nómina” de Pedro Velarde de Ribera. En la correspondiente a “los que han escrito la Academia de Granada” figuran “El Doctor Tejada, racionero de la Santa Iglesia; el Licenciado Gregorio Morillo; el *Licenciado* Andrés del Pozo; El Doctor Don Diego de Rojas; Don Pedro de Granada; el Maestro Arjona; el Doctor Gutierre Lobo; Pedro Rodríguez Ardila.”<sup>6</sup>

En 1612 en la colección *Poesías diversas compuestas en diferentes lenguas, en las honras que hizo en Roma la Nación de los Españoles a la Magestad Católica de la Reyna D<sup>a</sup> Margarita de Austria...* (donde hay catorce poemas de Pozo), se le llama *licenciado* Andrés del Pozo. Recuérdese que la reina murió en octubre del año anterior.

En 1614 Cervantes, en el *Viaje del Parnaso* (Cap. IV, vv. 307-309)<sup>7</sup> habla del “insigne doctor Andrés del Pozo”:

“anciano en el ingenio y nunca mozo,<sup>8</sup>  
humanista divino, es, según pienso,  
el insigne doctor Andrés del Pozo.”

---

<sup>3</sup>El resalte tipográfico es mío. Se moderniza la ortografía.

<sup>4</sup>Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. de A. Marín Ocete, Granada, 1934, pp.534-535.

<sup>5</sup>F. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, 1608, Libro Tercero, cap. XXVI.

<sup>6</sup>Véase Pedro Gan Giménez, “Una nómina de granadinos de antaño”, en *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, 1979. pp. 41-42.

<sup>7</sup>M. de Cervantes, cito por la *Obras Completas*, edición de A. Valbuena Prat, I, 18<sup>a</sup> ed., primera reimp., Madrid, 1980, p. 94.

<sup>8</sup>Este verso lleva a D. Alonso a afirmar: “Es evidente que en el momento de redacción de estos versos Pozo no era viejo, porque, de otro modo, Cervantes no le habría aplicado esa variación del tópico *puer-senex*”. Sin embargo ese dato, aunque es digno de consideración, poco o nada aclara por sí solo, porque el mismo Cervantes lo emplea a discreción. Así en el *Viaje del Parnaso*, Cap. II, vv. 220-222, se dice que “*Don Francisco de Silva es por lo menos; / ¿qué será por lo más? ¡Oh edad madura / en verdes años llena de cordura*”. En el Cap. V, vv. 284-285: vemos a “*Juan de Solís, mancebo generoso / de raro ingenio, en verdes años cano*”. En el *Canto de Caliope*, (p. 893 del t. I de la ed. de Valbuena), se dice que D. Diego Sarmiento es “*mozo en la edad, anciano en el sentido*”; don Gutierre Carvajal tiene “*en tierna edad maduro entendimiento*”; en Don Luis de Vargas ve Cervantes “*maduro ingenio en verdes pocos días*”.

De 1617 es la mencionada carta del Abad de Rute a Díaz de Ribas. Y, como señala D. Alonso, ofrece gran interés por las noticias que aporta (reproduzco -modernizado- el mismo fragmento):

“...La respuesta al *Antídoto* voy trasladando... Nadie le ha visto fuera de Juan de Villegas, el Gobernador de Luque, a quien leí un pedazo, y el *D[oct]or* Andrés del Pozo y Ávila, cura de la Ventosa, que acertó a estar aquí;<sup>9</sup> hombre muy versado en letras humanas y gran poeta, amigo antiguo mío, de Granada y Roma.<sup>10</sup> Y aunque no tenía en muy buen concepto el modo de componer moderno de nuestro Don Luis, le formó mejor después de oída mi defensa...”

Así pues, en 1617 Andrés del Pozo era *doctor*, cura del pequeño pueblo conguense de la Ventosa, y había sido compañero y amigo del Abad de Rute desde los tiempos de Granada y Roma.

Como la estancia del Abad en Roma aconteció durante la embajada del Duque de Sesa (1590-1604), D. Alonso supone que Pozo debió hacer un segundo viaje a Roma sobre 1612 (fecha de sus poesías a la difunta reina Doña Margarita). Y, en fin, guiándose por la cronología de sus títulos académicos, “como en 1608 se le llama simplemente ‘licenciado’...Pero Cervantes, en 1614 le considera ‘doctor’, y lo mismo el Abad de Rute en 1617”, concluye que “debió de doctorarse entre 1612 y 1614, y no puede ser ese ‘Doctor del Pozo’ del que en 1603 habla Henríquez Jorquera”.

Pues la cuestión no es tan simple. Porque en 1607, como señala Miguel Herrero García,<sup>11</sup> se publica en Roma el *Aminta* de Jáuregui: precisamente el autor del futuro *Antídoto*. Y entre los sonetos preliminares hay uno Del *Do[c]tor* Andrés del Pozo.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup>El Abad escribe, precisamente, desde Granada. Por eso llama la atención esa referencia al Dr. Pozo “*que acertó a pasar por aquí*”. En esa época no podían ser casuales los desplazamientos entre la Ventosa y Granada.

<sup>10</sup>Sobre la estancia de Pozo en Roma trató de pasada N. Marín López (“Las ideas poéticas del Abad de Rute” en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, 1994, pp. 66-68). Refiriéndose al quinto Duque de Sesa, escribe: “Algún día habrá que estudiar a fondo los años del duque D. Antonio en Roma, rodeado de españoles que luego van a intervenir o a interesarse por aquella guerra literaria. Allá convivieron entre el esplendor vaticano, la vida mundana y la pasión intelectual, varios de ellos: Andrés de Almansa y Mendoza, autor de unas *Advertencias* sobre las *Soledades*; Andrés del Pozo y Ávila, distinguido poeta y seguidor de la polémica; el licenciado Juan de Aguilar, maestro de Humanidades en Antequera, amigo también de Cascales, que le escribe una de sus cartas filológicas.” También alude al soneto preliminar que compuso en Roma para el *Aminta* de Jáuregui, sobre lo que trataremos a continuación.

<sup>11</sup>M. Herrero García, en las notas a de su edición del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, Madrid, 1983, p. 668.

<sup>12</sup>Es el que comienza: “*Desató de las ínclitas arenas..*”, que, como señala Herrero García en la obra citada, fue misteriosamente omitido en las ediciones siguientes. El soneto puede leerse en: Juan de Jáuregui, *Obras*, II, ed. de I. Ferrer Alba, Madrid, 1973. (En la edición de J. Arce, *Aminta*, Madrid, 1970, no se incluyen los sonetos preliminares).

Y más aún: en los mismos *Anales de Granada* de Henríquez de Jorquera, en los “Sucesos del año 1628”, se lee lo siguiente (modernizo grafías y puntúo):<sup>13</sup>

“En este año, por el mes de julio, se celebró en la Santa Iglesia Metropolitana de esta ciudad de Granada la oposición a la canonjía magistral de la dicha Santa Iglesia, que vacó por promoción del doctor don Juan Jiménez Romero, su último poseedor, a la dignidad de prior de la dicha Santa Iglesia, a la cual se opusieron siete opositores...[nombres de los otros seis aspirantes] y el *doctor Pozo*,<sup>14</sup> beneficiado de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Angustias de esta ciudad de Granada, colegial que fue del Colegio de los Abades... Y el Cabildo puso en primer lugar al doctor Arbolancha...”.

Aquí tenemos otro dato seguro. Este frustrado canónigo Pozo de 1628 es el mismo *Doctor Pozo* de 1603: la referencia a la nueva parroquia de Las Angustias es concluyente.

Pero hay más cuestiones por dilucidar. De julio de 1617 es la carta del Abad de Rute, y de ese mismo verano es la publicación en Alcalá de Henares (y su inmediata desaparición) de la *Spongia* de Torres Rámila y otros aristotelistas, contra Lope de Vega. Sabido es que la vía por la que nos han llegado los únicos datos conocidos de esa obra ha sido la réplica que los defensores del *Fénix* articularon con el nombre de *Expostulatio Spongiae*. Pues bien en uno de esos fragmentos conservados<sup>15</sup> se lee: “Quod venuste Poço, quippe doctissimus<sup>16</sup> de tuo nuper Isidoro praestitit, atque de tuo Ricardo absolutorum avide expectat Respublica Literaria”.

Por una errónea traducción de *praestitit*, Joaquín de Entrambasaguas escribe: “No se conoce el *Isidro* de Pozo pero teniendo en cuenta la época, sus aficiones poéticas bien demostradas y su amistad con Cervantes,<sup>17</sup> se corrobora su identificación con el autor alabado por Torres Rámila”.<sup>18</sup> Ya D. Alonso, muy atinadamente, hace ver (sin citar a D. Joaquín) que lo que dice la *Spongia* no es que Pozo escribiera otro *Isidro*, sino que con anterioridad (*nuper*) censuró elegantemente (*venuste*) esa obra de Lope, así como la *Jerusalem* (*de tuo Ricardo*),

---

<sup>13</sup>El texto se halla en la p. 697. Ignoro por qué no lo utiliza D. Alonso.

<sup>14</sup>El resalte es mío.

<sup>15</sup>El fragmento ha sido transcrito, sucesivamente, por C.A. de La Barrera (*Nueva Biografía de Lope de Vega*, Madrid, 1890, p.302), J. de Entrambasaguas y D. Alonso (*art. cit.* p. 24).

<sup>16</sup>Por seguir con las titulaciones académicas, sospecho que este Pozo era *doctor*, y ello por el superlativo subsiguiente *doctissimus* que -en mi opinión- comprende erudición y rango académico: hubiera sido excesivo *doctissimus doctor*.

<sup>17</sup>Me parece aventurado (con los datos hasta hoy conocidos) hablar de “amistad” entre Cervantes y Pozo. Una referencia encomiástica en una obra como *El Viaje del Parnaso* apenas prueba nada. Es evidente que Cervantes no era “amigo” de la mayor parte de los poetas que cita o alaba en esa composición.

<sup>18</sup>J. de Entrambasaguas, “Una guerra literaria del Siglo de Oro”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, I, Madrid, 1967, p. 314 (en nota a pie).

ante la ávida expectación del mundo literario.<sup>19</sup>

Este sí parece ser el Pozo atacado por Lope en *La Filomena* (1621), en este fragmento recordado por La Barrera, D. Alonso y J. Lara Garrido:

“...Cayó mi dulce Isidro  
en un *villano Pozo*,  
mas no perdiendo el gozo,  
que mal pueden romper lanzas de vidro  
en armas de diamante,  
ni *pincel ignorante*  
borrar la simetría  
de la figura que pintado había  
con distintos colores...”

De todos modos, es bueno tener presente lo dilatado de la cronología: el *Isidro* se publica en 1599; la *Jerusalem*, en 1609; la *Spongia* y la *Expostulatio*, en 1617; la *Filomena*, en 1621.

Pero la pregunta es: ¿se trata siempre de la misma persona? Parece que no. ¿El párroco de Las Angustias es el “villano Pozo” de la *Filomena* de Lope? ¿Puede ser *doctor* en 1607 y *licenciado* en 1612? ¿Es el citado en la *Spongia* como crítico de Lope? El Pozo que elogia a Jáuregui en su *Aminta* ¿es el mismo cura de la Ventosa, antiguo residente en Granada y Roma, que se alinea con Góngora tras la publicación del *Antídoto* del propio Jáuregui? No parece probable (aunque en materia de conversiones, literarias o no, nada es imposible).

Para oscurecer más, si cabe, este *pozo* sin fondo, cabe recordar que tanto Joaquín de Entrambasaguas<sup>20</sup> como el propio D. Alonso mencionan a otro “Licenciado Pozo”, aludido por Cervantes al final de *La Gitanilla*, publicada en 1613 pero con preliminares de 1612, (“el famoso licenciado Pozo, que en sus versos durará la fama de Preciosa mientras los siglos durasen”).<sup>21</sup> Ambos admiten que pudiera tratarse de nuestro poeta. Lo que ocurre es que el único *Pozo*, murciano y poeta, de que se tiene noticia no se llamó Andrés, sino Francisco del Pozo. Entrambasaguas recuerda que a éste se debe la aprobación (en noviembre de 1602) de la comedia *El veneno saludable* del Fénix, lo que implicaría cierta relación de amistad entre ellos, incompatible, según D. Joaquín, con las censuras que Andrés del Pozo hiciera del *Isidro* y de la *Jerusalem*.

---

<sup>19</sup>La paráfrasis y la amplificación de la cita de D. Alonso es mía. Su alusión al *praestitit* es ésta (*art. cit.*, p. 24): “Claro está que no hay la menor razón para suponer que Pozo -como en competencia con Lope- escribiera un *Isidro*. La afirmación de la *Spongia* es ‘lo que no hace mucho Pozo *demonstró* [praestitit] respecto a tu *Isidro*’. Evidentemente, lo que hizo Pozo fue una crítica a fondo del poema de Lope...”

<sup>20</sup>J. de Entrambasaguas, *op. cit.*, pp. 312-313.

<sup>21</sup>M. de Cervantes, *La Gitanilla*, en *Obras Completas*, II, p. 49.

Tenemos, pues, un Andrés del Pozo (acaso dos de ese nombre), licenciado/doctor, que aparece en Granada, Roma y La Ventosa (Cuenca) y -parece- afín al grupo de la *Spongia*. Y un licenciado Francisco del Pozo en Murcia, amigo de Lope, que quizá sea el loado por Cervantes. Pues falta, como remate, otro dato oscurecedor: la aprobación de la *Curia Leónica* de Cubillo de Aragón, dada en Granada en 1625, fue hecha por *Don Francisco del Pozo*.<sup>22</sup> ¿Será el de Murcia? ¿Será familia de Andrés?, si es así, ¿de cuál de ellos, si es que son dos? Como se ve, aún estamos lejos de dar respuestas satisfactorias a todas esas interrogantes, a ese auténtico laberinto de nombres, títulos, obras, lugares y destinos.<sup>23</sup>

En definitiva, lo único rigurosamente cierto es que, sobre el año de 1600, a la Academia de Don Pedro de Granada Venegas<sup>24</sup> concurría, entre otros, un poeta de apellido *Pozo*. Con esta única denominación (sin más nombre o apellido) aparece en varias composiciones de la *Poética Silva*:<sup>25</sup> cuatro propias (*Silva al elemento del Agua*; *Oda al Tiempo*; *Oda a la Noche*; *Justa “A quien dijese más, en menos versos, de Nuestra señora”*) y en una de Juan de Arjona destinada a él (*Liras. Arjona a Pozo*).<sup>26</sup> En cualquier caso, esto es

---

<sup>22</sup>*Curia Leónica*. Compuesta por Álvaro Cubillo de Aragón. Granada, Martín Fernández, 1625. Aprobación de Francisco del Pozo. (Una precisa descripción figura en M.J. López Huertas. *Bibliografía de Impresos Granadinos de los siglos XVII y XVIII*, Granada, 1997, pp. 633-634). Este espléndido y divertido poema alegórico volverá muy pronto a la imprenta en nuestra antología histórica.

<sup>23</sup>Sospecho que la solución está en la Iglesia. Los archivos parroquiales de la Ventosa (si se conservan) o de la diócesis de Cuenca o de la archidiócesis de Granada arrojarán luz sobre un poeta de sumo interés. Y no sólo en lo concerniente a su vida personal, sino en sus relaciones con tres fenómenos muy importantes del primer tercio del siglo XVII: la escuela granadina, el gongorismo y el lopismo.

<sup>24</sup>J. Lara Garrido, “Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética Silva*)”, en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, 1997, pp.231 y ss.

<sup>25</sup>Sobre los avatares de este manuscrito (hoy en el Fondo “Rodríguez Moñino” de la Biblioteca de la Real Academia de la Lengua, con la signatura R. M. 6.898), anotó J. Lara Garrido (*art. cit.*, p.233):

“Del cartapacio, procedente de la Biblioteca de Campomanes, según la indicación de Gallardo, ofreció este bibliógrafo un detallado índice de autores, títulos y primeros versos, reproduciendo a continuación hasta 20 composiciones (Ensayo, 1, Madrid, 1863, cols. 1060-91). Después de Gallardo, tan «inapreciable antología de la escuela poética granadina» fue «conocida de nombre mas no estudiada. De tal modo se había perdido todo rastro del código desde mediados del siglo XIX, que las citas de Michäelis de Vasconcellos, Menéndez Pelayo y F. Rodríguez Marín son siempre, por desgracia, de segunda mano. Ignoramos cuál fue el peregrinaje del valiosísimo manuscrito..., hasta que apareció anunciado en venta en el catálogo de un librero madrileño en 1944... Hoy se halla en nuestra biblioteca a disposición de los estudiosos» (A. Rodríguez Moñino, [«Nota introductoria»] a *Las estaciones del año*. Cuatro poemas inéditos de la Academia Granadina, Valencia, 1949, Pp. 9-10). En la biblioteca de María Brey Mariño ha permanecido la *Poética Silva*...” hasta de concluir su azaroso periplo.

<sup>26</sup>En el ms. de la *Poética Silva* los poemas citados llevan respectivamente los siguientes números de orden: 5 (*Silva al Agua*); 7 (*Oda al Tiempo*); 13 (*Oda a la Noche*); 47 (*Justa a N<sup>a</sup> Señora*). Las *Liras de Arjona a Pozo* se corresponden con el número 64. Para la numeración del código,

lo que aquí nos interesa.

### **Andrés del Pozo en la *Poética Silva*.**

De los cuatro poemas de Pozo presentes en la *Poética Silva*, uno, el de menos extensión e interés, fue publicado por F. Rodríguez Marín, y recogido por D. Alonso en el artículo tantas veces mencionado. Es una simple redondilla de ocasión, de contenido mariano, carente del menor valor estético.<sup>27</sup>

El primer gran poema de Pozo en el manuscrito es el llamado “*Silva al elemento del Agua*”. En tercetos encadenados y a lo largo de 547 versos se desgrana un complejo y riquísimo entramado hídrico, que trata de establecer la superioridad del agua sobre los otros tres elementos que componen el ciclo. D. Alonso y J. Lara Garrido ya han comentado algunos aspectos de este interesantísimo poema. Y entendemos que sería erróneo publicarlo en solitario. Lo hacemos en su contexto cíclico, fuera del cual pierde bastante sentido. Podrá verse en nuestra antología.

### **La *Oda al Tiempo*.**

El segundo poema de Andrés del Pozo es la “*Oda al Tiempo*”. Se extiende desde la página 103 hasta la 130 de la *Poética Silva*. Estamos ante una composición de 550 versos en 55 décimas. Más exactamente, Pozo se sirve de su subclase la *espinela*, ya que presenta como rasgos especificativos en todas sus estrofas (salvo una rarísima y aislada anomalía que en su lugar se señala) el observar una pausa tras el cuarto verso, y la rima de este octosílabo con el quinto (en un esquema de rima abba : accddc). Sabido es que con ello se crea una unidad de versificación tan dúctil como eficaz en lo sonoro, dada la simetría de las consonancias y su obligado desajuste con las secuencias frásticas que conviven en la estrofa.<sup>28</sup>

D. Alonso resalta la desacostumbrada longitud del poema en este metro, que por entonces se puso de moda, y recuerda que en la *Poética Silva* hay otra (una sola) composición

---

siguiendo el mismo criterio de D. Alonso, se cita por páginas, mejor que por folios: entre otras razones porque así se elude un error de cómputo en la foliación primitiva (que pasa del f. 211 al 213).

<sup>27</sup>Compruébese (p. 320 del códice):

“Esposa y madre sois vos  
del Padre y del Hijo santo;  
con Dios parentesco tanto  
mucho os hace oler a Dios.”

<sup>28</sup>Sobre esta forma métrica, en el tomo I de la excelente monografía de J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, 1993, puede verse el capítulo VI, en cuyas páginas LIII-LV se condensa y actualiza la génesis y la (afortunada) evolución de la *espinela*.

en décimas.<sup>29</sup> La longitud del poema es llamativa en sí misma, aunque la morfología de la *espinela*, alguna vez comparada con la de un silogismo poético, se prestaba -y se prestará de hecho en el siglo XVII- a un uso narrativo, discursivo y hasta épico, de amplitudes insospechadas a la altura de su invención (*circa* 1587).

En lo que se refiere al *fondo*, adelantemos que sólo en un sentido, el de la “riqueza y minuciosidad descriptiva”, el poema de Pozo responde a ese “agudo sentimiento de la incontenible fuerza del tiempo” que caracteriza a la lírica barroca. Nada del desengaño ni de la “conciencia de la fugacidad del tiempo” que induce en Góngora, Quevedo, Lope o Calderón, una “lección moral y ascética”.<sup>30</sup> Ni siquiera en el grado, por poner un ejemplo de *escuela*, con que amonesta el antequerano Jerónimo de Porras, poniendo en tensión también tópicos que con distinto designio maneja Pozo, como las ruinas, la hermosura femenina y el amor:

#### Al desengaño de la vida

Repara en esta, un tiempo peregrina,  
ya, Fabio, desatada arquitectura,  
y mira en mal compuesta sepultura,  
siendo fábrica ayer lo que hoy rüina.

Mira esta roca que, del sol vecina,  
a pedazos el mar, con lengua pura  
lamiendo su robusta contextura,  
urna la constituye cristalina.

Contempla una beldad que, al cierzo aleve  
del tiempo, en su hermosura reconoce  
fría ceniza la que ardiente llama.

---

<sup>29</sup>Se trata de la que lleva el número 80: *Bien pensaré quien me oyere*. Estas décimas son de Lupercio L. de Argensola. Presentan muy ligeras variantes con las editadas por D. Adolfo de Castro. En la edición de las *Poesías de Quevedo* de F. Janer (t. XLIX de la B.A.E.) aparecen con una estrofa menos. Como ocurre a menudo con las composiciones en décimas, su extensión fluctúa en los diversos códices: se hallan también en el *Cancionero Antequerano* (T. II, 106r-108r), que incluye una décima más al final (y algún cambio en el orden de las anteriores). Esta última espinela es del propio Vicente Espinel y, con pocas variantes, se puede ver en sus *Diversas Rimas*, Madrid, 1591, fols. 121-123, en la serie que arranca “No hay bien que del mal me guarde”. Este es su texto (modernizo y puntúo):

Si me nombráis [o] si os nombro,  
siempre vivo con cuidado,  
de contino recatado  
y la barba sobre el hombro;  
y tal estoy, que me asombro  
de que en mi corta ventura  
no esté la suerte segura,  
y que digan malas lenguas  
que ha sido por propias menguas  
lo que fue por desventura.

<sup>30</sup>E. Orozco Díaz, “El tiempo, protagonista del drama del Barroco”, en *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1988, pp. 56-59.



¡Oh vida, vana sombra, soplo leve,  
no te ama aquel que cuerdo te conoce,  
no te conoce aquel que cuerdo te ama!<sup>31</sup>

Pozo emplea un registro diferente. El lector comprobará que el poema es una agilísima y amena descripción<sup>32</sup> de muchas cosas: de los sufrimientos amorosos del poeta; de los fracasos de sus recursos para olvidar -o ser olvidado- por su dama; de su confianza/desconfianza en el poder del tiempo; de la descripción del tiempo en todas sus facetas: física, operativa, moral; de los efectos del paso del tiempo en las damas que lo desaprovechan, etc., etc. Todo ello en clave jocosidad,<sup>33</sup> aderezada con un sentido del humor que le lleva a burlarse de todo (incluso del propio poema, vv. 215-220):

“...tu diestra esgrime mortal  
la guadaña, y dan tus pies  
a las torres puntapiés;  
borran, al pasar, tus alas  
las obras que son tan malas,  
tan malas como ésta es.”

El poema arranca con un recuerdo de su anterior y agri dulce estado: “Yo, aquel que mi pena y gloria / llorar y cantar solía...” Y el poeta intenta librarse de una situación que ha quedado reducida a sólo desventuras (vv. 7-10):

“...quise romper la cadena,  
porque en mi historia hallé

---

<sup>31</sup>*Rimas varias del licenciado Don Geronimo de Porras, natural de Antequera*, Antequera, 1639, fol. 13 vto.

<sup>32</sup>Esta *agilidad* proviene del uso del metro castellano. Sorprende, entre los poetas antequerano-granadinos que escriben hacia 1600, lo poco -y lo bien- que emplean el octosílabo en su creación lírica. En mi edición de las *Poesías Completas* de Luis Martín de la Plaza, Málaga, 1995, p. 45, ya señalaba esa desproporción entre el metro italiano y el tradicional. Es éste un rasgo que contrasta con el mayor equilibrio de uso mantenido por los poetas contemporáneos como Góngora, Lope o Quevedo, que sin embargo eran leídos y muy estimados por aquéllos. Puede verse la misma idea en mi artículo “Ecos de Fernando de Herrera en Luis Martín de la Plaza: asimilación y lejanía” (*Revista de Estudios Antequeranos*, vol. 9, 1997, p. 147), comparando los metros de Luis Martín con los de Herrera: “Las diferencias más notables son las églogas (pastoriles o venatorias) que no aparecen en Luis Martín; y, a la inversa, los madrigales, ausentes en Herrera. En cuanto a los metros castellanos, su cultivo en el antequerano es casi nulo (seis composiciones) frente a su relativa abundancia en el corpus herreriano.” Parece como si los poetas antequeranos y granadinos hubieran relegado los metros castellanos a la poesía de “tono menor”. No contradice los supuestos anteriores la obra de poetas granadinos como Trillo y Figueroa, ya muy posterior, y que, entre lo propio y lo que se apropia, nos ha legado una buena muestra de romances y letrillas.

<sup>33</sup>Hecho éste que no deja de sorprender. El tratamiento del “Tiempo”, en general, y en la *Poética Silva* en particular se esperaría encuadrado en el marco moralizante o respetuosamente mitológico de los grandes poemas cíclicos del manuscrito. Afortunadamente no es así, y Pozo nos deleita con una obra inesperada, suelta, fresca y divertida.

que la gloria se me fue  
y que me quedó la pena.”

En este ejercicio de *retractación*, y dado que al poeta le falta “potencia” para librarse de su cuidado amoroso, intenta lograrlo mediante la separación de la amada (vv. 15-20), se “encomienda a la ausencia”; lo que ocurre es que poner tierra (y hasta mar) de por medio no soluciona los males del amor: “...nunca remedio tal / fue de tanto mal remedio”. Algo parecido afirma Quevedo en la famosa reflexión con que cierra el *Buscón*: “...si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres.”<sup>34</sup>

En los vv. 21-30 encontramos una alocución al “tiempo ligero”, y aunque el poeta no tiene muy seguro que el tiempo sea un dios, y, menos aún, que tenga templo y aras (“si es que aras y templo tiene / quien eternamente vuela”), decide encomendarse a él; confiar en la (omni)potencia del Tiempo, pero con reservas, porque, si bien éste es capaz de gastar al diamante, dice el poeta que “en mi cuidado y fatiga / solamente puedes poco” (vv. 59-60)

Sigue Pozo (vv. 61-90) comparando la magnitud de su amor con los más grandes monumentos de la humanidad (los muros de Babilonia, el Coloso de Rodas, el templo de Diana con su famoso altar de cuernos...), y reprocha al Tiempo que haya podido destruirlos (como también a Troya, Sagunto y Cartago) y le espeta:

“¿No te corres y avergüenzas  
de que tantas cosas venzas  
y no venzas mi dolor?”

En los vv. 91-94, la polisemia de *punto* (aquí ‘situación’ y ‘puntada’ de costura) le permite ingeniosamente insistir ante el Tiempo en el fin de sus desdichas amorosas. Para lo cual decide granjearse el favor del Tiempo aplicándose a cantar (vv. 126-127): “tus hazañas y mis llagas, / lo que sufro y lo que estragas”. En recompensa a este ejercicio de auto-compasión y adulación (vv.128-130):

“... sólo te pido en pago  
de este cantar que te hago  
que mis pasiones deshagas”

Como *captatio benevolentiae*, sigue un retrato del Tiempo (vv. 145 y ss.), arreado con toda la parafernalia semiológica de que se disponía en la Granada post-renacentista.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>F. de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, 1993, p. 226., para quien la idea de Quevedo es un “tópico moral de ascendencia estoica”. En extensa nota (p. 389) reúne otros textos quevedianos y del Siglo de Oro. Cita a Horacio: “Caelum non animum mutant qui trans mare currunt” (*Epist.* I, XI, 27) y apostilla: “Se trata, con todo, de una idea común entre los escritores latinos”.

<sup>35</sup>La bibliografía sobre el tiempo en todas sus concepciones es abundantísima. En lo que toca a los aspectos de iconografía que afectan al poema de Pozo, además del clásico de E. Panofsky,

El semblante del Tiempo ocupa los vv. 151-160: es un viejo, calvo, con un mechón en la frente (que le recuerda el peinado de los niños, si bien difiere de éstos en la canicie), con alas en la espalda y, más raro en la iconografía barroca, en los pies.

En vv. 161-170, el poeta destaca la diferencia del Tiempo con los demás dioses del Olimpo, pues mientras éstos se alimentan “de ambrosia y néctar”, aquél devora edificios con sus dientes de acero. De su voracidad sólo se salvan las “memorias excelentes” (vv. 171-180).

La “atroz” condición del Tiempo, su hoz igualadora y su joroba ocupan la décima comprendida entre los vv. 181-190.

Los vv. 191-204 describen el carro y el séquito del tiempo: los gamos que tiran de él, las horas, meses, noche, día, el viejo “pasó solía”, la experiencia, el desengaño, la amistad, y su maltratada hija la verdad.<sup>36</sup> La guadaña en la derecha (en realidad la hoz antes mencionada) evoca el vínculo permanente que se establece entre el tiempo y la muerte (v.216).

En los vv. 221-240 se habla de la arbitrariedad y volubilidad del Tiempo, de sus grandes fuerzas y de sus devastadores efectos; de lo bien que es recibido y de lo pronto que se le desama, y de lo olvidadizo que es el hombre en cuanto a las desventuras que causa.

La Ocasión (vv.241-244), de obligada presencia junto al Tiempo, aparece “tras la espalda” de éste. En estos versos no se hace alusión a su tópica calvicie (por probable error de copia):

“Tras de tu espalda se encubre  
la Ocasión desconocida<sup>37</sup>”

---

*Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, (especialmente el capítulo 3 ‘El padre Tiempo’), pueden verse E. Castelli (col.), *Il simbolismo del tempo. Studi di Filosofia dell’Arte*, Padova, 1973; M. Archetti (col.), *Ordine, Ritmo, Misura. Le rappresentazioni culturali del tempo*, Bergamo, 1992.

<sup>36</sup>V.203. El Tiempo, en el poema de Pozo, trata a la “Verdad” como si no fuera su hija. Sin embargo es tópica la cita de Aulo Gelio (*Noctes Atticae*, XII, 11): VII. Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, *Veritatem Temporis filiam esse dixit*. Magnífico y de general aplicación a la cuestión que nos ocupa es el artículo de Tibor Fabiny “*Veritas Filia Temporis. The Iconography of time and truth and Shakespeare*” (*Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXVI, 1984, pp.61-98).

<sup>37</sup>Esta *Ocasión desconocida* de Pozo, concuerda con estos versos de Maquiavelo (*Rime*, Capitulo “Dell’Occasione”, recogidos por E. Castelli en el colectivo citado, p. 16):

“Io son l’Occasion a pochi nota,  
e la cagion che sempre mi travaglia  
è ch’io tengo un pie’ sopra una rota.”

Por otra parte, Augusto Gentile, en su artículo “Problemi del simbolismo armonico nella cultura post-elisabettiana” (recogido en *op. cit.*, p. 96) escribe “Resta dunque a dominare la difficile dialettica di tempo e occasione. Difficile perché bisogna adeguarsi, e accogliere le sue leggi, se si vuole sfuggire a la rovina in cui egli tutto travolge; chi ‘ospita’ il tempo può poi farlo andar via senza paura, senza l’ansia di richiamarlo indietro”. Excelente síntesis en A. Ruiz de Elvira, *Silva de temas*

que, después de tu corrida,  
su espalda exenta descubre.”

En los vv. 251-260 el Tiempo es artero inventor y a la vez padre y padrastro de amor. En vv. 261-270 es viejo inmaduro, caprichoso y tornadizo como un niño. Es farsante multiforme (vv. 271-290); se confunde con el tiempo atmosférico (vv. 291-300); es una pura contradicción para los elementos y para las personas (vv. 301-340); no se sabe si está en movimiento o quieto (vv. 341-350); aumenta o disminuye su carrera cuando menos falta hace (vv. 351-380), y ello por culpa de la “gente ciega” (vv. 381-390).

Tras acabar esa relación descriptiva, el poeta vuelve al origen: su relación con Elise. Le pide al Tiempo, a cambio de haber cantado sus hazañas (vv. 401-404):

“No que mi cantar alabes,  
sino en premio, si es de gusto,  
o que acabes mi disgusto  
o el rigor de Elise acabe”.

A continuación tras censurar a Elise su arrogancia (vv. 421-430), Pozo finge escribir, en nombre del Tiempo, una carta a las

“Damas, que altivas fiáis  
en juventud y belleza,  
y de amor la fortaleza  
con la vuestra despreciáis...”

Desde una posición de fuerza, el Tiempo les asegura a las damas que de sus victorias amorosas sólo quedarán (v. 450) “despojos para la muerte”. El Tiempo vence al amor (vv. 452-455):

“...pues puedo yo más huyendo  
que el amor acometiendo  
con uno y con otro asalto.”

El Tiempo sigue “carcomiendo” la belleza de las damas (v. 459), convirtiendo sus luminosos ojos “en humo, en ceniza, en sombra” (v. 464); llevándose de paso su honor (v. 471-474), y animando a su “familia” a que recupere (en perjuicio de las damas) el tiempo perdido por él en su plática (vv. 475-480):

“Mas, ay, que mientras os digo  
aquesto, me ha parecido  
que mi vuelo he detenido:  
¡sus, sus! horas, noche y día,

---

*clásicos y humanísticos*, Murcia, 1999, especialmente el cap. XXX (“A la Ocasión la pintan calva”, pp.133-134), donde se señalan precedentes griegos (Hesíodo, Teognis, Píndaro, Baquilides, Critias), y su tratamiento en Fedro, los *Disticha Catonis*, Ausonio, Posidipo y Menandro. Probablemente la máxima difusión del *tipo* de la Ocasión se deba al Emblema de Alciato (“In Occasionem”).

ligera familia mía,  
ganad lo que yo he perdido.”

Se va consumando el triunfo de la “senectud y el horror” (v. 490); la hermosura se disipa sin que valga la cosmética (vv. 501-520); la vejez obliga incluso a cambiar de vestidos (vv. 521-530) por otros más acordes con quien ha perdido “aquella belleza verde” (v. 534). Por ello, la conclusión del mensaje del Tiempo a las damas es que:

“...cese vuestra presunción,  
y a la amorosa pasión  
deis con tiempo la obediencia.”

Retoma el poeta su propia voz y le pide a los académicos granadinos (“colegio discreto”) que le perdonen haberse extendido tanto (vv. 545-550):

“Y tú, colegio discreto,  
júzgame por disculpado  
de haberme tanto alargado,  
porque quien celebra el Tiempo  
justo es que goce más tiempo  
que los demás han gozado”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>Este verso (“que los demás han gozado”, i.e. los demás *participantes*) inserta esta oda en el marco de un ejercicio de academia. A Pozo le debió tocar escribir sobre el “Tiempo”, como en otra ocasión le correspondió hacerlo sobre “el Agua”. Otro tanto cabe suponer de los poemas a la “Noche” y a la “Aurora”, recogidos en el manuscrito de la *Poética Silva*. El carácter selectivo del código ha dejado probablemente fuera de copia las restantes composiciones concurrentes: se puede suponer (es mera hipótesis) un ciclo de las partes del día natural (Noche/\*Día, Aurora/\*Ocaso), análogo a los otros dos ciclos de la *Poética Silva* (las Cuatro Estaciones y los Cuatro Elementos).

## La *Oda a la Noche*

Es el poema decimotercero de la *Poética Silva* (pp. 190-212 del código). Consta de 75 estancias aliradas de seis versos, con lo que suman un total de 450 versos. Es, como el anterior, uno de las más largos del manuscrito. La estructura de la estancias, idéntica a la que utiliza Juan de Arjona en el poema que dirige a Pozo y que estudiaremos después (“Liras. Arjona a Pozo”), es la siguiente: 7a-11B-7b-11A-7c-11C.

Forma, estructura y ritmo difieren notablemente de la *Oda al Tiempo*. Por lo pronto la polimetría hace que la sintaxis se enlentezca, fluya con un discurso sinuoso, en contraste con la vivaz linealidad del texto anterior escrito en metro castellano.

Por otra parte, frente a un contenido estructurado en cuadros y *escenas* yuxtapuestas del Tiempo, sus atributos, sus acciones y sus efectos, aquí encontramos (con una leve inclusión del propio poeta al principio y al final de la oda) una historia propiamente dicha.

Comienza el autor manifestando su satisfacción porque, tras largos años de penalidades amorosas, ha cambiado su suerte y (vv. 8-12):

“se ablanda ya mi Elise, y da licencia  
que vaya a su presencia  
cuando revuelva el cielo en sus dos quicios  
la máquina sublime,  
y a los mortales el reposo intime.”

En los vv. 11-30 el poeta invoca a la Noche, pidiéndole que apresure su llegada (esto es, el momento de su cita nocturna con Elise), y en recompensa describirá la belleza, la causa, la antigüedad y el fundamento de la divinizada Noche. Y no sólo hará eso: también se ocupará de su “descendencia” (vv.31-78), pero sólo de los “buenos” hijos (Sueño, Reposo y Silencio), y omitirá deliberadamente los “torpes hijos” de que fue madre (Temor, Desgracia, Engaño, Pertinacia, Trabajo, Muerte, Contienda, Envidia, Parcas, Hado, Queja, Vejez y Guerra -“Marte airado”-). A los tres buenos hijos, se añade un cuarto: el Dios de los Amores (vv.79-84). Consecuentemente, si la Noche es la madre de “este Ciego”, se produce una equiparación con Venus, nombre que la daba el propio Orfeo (vv.85-90):

“Venus” te llama y dice,  
“Venus” te nombra el músico excelente  
a quien siguió obediente  
el monte, cuando en busca de Euridice  
con canto dulce y tierno  
las leyes pervirtió del duro Infierno...

Finge el poeta entretener la espera hasta el anoecer, ideando (como en los poemas cíclicos de los Elementos de la *Poética Silva*) una cosmogonía orientada a resaltar la relación Noche-Día (vv.103-144). Relación conflictiva que provocará la intervención de Júpiter como supremo juez.

A partir del v. 103 se desarrolla una fabulación suavemente burlesca sobre la creación del mundo y el reparto de jurisdicciones resultantes de ella. En un principio la Noche alcanzaba grandes poderes (vv. 105-120) sobre toda la naturaleza (“mar, viento y sierra”)

“Y tú de aquesto todo  
eras reina y trazabas a tu modo”.

Pero los amores de Júpiter con Latona (vv.121-122), de los que nació Febo-Apolo, acabarían con el sosegado y oculto imperio de la Noche, porque (vv.127-132):

“Apolo, de su hermana,  
la refulgente Luna, enamorado,  
le cuenta su cuidado;  
y ella, que escucha el son de buena gana,  
de la dulce porfía  
le quitó, concibió y produjo al Día.”

Este niño-Día, conforme fue creciendo vio que sin él el mundo estaba “desaliñado”, y que cualquier intento de remedio era estorbado por la Noche (vv. 133-144). Informado por Apolo de que la causante de sus males es la Noche, el Día se presenta ante la morada de la diosa, para cuya descripción el poeta le pide ayuda a las tinieblas de la Noche (vv. 151-156).

A partir del v. 157, y hasta el 294, Pozo va pergeñando una morosa descripción de la morada de la Noche, cuajada de elementos mitológicos y emblemáticos: situación, disposición de las partes de este palacio-caverna; vegetación funesta, moradores, visiones, animales tenebrosos; y además, el Horror, las Congojas, la Soledad, el Espanto, el Miedo, el Sueño, el Reposo, el Olvido, la Pereza, el Ocio y, en lo más profundo (vv. 225-234):

“...la Noche venerable  
tuvo su asiento lóbrego escondido,  
y sus techos umbríos  
tapizados de negros atavíos.  
Con negra vestidura,  
aunque de estrellas lúcidas cubierta  
(aunque estaba encubierta  
su bella lumbre refulgente y pura),  
se mostraba asentada  
en negra silla de ébano entallada.

El aposento de la Noche, propiamente dicho (vv.235-294), es lugar en que anidan y abundan búhos, murciélagos, lechuzas, grillos, plantas soporíferas, “mil dragos, mil leones”, miles de magos, ánsares y (vv. 292-295):

“...el ave fementida,  
crestada y veladora,  
que llama con sus cantos al Aurora”.

Tras esta referencia al gallo (traidor a la Noche porque su canto llama a la incompatible Aurora), el poeta describe la llegada del Día entre los violentos ladridos de los mastines guardianes (vv. 301-302). El estruendo hace que la Noche salga a la puerta y se encuentre con “su contrario” el Día (vv. 303-312), que, al verla, hermosa y tachonada de estrellas, se enamora de ella (vv. 319-324):

¡Oh Ciego poderoso,  
que apenas naces cuando armado vuelas!  
¿En qué estudio, en qué escuelas  
tan presto enseñas tu vivir penoso?  
Viola el dios atrevido  
y, pensando ofender, quedó ofendido.

El impacto amoroso del Día le recuerda al poeta el suyo propio, y le lleva a dirigirse a su amada Elise (“oh blanca Elise”, v. 326) para justificar el amor del claro Día a la oscura Noche.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup>Creo que esa es la interpretación correcta de la estancia. Dámaso Alonso, seguramente por una lectura apresurada de los versos (*art. cit.*, p. 16), no lo entiende así: “Se nos dice que Elise era una belleza morena”. Pero el tenor literal del endecasílabo es que era “blanca”:

“Que no por ser morena  
pierdes la hermosura, oh *blanca* Elise,  
y es razón que te avise  
que, aunque son la violeta y la azucena  
una blanca, otra fusca,  
la una en tierra cae, la otra se busca.”

En otras palabras: el color *moreno* de la Noche no ha impedido que de ella se enamore el Día (que es *blanco* como tú, Elise). La tez morena no mengua la hermosura, ni el color blanco comporta mayor belleza o aprecio: la azucena es *blanca* y, sin embargo, se encuentra fácilmente por el suelo; en cambio quien quiera conseguir una *oscura* violeta ha de esforzarse en su búsqueda. H. Friedrich ha estudiado el motivo de *la hermosura negra* en la lírica manierista y barroca, evidenciando que, más allá del archirrepetido pasaje del *Cantar de los Cantares* (“Nigra sum sed formosa, filiae Jerusalem”), que tiene casi siempre interpretaciones alegórico-espirituales, su origen está en unos poemas de la *Anthologia Graeca* (V, núms. 121 y 210). Así ocurre en la serie (una canción, un soneto y tres madrigales) dedicada por Tasso a la joven Eleanora Santivale, *rádix* de toda la poesía europea sobre el tema (*Epoche della lirica italiana. Il Cinquecento*, Milano, 1975, pp. 149-150). El pasaje de Pozzo va en esta línea, y hasta prefigura el cierre de un soneto de G. Marino escrito por esos mismos años y publicado en *La Lira* (1614), que comienza “Nera sì, ma se’ bella, o di natura...”. He aquí los versos (*Opere*, Ed. de A. Asor Rosa, Milano, 1967, pp. 336-337):

“La’ ve più ardi, o Sol, sol per tuo scorno  
un sole è nato; un sol, che nel bel volto  
porta la notte, ed ha negli occhi il giorno.”

También Barahona de Soto, en la égloga de Salicio y Filón, copiada en el ms. de las *Flores* de J.A. Calderón, p. 49-60, defiende, en boca de Filón, la tez negra, frente a la blancura de que alardeaba su rival en amores Salicio (vv. 181-186. Cito por nuestra antología histórica): /No te nos loes de blancura tanto, / que así la aborreció la Diosa Flora / que nunca de ella enriqueció su manto. /De colores diversos siembra y dora / las faldas de los montes y collados / adonde lo más negro habita y mora/.



El Día declara su amor a la Noche (vv. 333-366). Ésta finge aceptarlo (vv. 367-399), mientras prepara su huida, para presentarse quejosa ante Júpiter y pedirle que la libere del acoso “de este que se me ofrece por marido”,

“Júpiter la escuchó, mas conociendo  
el bien que se seguía  
de aquestas diferencias y porfía,  
juzgó que era importante  
al provecho del mundo y los mortales  
en diferencias tales  
dejallos, uno atrás y otro adelante,  
dando con su carrera  
mil vueltas perdurables a la esfera.”

El poeta da ahí por terminada la historia de la Noche, y vuelve a sus cuidados amorosos (vv. 409-414). El poema termina (vv. 415-450) con una invocación laudatoria, en la que se declara vasallo de la Noche; y, por último, se dirige a su amada Elise, diciéndole que si accede a sus pretensiones:

“...la oscura noche mía  
vencerá en claridad al mismo día.”

### **Sobre iconografía y fuentes.**

Para esta empresa poética, Pozo se sirve de los elementos de uso común. Es extremadamente convencional. La Noche, por ejemplo, aparecerá revestida de los atributos señalados por los eruditos y preceptistas contemporáneos. Así, en un socorrido repertorio como el debido a Cesare Ripa, se la representa como una “mujer vestida con un manto de color azul, todo sembrado de estrellas.... La corona de adormidera, por sus singulares propiedades que provocan la somnolencia, representa precisamente al Sueño, hijo y efecto de la Noche...”<sup>40</sup>

El aparato mitológico parece calcado de alguno de esos *instrumenta*, tan a la mano de todos los poetas de la época. Tomemos la *Philosophía Secreta* de Juan Pérez de Moya.<sup>41</sup> En el Cap. VIII del Lib. 7 se ocupa de la Noche:

“No fue pequeño el honor y honra que los antiguos dieron a la Noche, la cual creyeron ser más antigua que ninguno de los dioses. Hesíodo dice que nació del Caos. Orfeo la llama madre de los dioses y de los hombres, porque todos pensaron haber de ella nacido. Otros la hacen hija de Cupido o de la Tierra: píntanla vestida de negro y con tetas negras. Así lo dice Vergilio donde comienza *Et nox atra* &. Danle también alas, como atestigua Vergilio donde comienza *Nox ruit* &. Otros quieren que salga del

---

<sup>40</sup>C. Ripa, *Iconología*, II, Madrid, 1987, pp. 133-136.

<sup>41</sup>J. Pérez Moya, *Philosophía Secreta*, [Madrid, 1585], Edic. de C. Clavería, Madrid, 1995, pp. 641-642.

océano cuando cae el día, como Vergilio donde comienza *Vertitur interea coelum &*. Hesíodo le da por hijos a la Contienda e Invidia y al mal Hado, y a las Parcas y la Muerte y el Sueño. Cicerón dice que la Noche tuvo de Erebo por hijos a el Miedo, y Trabajo y la Vejez, y la Muerte y la Escuridad, Miseria y la Queja y la Gracia y la Penitencia y las Hespérides.”

La comparación con el texto de Pozo es tan aclaratoria como confirmadora. En el capítulo X Pérez Moya se ocupa del Sueño (*De Somno*).<sup>42</sup>

“El Sueño es hijo de la Noche y hermano de la Muerte. Fingen al Sueño con alas como dice Tibulo donde comienza *Postque venit tacitus &*. Orfeo lo llama hermano de Lethes, y descanso de las cosas y rey de los hombres. Ovidio lo cuenta entre los dioses, por los beneficios que trae a los hombres, donde empieza *Somme quies rerum &*. Atribúyenle mil hijos. Eurípides dice que es ladrón de la mitad de nuestra vida. Homero introduce que todos los dioses y hombres dormían, excepto Júpiter. Fingen tener el Sueño una ciudad cerca del océano.”

Por otra parte los textos transcritos son traducciones casi literales de otra obra difundidísima en los ambientes literarios la época. Me refiero a las *Mithologiae* de Natale Conti.<sup>43</sup> He aquí los fragmentos que se corresponden con los de Juan Pérez de Moya:

*De Nocte* (Lib III, Cap. XII, pp. 195-197):

“Neque Nox quidem parvo in honore fuit apud antiquos, quam deorum omnium antiquissimam crediderunt, cum omnes locos ante deorum ortus occupasset, et informem materiam, quae Chaos dicta est...”

Conti recoge las mismas citas de Hesíodo, de Arato (en la Astronomía), todos los textos de Virgilio antes citados, y, finalmente, de Cicerón:

“Cicero autem in tertio libro de Natura Deorum cum omnes Noctis filios connumeravit, tum illos patre Erebo genitos fuisse tradidit, ut pater in iis: quod si ita est, coeli et quoque parentes dii habendi sunt, Aether et Dies eorumque fratres et sorores: qui a genealogis antiquis sic nominantur: Amor, Dolus, Metus, Labor, Invidentia, Fatum, Senectus, Mors, Tenebrae, Miseria, Querella, Gratia, Fraus, Pertinacia, Parcae, Hesperides, Somnia, quos omnes Erebo et Nocte natos ferunt.”

El capítulo XIV se ocupa del Sueño (*De Somno* pp. 199-201).

“...Somnus ex Erebo Noctequae natus sit dictum est iam superius: cui praeter supradictas Mortem sororem etiam addidit Orpheus.

Sobre la morada de la Noche, el Sueño y de su séquito, la fuente principal es Ovidio. En concreto el Lib. XI de las *Metamorfosis* (a partir del verso 592: *Est prope Cimmerios*

---

<sup>42</sup>*Op. cit.*, p. 644.

<sup>43</sup>Natalis Comitum *Mitologiae*. Cito por mi ejemplar, impreso por Gabriel Carterius, 1596, en el que no consta lugar de impresión.

*longo spelunca recessu...).* Pero no es, ni mucho menos, la única. Estacio en *La Tebaida* se ocupa del mismo asunto.<sup>44</sup> Por el interés que conlleva la proximidad de todo tipo existente con Andrés del Pozo, merece la pena recordar este pasaje de Estacio en la traducción de sus paisanos, amigos y compañeros de Academia, Juan de Arjona y Gregorio Morillo (actualizo en lo posible):<sup>45</sup>

“En una selva oscura y tenebrosa  
de espesas ramas y confusas breñas,  
de quien la clara luz del sol hermosa  
ni otra estrella jamás pudo dar señas,  
se dilata una cueva temerosa,  
minando un monte por cavadas peñas,  
hacia la parte que la Noche oscura  
en negro lecho descansar procura.

Aquí del flojo Sueño la morada  
labró, floja también, naturaleza,  
cuya puerta, al reposo encomendada,  
vela, aunque soñolienta, la Pereza.  
Mudo el Ocio y Olvido está a la entrada,  
defendiendo a los vientos la aspereza,  
y el Silencio, las alas encogiendo,  
estorba de las ramas el estruendo.

No se oye aquí de pájaros cantores  
el dulce canto, que, aunque dulce, ofende;  
ni del mar inquieto los rumores  
cuando en las peñas embestir pretende;  
no los rayos del cielo tronadores;  
y el río que con más furor descende  
y los campos del sueño fertiliza,  
durmiendo, por peñascos se desliza.

La yerba que produce y alimenta,  
de un soñoliento espíritu vencida,  
en la raíz apenas se sustenta  
y al suelo inclina la cerviz dormida;

---

<sup>44</sup>Sobre todo en el Libro X, a partir del v. 84:

“Stat super occiduae nebulosa cubilia Noctis  
Aethiopasque alios, nulli penetrabilis astro,  
lucus iners, subterque cauis graue rupibus antrum  
it uacuum in montem, qua desidis atria Somni  
securumque larem segnis Natura locauit.  
limen opaca Quies et pigra Obliuio seruant  
et numquam uigili torpens Ignauia uultu.  
Otia uestibulo pressisque Silentia pennis  
muta sedent abiguntque truces a culmine uentos  
et ramos errare uetant et murmura demunt  
alitibus...”

<sup>45</sup>La *Tebaida* de Arjona puede verse en el Tomo XXXVI de la B.A.E., *Curiosidades Bibliográficas*, pp 63-207. Las octavas reproducidas (que se hallan en las pp. 174-175) son obviamente de Gregorio Morillo.

negro ganado della se apacienta,  
de quien a veces por dormir se olvida:  
tal es la fuerza del lugar y el dueño,  
que deja el pasto por gozar del sueño.”

Descripciones parecidas se hallan, entre otros, en el *Orlando Furioso*, en cuyo Libro XIV (vv.737 y ss.) se dedican varias octavas a la morada del Sueño (“Sotto la negra selva una capace / e spaziosa grotta entra nel sasso...”);<sup>46</sup> y hasta en Miguel de Cervantes,<sup>47</sup> en tono burlesco, encontramos los ecos:

Morfeo, el dios del sueño, por encanto  
allí se apareció, cuya corona  
era de ramos de beleño santo.

Flojísimo de brío y de persona,  
de la Pereza torpe acompañado,  
que no le deja a vísperas ni a nona.

Traía al Silencio a su derecho lado,  
el Descuido al siniestro, y el vestido  
era de blanda lana fabricado.

De las aguas que llaman del Olvido  
traía un gran caldero, y de un hisopo  
venía como aposta prevenido.

En definitiva, estamos ante un típico poema de academia, donde los participantes trataban de conjugar erudición y maestría en el marco de una concertación amistosa. Esta *Oda a la Noche*, pese a su indudable interés y calidad, no alcanza, en mi opinión, ese punto de originalidad y viveza que nos hace tan atractiva la precedente.

---

<sup>46</sup>L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Ed. de S. Debenedetti y C. Segre, Bologna, 1960, pp. 413-414 [Canto XIV, octavas 93-97]. Balbuena imitará en su *Bernardo* el pasaje de Ariosto con interesantes variaciones. La cueva que “aunque pequeña / hecha parece por divina mano” y donde habita “el débil Morfeo en paso sosegado” (II, octavas 126-129); la “encubierta gruta” de Fontidueña (VIII, octavas 6-7), o la “ciega gruta oscura” del Betis (X, octava 54), entre otras. También Quevedo, en su *Poema heroico a Cristo Resucitado*, se sirve de parecidos elementos para describir la morada de la Muerte, (F. de Quevedo, *Obra Poética*, I, ed. de J.M. Blecua, Madrid, 1969, pp. 342-344). La frecuencia de este motivo fue ya puesta de relieve por M. Chevalier, *L’Arioste en Espagne (1530-1650)*, Burdeos, 1966, p. 388.

<sup>47</sup>En el *Viaje del Parnaso*, vv. 220-231.

## Juan de Arjona y Andrés del Pozo.

El tercero de los textos inéditos, procedentes de la *Poética Silva* que presentamos aquí no es de Andrés del Pozo como los anteriores, pero lo tiene como destinatario. Se trata del poema nº 64 del código, que abarca desde la página 337 hasta la 345. Su título en él es: *Liras. Arjona a Pozo*.

Más arriba apunté que la estructura métrica de esta composición es idéntica a la empleada por Pozo en su *Oda a la Noche*. No así la extensión: 162 versos aquí frente a los 450 de Pozo (casi la tercera parte).

## Sobre la figura de Juan de Arjona

Antes de seguir adelante, quizá convenga recordar aquí algunos datos biográficos (en realidad se dispone de poquísimos) sobre este gran poeta granadino.

Se ignora la fecha de su nacimiento y se apunta sin demasiada seguridad la de su muerte (1603).<sup>48</sup> Fue citado y alabado por los principales ingenios de su tiempo, desde Cristóbal de Mesa hasta Lope de Vega. El primero alude a él en una epístola a Barahona de Soto:

“Y con nuestros amigos los Berríos,  
ya trataréis de metros, ya de prosa  
entre Darro y Genil, gentiles ríos.  
Veréis de doña Juana de Espinosa  
los elegantes amorosos versos,  
cuarta Gracia gentil, décima diosa,  
y en ejercicios plácidos diversos.  
ya con *Arjona* o el doctor Tejada  
tendréis los de la corte por perversos.  
Ya en casa de Don Pedro de Granada  
formaréis la poética Academia  
de espíritus gentiles frecuentada”.<sup>49</sup>

Saavedra Fajardo en su *República Literaria* escribió: “Este mismo tiempo alcanzó Juan de Arjona, y con mucha facilidad intentó la traducción de Estacio, encendiéndose en aquel espíritu; pero, prevenido de la muerte, la dejó comenzada, en la cual muestra gran viveza y

---

<sup>48</sup>Esa fecha la aporta por primera vez J. Cejador en su *Historia de la Lengua y la Literatura Castellana*, t. IV, Madrid, 1935, p. 234: “En 1603 murió el licenciado Juan de Arjona, cuando llevaba seis años traduciendo la *Tebaida*”. J. Hurtado y A. González Palencia, en su *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1943, p. 517, se muestran menos categóricos: “Juan de Arjona (murió hacia 1603), invirtió seis años en la composición de esta obra, que terminó Gregorio Morillo después de 1618”.

<sup>49</sup>Citado por J. Lara Garrido en *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y Épica del Manierismo)*, Málaga, 1994, p. 45.

natural, siguiendo la ley de la traducción, sin bajarse a menudencias y niñerías”<sup>50</sup>

Lope le dedica 22 quintillas de sentidas alabanzas para la edición póstuma de su *Tebaida*. Sirva de muestra la primera de ellas:

“Nuevo Apolo granadino,  
pluma heroica, soberana,  
alma de Estacio latino,  
que con tu voz castellana  
haces su canto divino.”

Nicolás Antonio, aun con vacilaciones sobre su identidad, nos confirma que era granadino, licenciado y poeta *fabuloso*<sup>51</sup> y burlesco (*Bibliotheca Hispana Nova*, t. II, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1788):

“Anonymus, de Arjona cognominatus cum licenciati academica nota, Granatensis, poeta laudatur non perfunctorie ex opere quodam metrico fabuloso et iocoso: si unum et idem est, Pedraza teste in Granatensi Historia: La Thebaida y Mosca de Arjona”.

Por lo cualificado de su autoridad y por lo ponderado de sus juicios, es muy importante recoger la opinión de Menéndez Pelayo<sup>52</sup> sobre Juan de Arjona, o más exactamente sobre su *Tebaida*, aunque su valoración es aplicable al resto de su obra conocida:

“Esta traducción es admirable... Es superior a cuantas se hicieron de poetas latinos en el siglo XVI, en el XVII y en el XVIII. Compárense con ella las más celebradas y se verá cuán distantes quedan de su mérito.... Por eso es de sentir, a pesar de la perfección de su obra, que Arjona gastara en la *Tebaida* el tiempo que pudo emplear en la *Eneida*... Arjona muestra en su traducción dotes eminentes de poeta narrativo, descriptivo y de sentimiento, que bastan a darle un puesto señaladísimo entre los vates de nuestro siglo de Oro, y sin duda el primero entre los del grupo poético llamado “Escuela Granadina...” Arjona, ingenio eminentemente *reflector* (si vale la expresión), alentado siempre al fuego ajeno, de igual suerte que Jáuregui

---

<sup>50</sup>La cita se recoge en el T. XXXVI de la B.A.E., p. 26.

<sup>51</sup>*Fabuloso*, como latinismo, tenía el sentido de narrador de leyendas o mitos poéticos, diferenciado de lo estrictamente heroico. Ese matiz se puede comprobar con la simple lectura del título que Rodrigo Fernández de Ribera dio a su obra poética más importante, la *Esfera poética*, que, al decir de J. Lara Garrido (“Contribución al estudio de un poeta barroco. Comentario y edición de tres obras inéditas de Rodrigo Fernández Ribera, en *Analecta Malacitana*, IV,1 (1981), p.115, ), “constituía nada menos que un corpus de setecientos sonetos que Nicolás Antonio vio en posesión del comentarista gongorino Don García Salcedo Coronel y cuyo expresivo título era *Esfera poética, cuyos efectos son otras tantas centurias de sonetos, y los nombres de ellos Amorosa, de Venus, dedicada a Lope de Vega, Fabulosa, de Mercurio, a Don Luis de Góngora, Varia de Diana, a Don Francisco de Quevedo, Heroica, de Marte, a Doña Cristobalina de Alarcón, Jocosa, de Júpiter, a Don Juan de Arguijo, Fúnebre de Saturno, a Don Juan de Vera y Zúñiga, Sacra, del Sol, a Don Francisco de Rioja*. Como se ve, la centuria de sonetos *fabulosa* se le dedica a Góngora, y la *heroica*, sorprendentemente, a Doña Cristobalina.

<sup>52</sup>M. Menéndez Pelayo. *Biblioteca de Traductores Españoles*, t. I. Madrid, 1952, pp. 190-200.

o que Delille, poseía una gran variedad de expresión; diversificaba el tono según la calidad de los asuntos, a pesar del martilleo rígido y uniforme de Estacio; no le era inferior en dotes descriptivas, las más encomiadas del latino; contaba con energía y desembarazo; vertía con exquisita ternura los trozos de sentimiento, no muy frecuentes en el original, y manejaba la octava como pocos, poquísimos versificadores castellanos de su siglo y de los siguientes. Tan acendrado y correcto en la frase poética como Herrera y otros ingenios andaluces, aunque menos rebuscado y más flexible, pocas veces incurre en prosaísmos ni en desaliño de frases; en raras ocasiones descaece y es un modelo de lengua y de metrificacón, dignísimo de ser estudiado.”

Por su parte, F. Rodríguez Marín<sup>53</sup> escribe:

“[Arjona] escribió en milagroso verso la *Tebaida* y *Mosca de Arjona*. Era beneficiado de Puente de Pinos.<sup>54</sup> Le llamó Lope de Vega por la excelencia de su traducción ‘alma de Estacio latino’... No acabó de traducir el licenciado Arjona toda la *Tebaida* por su temprana muerte,<sup>55</sup> aunque trabajó en ella más de seis años, con ser en componer facilísimo, y en decir tan agudo, que por antonomasia le llamaban sus contemporáneos el *fácil* y el *subtil*.”<sup>56</sup>

F. Rodríguez Marín estuvo interesado durante bastante tiempo en Juan de Arjona. Treinta y tres años después de escribir el párrafo precedente dio a la imprenta un trabajo sobre él, titulado “Dos poemitas de Juan de Arjona, leídos en la Academia Granadina (1598-1603)”.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup>F. Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid, 1903, p. 170.

<sup>54</sup>Hoy Pinos-Puente, muy cerca de la capital.

<sup>55</sup>La noticia sobre la “temprana muerte” de Arjona es tomada por F. Rodríguez Marín de G. Morillo, en la introducción a la *Tebaida*. La cita puede verse en el Tomo XXXVI de la B.A.E., p. 65.

<sup>56</sup>Esta última información (la *facilidad* y *sutileza* de Arjona) procede también de Gregorio Morillo, en la introducción a la *Tebaida*. F. Rodríguez Marín tampoco cita la fuente.

<sup>57</sup>En *BRAE*, XXIII (1936), pp.339-380. Afirma F. Rodríguez Marín (p. 340): “Encontré yo quince años ha, con el poemita de *Baco y sus bodas*, que ya saqué a la luz (1933), estas dos lindas piececitas poéticas”. Se trata de las arriba mencionadas sobre *La Mosca* y el *Puerco*. Lara Garrido advierte que tanto las fechas de su lectura como el carácter académico de los poemas son suposiciones del polígrafo de Osuna. Estas indagaciones sobre Arjona le produjeron a F. Rodríguez Marín (*art. cit.*) algún confesado quebranto: “Imposibilitado por mi avanzada edad y mi poca salud para emprender viajes, encargué sucesivamente a dos buenos amigos del sur de España que me favoreciesen practicando algunas investigaciones, cuyas claras y seguras pistas les comuniqué. Pero han pasado meses y aun años enteros sin verme complacido”. Las relaciones de F. Rodríguez Marín con los colegas no siempre fueron fáciles. He aquí una muestra: líneas arriba vimos cómo se atribuía en solitario el mérito de haber sacado a la luz el poema de Rodríguez de Arjona *Baco y sus bodas*. Pues bien, Antonio Rodríguez Moñino (en *Construcción crítica y realidad histórica de la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1968, p.31), sobre el “castizo autor de las *Bodas de Baco*”, remite a la edición de F. Rodríguez Marín en nota, y apostilla: “De esta edición de F. Rodríguez Marín, en la cual tomé decisiva parte, contaré algún día especies curiosas”. Lamentablemente no lo hizo.

Las noticias más recientes sobre Juan de Arjona son las contenidas en “Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética Silva*)”,<sup>58</sup> apartado en el que J. Lara Garrido esboza una primera perspectiva global sobre el poeta, situándolo entre los componentes de esa “peculiar transición al barroco gongorino”. Se comenta ahí la *Tebaida*, pero también los *Tercetos en loor de la mosca*, y los *Tercetos en loor del puerco*. Con relación a los juicios de D. Marcelino, escribe :

“Menéndez Pelayo lamentaba que tan magistral traducción y forma tan cuidada se aplicasen a Estacio y no a la *Eneida*, sin contar con la significativa afinidad que supone elegir un poema que prodiga la descripción magnificada de naturaleza y artificio, el libre desarrollo de la mitología y el estudio múltiple de los estados límite del sentimiento humano que precisa toda explanación narrativa de un ciclo trágico.”

Como puede comprobarse, nos encontramos ante una gran figura poética, víctima, como otros contemporáneos (el caso más sangrante es el de Pedro Rodríguez de Ardila), de la incuria de generaciones enteras en la conservación, transmisión y estudio de los textos literarios. Situación (como recuerda J. Lara Garrido)<sup>59</sup> triste y perfectamente definida en la desoladora respuesta de Menéndez Pelayo a F. Rodríguez Marín, cuando éste le pedía información sobre la escuela granadina: “No sé que se haya escrito nada especial sobre la escuela o grupo poético de Granada.”

### **Poemas *ad amicos*.**

Todos los testimonios que nos han llegado sobre las relaciones entre los poetas del grupo antequerano-granadino hablan de una amistad estrecha y respetuosa. No hay ninguna noticia en sentido contrario. Por centrarnos sólo en las fuentes poéticas, vemos cómo se ayudan, se aconsejan, se conculen, se consuelan, se prologan y se ayudan incluso tras la muerte.<sup>60</sup> En la *Poética Silva* tenemos dos poemas de esta naturaleza: el 25 (*Joven discreto, a cuya sacra frente*) de Agustín de Tejada, y el que nos ocupa (las *Liras de Arjona a Pozo*).

D. Alonso ya advirtió que el primero de esos poemas es casi el mismo, con un significativo cambio en el arranque, que publicó Pedro Espinosa en sus *Flores*, donde empieza *Caro Constancio, a cuya sacra frente*.<sup>61</sup> Como el destinatario de las liras de Arjona es también

---

<sup>58</sup>En *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, 1997, pp. 239-244.

<sup>59</sup>*Op. cit.*, p. 232, añade: “Las razones de esta carencia radican sobre todo en la penuria textual. La obra de los poetas granadinos que florecen en los primeros años del XVII se han transmitido con bien poca fortuna. No se conoce en la actualidad ningún cancionero individual ni manuscrito que acoja un corpus relativamente extenso de cualquiera de ellos.”

<sup>60</sup>Valga el ejemplo de Morillo, culminando con enorme esfuerzo y extremada modestia la traducción en verso de la *Tebaida* de su amigo Juan de Arjona.

<sup>61</sup>Añade D. Alonso que en la *Poética Silva* este obrita de Tejada lleva por título “El sabio”. No es así, ese epígrafe es un añadido de Gallardo.



*Constancio*,<sup>62</sup> Dámaso Alonso escribe: “Menéndez Pelayo asegura que ‘el Constancio a quien va dirigida esta oda es el licenciado Andrés del Pozo’. Dos Constancios en el ambiente granadino, uno en versos de Tejada y el otro en los de Arjona, y el ser este último Constancio nuestro Pozo, pueden inclinar a suponer que Constancio era Pozo en ambos casos. Es un indicio de bastante fuerza, pero no una prueba.”

No es una prueba, pero es algo más que una probabilidad. Y en lo que toca a las fraternales relaciones entre los miembros del grupo poético, podemos aportar otro testimonio de sumo interés. En los preliminares de los aún inéditos *Discursos Históricos de Antequera* de Agustín de Tejada, hay una composición dedicada por Juan de Arjona al autor. Se trata de un poemita en tres estancias de catorce versos, en que se solemniza la importancia de la riquísima obra en prosa de Tejada sobre su patria, Antequera, que sobrepuja cuanto pueda imaginarse.<sup>63</sup> Este poema se edita aquí por primera vez (modernizo grafías y puntúo):

## De Juan de Arjona.

### Canciones.

En el felice tiempo que fue libre  
el Estado Romano  
sin recibir ultraje y vituperio  
de bárbara, sangrienta y cruda mano,  
5 y el caudaloso Tibre  
exento de tirano captiverio  
ilustraba el imperio,  
por no dejar sin premio un he[ch]o fuerte,<sup>64</sup>  
mandaba dar la ley una corona  
10 a cualquiera persona  
que libraba un romano de la muerte;  
y [a] aquel que libertaba de e[s]a suerte<sup>65</sup>  
a uno de sangre ilustre,  
daban premio mayor y de más lustre.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup>Así comienza Arjona: *Del valle lagrimoso / salud Menobio a su Constancio envía.*

<sup>63</sup>Valga una muestra. En el Discurso III se compara El Torcal con los *Septem Miracula*:  
“En otra parte [del Torcal] se representan con diversas figuras y formas de tanta grandeza y tal traza que parecen templos... [como] el labrado por Briax, Tinteo, Scopas y Leocares, a quien pretendiendo ser famoso, puso fuego Eróstrato”.

<sup>64</sup>V. 8. En el ms. *un hego*.

<sup>65</sup>V. 12. En el ms. *de la suerte*; sospecho que es errata por *\*desa*; sustituyo y deshago la contracción.

<sup>66</sup>El contenido del poema es muy similar al del soneto de Juan Bautista de Mesa incluido en los preliminares de las *Flores de Espinosa* (sigo el texto de nuestra antología histórica, en preparación):

15 Si e[s]te llevaba palma tan honrosa<sup>67</sup>  
por tan pequeña prueba,  
mejor merecéis vos inmortal premio,  
que dais a tantos muertos vida nueva,  
y en metro y dulce prosa  
20 hacéis que de la Fama esté en el gremio  
quien con injusto apremio  
estaba ya en el piélagos [leteo].<sup>68</sup>

---

Si mostrándose Roma agradecida  
a quien un ciudadano libertase,  
cuando con el morir le amenazase  
su enemigo, ya dueño de su vida,  
quiso, para que fuese conocida  
hazaña tan honrosa y se imitase,  
que corona [s]us sienes adornase  
(honra, a que fue muy grande, bien debida),  
España, si cual debes lo agradeces,  
a quien te libra tantos ciudadanos,  
que con su muerte amenazó el olvido,  
¿cómo tantas coronas no le ofreces,  
haciéndole con nombres soberanos  
en cuanto el sol alumbr[a] conocido?

<sup>67</sup>V. 15. En el ms. *Siete llevaba*.

<sup>68</sup>V. 22. En el ms. el verso está incompleto (*/ estaba ya en el piélagos /*). Reconstruyo con el v. 8 de la *Silva al Fuego* de Gutierre Lobo (nº 3 de la *Poética Silva*, p.13). He aquí la primera octava:

Segura romperá mi voz el viento,  
de un polo resonando al otro polo,  
si con pecho propicio y rostro atento  
contemplo tu valor, al mundo solo;  
que si me inspira tu divino aliento,  
aunque me niegue el suyo el Cintio Apolo,  
tal palma alcanzaré, lauro y trofeo,  
que no la cubra el piélagos leteo.

También emplea el sintagma Agustín de Tejada en su soneto a Héctor “Al yelmo, espada, escudo, arnés, bocina” (núm. 124 de las *Flores* de Calderón; soneto 108 del *C. Antequerano*), cuyo primer terceto dice así:

No ahuyentes con él las almas griegas  
cuyos cuerpos rindió su invicta mano  
y aun no han pasado el piélagos Leteo.

Y, sobre todo, el propio Arjona, en el Canto IX de *La Tebaida*, se dirige así a las Musas (vv. 697-698):

Vosotras, q[ue] del Piélagos Leteo  
la fama defendéis y su memoria...

Sospecho que Quirós de los Ríos no entendió la grafía de Leteo (o Letheo, o leteo), y lo dejó, como hace en otras ocasiones, provisionalmente en blanco. Y así quedó. Creo que la corrección propuesta es acertada. Lobo, Tejada y Arjona eran amigos y compañeros en la Academia de Don Pedro de Granada Venegas, y es más que verosímil que sintagmas como *piélagos leteo* fueran acervo común. Podemos añadir que, pocos años antes, Vicente Espinel en una de las octavas de “La Casa de

Vos solo sois el que en edad tan tierna<sup>69</sup>  
 dais fama más eterna  
 25 que pueda pretender cualquier deseo,  
 pues a blasones de tan gran trofeo  
 quitáis el viejo luto,  
 dando a la Fama célebre tributo.  
 Por vos, Tejada, el Siglo de Oro t[or]na<sup>70</sup>  
 30 a ilustrar nuestro suelo  
 con tan célebre ingenio y pluma rara,  
 que en juveniles años da tal vuelo  
 que Antequera se adorna  
 cual con Ariosto se adornó Ferrara,  
 35 y como a Mantua ampara  
 Virgilio, y como da a Florencia gloria  
 el divino Petrarca, y como Grecia  
 de aquel viejo se precia,  
 el primero pintor de humana historia,  
 40 .....[-oria],<sup>71</sup>  
 así por solo amparo  
 tendrá Antequera vuestro nombre claro.

Tenemos, pues, poemas de Tejada a Pozo, de Arjona a Tejada y de Arjona a Pozo. Este último es el que aquí más nos interesa.

### Las *Liras* de Arjona a Pozo.

En ese marco apuntado de respetuosa amistad se inscribe el poema de Arjona a Pozo. Antes se habló de sus dimensiones y de su metrificación. Y en lo tocante al género, lo mejor será dejarnos guiar por el propio poeta. Éste, bajo el significativo nombre de *Menobio*, le envía a su amigo *Constancio* (i.e. Andrés del Pozo) “esta triste *elegía*” (v.3). Más adelante, en los vv. 17-18, le dice “tan tristemente vivo / que *elegías* tristes solamente escribo”. Si así lo sintió, así sería: una suerte de *elegía* amorosa, de la que es sujeto y objeto. El tono *elegíaco* concuerda con una de las fuentes más perceptibles del poema, las *Tristia* de Ovidio, escritas conscientemente en dísticos *elegíacos*.

---

la Memoria” (en *Diversas Rimas*, Madrid, 1591, fol. 45r) escribe acerca de los poetas rondeños: “Prendas produces, olvidada Ronda, / que te libran *del lago de Leteo*”.

<sup>69</sup>V. 23. El verso da una noticia interesante: Tejada era muy joven cuando Arjona le dirige esta “canción”. En el v. 32 insiste en la precocidad del vate antequerano (*juveniles años*). En efecto: Tejada estaba redactando la segunda parte de los *Discursos Históricos* en 1587 (apenas tenía veinte años).

<sup>70</sup>V. 29. En el ms. un imposible *trina*.

<sup>71</sup>V. 40. En la estancia falta un endecasílabo terminado en *-oria*, algo así como: \*“*sujeto digno de inmortal memoria*” (tomo este endecasílabo del propio Juan de Arjona, usado en un contexto compatible; es el v. 79 del Libro Primero de *La Tebaida*, que puede verse en la p.67 del Tomo XXXVI de la B.A.E. Madrid, 1950). Obviamente ignoro si se trata de un descuido de Quirós o una omisión del manuscrito de la obra de Tejada que aquél estaba trasladando.













































































