

**MIRA AL MAR CON DOS PUNTAS DE ESMERALDA: PAISAJE Y ENCOMIO EN UN
POEMA DE TRILLO Y FIGUEROA**

**MIRA AL MAR CON DOS PUNTAS DE ESMERALDA: LANDSCAPE AND ENKOMION
IN A POEM BY TRILLO Y FIGUEROA¹**

ALBERTO FADÓN DUARTE
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar una composición de Francisco de Trillo y Figueroa habitualmente preterida por la crítica: la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril* (1663). Para ello, el trabajo se divide en tres grandes secciones: primeramente, se ofrece una breve panorámica del objeto del poema, el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Motril. A continuación, se examina el género y la estructura del texto, para centrarse después en el comentario de una serie de pasajes, tratando de sacar a la luz algunos de los conceptos ingeniosos que los conforman. Finalmente, se estudian los fragmentos de la obra en los que se describe la costa de Motril, poniéndolos en relación con otras piezas literarias y pictóricas.

PALABRAS CLAVE: Motril, descripción de espacios sacros, gongorismo, paisaje, mar.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the poem *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N^a S^a de la Cabeza en la ciudad de Motril* (1663). To achieve this purpose, the article is divided in three sections: first, we offer a brief overview of the object of the poem, the sanctuary of Nuestra Señora de la Cabeza in Motril. Secondly, the genre and the structure of the text are examined, to go immediately to the comment

1 El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER. Durante la elaboración del estudio he disfrutado de una Beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Formación Profesional. Agradezco a Jesús Ponce Cárdenas y Mercedes Blanco los numerosos consejos que me han proporcionado de cara a lograr un trabajo más pulido.

* Recibido: 19-11-2021. Aceptado: 01-06-2022.

of certain passages, trying to bring to light some ingenious concepts. Finally, we study the fragments of the poem with descriptions of the cost from Motril, putting them in relation to other literary and pictorial works.

KEY WORDS: Motril, description of sacred places, gongorism, landscape, sea.

Desde el anatema lanzado por Marcelino Menéndez Pelayo contra Francisco de Trillo y Figueroa (1618-1680), autor tachado de culto al que definió lapidariamente como un «ingenio cerril y español» del que solo merecería la pena leer algunas letrillas y un par de romances picarescos, se podría sostener con algún fundamento que la obra de este poeta barroco afincado en Granada no ha gozado tradicionalmente de excesiva fortuna crítica². La razón de tal falta de popularidad se sustentaría, principalmente, en el acendrado gongorismo de su estilo y en la cerrada defensa de la «poética de la erudición»³. Otra posible causa que vendría a incidir en un olvido a todas luces injusto se relaciona con algunos prejuicios arraigados desde tiempos decimonónicos. En efecto, varias de las composiciones más ambiciosas de Trillo y Figueroa se inscriben en diferentes ramas de los géneros laudatorios –como el epitalamio o el panegírico– y, por ende, nacen de una circunstancia histórico-cultural concreta, según un tipo de escritura poética vista con desdén por la crítica del siglo XIX y por no pocos de sus herederos contemporáneos⁴.

Entre los numerosos textos de encomio del autor de la *Neapolisea*, uno de los más logrados lleva por extenso título *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de*

2 MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017, p. 613.

3 Tomo la idea de RUIZ PÉREZ, P., «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos: formas y modos de la poesía bajobarroca*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019b, pp. 255-283. En el mismo volumen se recogen otros importantes trabajos del autor consagrados a las ideas estéticas de Trillo y Figueroa: «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética posgongorina», 2019a, pp. 239-254; «Manuscrito, impreso y autoridad: el caso de Trillo y Figueroa», 2019c, pp. 285-300; «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa», 2019d, pp. 301-327.

4 A pesar de todo, en los últimos años, se han publicado varios estudios sobre el poeta, si bien las tareas pendientes superan con creces las realizadas. Pueden citarse, aparte de los trabajos de Pedro Ruiz Pérez, las siguientes publicaciones: JAMMES, R. «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, 58.4 (1956), pp. 457-481; PARDO LESTA, R., «Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en Francisco de Trillo y Figueroa», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 954-963; MOYA GARCÍA, C., «Dos obras de Francisco de Trillo y Figueroa sobre el Gran Capitán», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 7, coord. Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 132-139; *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava, y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*, ed. Almudena Marín Cobos, More Than Books, 2012; MARÍN COBOS, A., *Edición y estudio de las poesías de Francisco Trillo y Figueroa*, dirección Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, 2016; COLÓN CALDERÓN, I., «“O la vista me engañe o el deseo” el Panegírico natalicio al marqués de Montalbán, de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, coord. Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 383-396.

Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril, romance heroico que fue la última obra publicada en vida por Francisco de Trillo y Figueroa, ya que vio la luz en 1663. La *Descripción* quedó relegada al silencio hasta que Emilio Orozco Díaz se percató de su valor e interés, de manera que quiso recuperarla con un artículo pionero publicado en 1940⁵. Dicho rescate ofrecía la transcripción del texto así como un sugerente ensayo introductorio. El hallazgo del filólogo e historiador del arte facilitó, de alguna manera, la inclusión del poema en la edición de las obras completas del escritor que Antonio Gallego Morell daría a las prensas en 1951, sentando así de forma definitiva el moderno rescate editorial y una tímida reivindicación del poeta de origen galaico afincado en Granada⁶.

El ensayo de Orozco, hasta la fecha el único dedicado a la *Descripción del sitio*⁷, tomando como punto de partida la consideración del poema como uno de los mayores logros del escritor —del «todo conforme con su idea de la poesía»—, apunta que su principal interés radica en las descripciones del paisaje y, más concretamente, del mar, casi a la altura de las que había pintado su maestro, Góngora, varias décadas antes. Asimismo, destaca la importancia que asume en la obra el halago de los sentidos, con una particular atención a las sensaciones musicales y sonoras, dando lugar a una armonía que tan solo se ve ocasionalmente entorpecida por lo que el estudioso considera «alusiones eruditas pedantescas» que «fatigan y neutralizan parte de su belleza»⁸. Finalmente, desde el punto de vista elocutivo, junto con las numerosas huellas del creador de las *Soledades*, Emilio Orozco nota una marcada tendencia a la simetría y la bimetración.

Si bien el trabajo publicado hace siete décadas continúa ofreciendo hoy una valiosa aguja para navegar a través del complejo poema, se hace necesaria una nueva lectura en profundidad del texto, que permita arrojar nueva luz sobre la *Descripción*

5 OROZCO, E., «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *Boletín de la Universidad de Granada*, XII (1940), pp. 103-124.

6 TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», 1951. Un año antes el estudioso había publicado la biografía de Francisco de Trillo y Figueroa junto a la de su hermano Juan: GALLEGO MORELL, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950. Para el texto de la *Descripción*, sigo el impreso original, en una de las copias conservadas en la Universidad de Granada: TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada, en la imprenta real de Baltasar de Bolívar, en la calle de Abenamar, año de 1663. Para la imprenta de Bolívar, véase: GALLEGO MORELL, A., *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1970, pp. 77-137.

7 Aunque en un artículo sobre varios textos consagrados al santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, José Policarpo Cruz Cabrera dedica algunas páginas a sondear el poema, no aporta detalles nuevos con respecto a los comentarios de Emilio Orozco: POLICARPO CRUZ, J., «Apuntes histórico-literarios sobre la imagen y el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Motril», *Qalat. Revista de Historia y Patrimonio de Motril y la Costa de Granada*, Nº 2 (2001), pp. 63-86 (especialmente pp. 67-74).

8 OROZCO, *op. cit.*, pp. 104; 110.

y desentrañar algunas de esas alusiones que, según el crítico granadino, empañaban sus virtudes. Para ello, el presente estudio se articulará en tres partes. En primer lugar, dado que nos hallamos ante una composición de circunstancias, se repara en la realidad descrita en tales versos, esto es, el santuario mariano de Nuestra Señora de La Cabeza, ubicado en la localidad granadina de Motril. Tras situar convenientemente la composición dentro de la trayectoria poética de Trillo y Figueroa, el segundo apartado propone un análisis de la *Descripción* que permitirá iluminar la complejidad de su estructura y pondrá de relieve algunos conceptos ingeniosos diseminados a lo largo de la pieza descriptivo-encomiástica, contribuyendo así a paliar una de las principales dificultades con las que se enfrenta el lector. Finalmente, en homenaje a la certera valoración de Orozco, se examinan una serie de fragmentos paisajísticos centrados en la evocación del litoral mediterráneo andaluz, detalle que permite relacionar la composición de Trillo y Figueroa con algunos modelos literarios y pictóricos.

1. LA IMAGEN Y EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CABEZA EN MOTRIL

El santuario de la Virgen de la Cabeza constituye un importante centro de devoción en Andalucía oriental, aunque resultan inciertos los orígenes de la imagen mariana a la que se rinde culto allí. El propio Trillo y Figueroa, hombre de inmensa cultura y aficionado a la historia, no dudaba en mostrarse escéptico en este punto: «Docta la tradición, cuanto confusa, / origina esta Imagen ideada / en varios golfos de noticias ciegas, / aunque como infalibles voluntarias» (vv. 425-428).

Parece existir cierto acuerdo en los datos de la documentación local, que insisten en situar la presencia de dicha imagen en esta población andaluza desde principios del siglo XVI. Ahora bien, cuando se entra en el detalle, surgen algunas discrepancias que afectan al lugar y a la fecha exacta de su aparición. Por un lado, un nutrido grupo de testimonios reunidos a principios del siglo XX por Juan Ortiz del Barco sostienen que la Virgen arribó a la costra motrileña en 1510, salvando a unos navegantes de un seguro naufragio⁹. Se trataría de una talla de procedencia oriental, más concretamente originaria de Corinto, que fue sustraída por unos marineros portugueses con el objeto de llevarla a su país. Por otro lado, la versión del cronista Tomás de Aquino y Mercado en su *Historia de las Antigüedades y excelencias de la villa de Motril*, escrita a mediados del siglo XVII, habla de una aparición de la Virgen en el cerro de Motril en 1500, coincidiendo, además, con el sometimiento de los moriscos rebeldes en las Alpujarras:

9 ORTIZ DEL BARCO, J., *Los Franciscanos*, San Fernando, Imprenta de Manuel Jiménez Ruiz, sucesor de Gay, 1908.

El año de 1500 vino milagrosamente a ser moradora nuestra la Santa Imagen de María Santísima y se acabaron de reducir a la fe católica los moros de las Alpujarras, como se dirá en su historia. Este año se aparecía nuestra Señora en el cerro que por ella se llamó de Nuestra Señora de la Cabeza, dejando de noche la iglesia de Santiago, donde la colocaron cuando la trajeron del mar en procesión¹⁰.

Como puede observarse, el fragmento del historiador, aunque alude a una procesión desde la playa, parece tomar distancias con las otras versiones, lo que ya llamó la atención de Ortiz del Barco¹¹.

Orillando la escultura sacra para examinar brevemente el santuario, cabría comenzar señalando que su ubicación dentro del término de Motril es ya de por sí un hecho relevante y cargado de significado histórico. La fábrica se alza sobre un cerro que previamente había sido el emplazamiento de un castillo nazarí, derruido por Fernando el Católico en 1499. Tras la desaparición de la fortaleza musulmana, habría que esperar hasta 1519 para que se edificara un primer templo cristiano. Esa primitiva ermita «se sabe que estaba formada por una estructura de una sola nave cubierta con armadura de madera y capilla mayor de bóveda», acompañada de «otra capilla más pequeña y un aposento para el ermitaño»¹².

Hasta la altura de 1613 la ermita no sufrió ningún cambio de relevancia. En tal fecha, y tras algunas polémicas, pasó a convertirse en la sede de un convento franciscano, como también recoge el propio Trillo y Figueroa en su composición: «la Antigüedad la veneró murada / menos distante siglo, humilde celda / del gran Francisco a la familia sacra» (vv. 190-192). Los frailes permanecieron en el Cerro de la Cabeza hasta 1630, cuando tomaron la decisión de trasladarse «hacia el lugar que debió ser su primitivo emplazamiento, el paraje de la Noria, que se ubica en el otro extremo de la vecindad»¹³. El traslado no estuvo exento de problemas y controversias, ya que los franciscanos querían llevarse consigo la imagen de la Virgen, con la furibunda oposición de los vecinos de la villa, que llegaron a amotinarse para impedirlo. Finalmente, tras haber pasado algunos meses en la Iglesia Mayor de Motril, la imagen fue restituida a su ermita en enero de 1631.

Tras estas peripecias, comenzó a labrarse una nueva iglesia junto a la antigua ermita, con el objeto de ofrecer a la imagen un templo acorde con su dignidad. Aunque

10 AQUINO Y MERCADO, T. de, *Historia de las antigüedades y excelencias de la Villa de Motril*, 1650, Mss. BNE 20110., f. 316v.

11 ORTIZ DEL BARCO, *op. cit.*, pp. 26-35.

12 LÓPEZ FERNÁNDEZ, D. A., «La Virgen de la Cabeza en Motril. Anales de una devoción singular en la costa granadina», en *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona, 2016, pp. 431-452 (p. 436).

13 *Ibidem*, p. 437.

el proyecto había sido aprobado en 1631, las obras se iniciaron dos años después, concluyéndose en 1641. En ese mismo año la imagen, nombrada patrona de Motril desde 1635, fue trasladada desde la vieja capilla a la nueva, finalizando las obras con una serie de festejos populares. Cabe dar por concluido este breve repaso evocando el aspecto que tenía el santuario en la época en que Trillo compuso su descripción, ya que los siglos posteriores continuarían alterando su fisionomía:

En conjunto se ha construido un espacioso templo sobre planta de cruz latina, aunque el crucero tiene escasa prolongación sobre sus brazos. La nave central, en su desarrollo longitudinal, aparece cubierta por una bóveda de medio cañón, quedando reforzada en sus tramos por arcos fajones. Una cúpula, sustentada sobre pechinas, corona el altar mayor para otorgarle majestuosidad y grandeza a la estancia. El templo, ha logrado, por tanto, plasmar en su configuración el gran deseo de la villa. La Virgen de la Cabeza puede morar desde ahora en un lugar decente, suntuoso y adecuado para recibir las plegarias de los motrileños¹⁴.

Por otro lado, antes de adentrarnos en la composición es preciso recordar un hecho histórico de gran importancia para Motril, acontecido escasos años antes de que el vate gallego diera su poema a la imprenta. Gracias a una Real Facultad emitida por Felipe IV en 1657, Motril pasaba a ostentar la categoría jurídica de ciudad, dejando su reflejo en el título de la composición de Trillo y Figueroa.

2. ESTRUCTURA E INGENIO DE UNA COMPOSICIÓN BARROCA

A diferencia de otras composiciones heroicas elaboradas por Trillo y Figueroa, la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril* no va acompañada de paratextos que ayuden a dilucidar su significado. Nos referimos, por ejemplo, a las glosas eruditas que se sitúan en la retaguardia de dos poemas nupciales, el *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava y Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* (1649) y el *Epitalamio al Himeneo de D. Juan Ruiz de Vergara y Dávila y D. Luisa de Córdoba y Ayala* (1650)¹⁵. De gran valor informativo son asimismo las *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán* (1651), publicadas en este caso de manera exenta, y, sobre todo, el prólogo y la dedicatoria de la *Neapolisea* (1651), su obra impresa de mayor ambición.

Conviene recordar aquí que los objetivos de tales reflexiones no eran siempre idénticos. Mientras que en el primer epitalamio, por ejemplo, tan solo se enumeran una serie de obras y autores «pertenecientes a Himeneo, Talasión, Himnos, Ceremonias,

14 *Ibidem*, pp. 445-446.

15 Sobre los poemas laudatorios consagrados a bodas en el siglo XVI y XVII, puede consultarse ahora el utilísimo repertorio elaborado por MATEO BENITO, D., *Catálogo de epitalamios del Siglo de Oro*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2021.

Ritos y exornación Poética», en el segundo se ofrece una provechosa valoración sobre el género nupcial¹⁶. A juicio de Trillo y Figueroa, algunos de los principales cultores del mismo fueron Catulo, Séneca, Estacio y Claudiano, entre los antiguos, y Garcilaso y Góngora, por el lado de los modernos. En lo que atañe a los estudiosos de este tipo de escritura epidíctica, figuran los nombres de humanistas como Joseph Justus Scaliger, Francesco Robortello o Natale Conti¹⁷. Asimismo, tales notas proporcionan un notable ejemplo de auto-comentario, lo que permite al culto escritor ir aclarando el sentido de algunos lugares oscuros y elucidar las fuentes de varios pasajes concretos.

De igual modo, las *Notas al Panegírico* integran sustanciosos apuntes sobre el género laudatorio por excelencia a través de la cita de autoridades tanto poéticas como teóricas (en el primer caso, incluyendo obras coetáneas como el *Panegírico al conde de Lemos, virrey de Nápoles* de García de Barrionuevo para la prosa o el *Panegírico al duque de Lerma* de Luis de Góngora para el verso; en el segundo autoridades clásicas e italianas como Aristóteles, Horacio, Francesco Robortello, Joseph Justus Scaliger) con explicaciones sobre las fuentes de determinados fragmentos¹⁸. Además, todo esto se acompaña de un rosario de consideraciones generales acerca de la poesía y su naturaleza, dando lugar a un esquema global que, en cierto modo, se repetirá en el prólogo y en las notas de la *Neapolisea*, donde se amplía y se vuelve más complejo. Aunque del estudio de estos últimos paratextos se ha ocupado con detalle Pedro Ruiz Pérez, no puede dejar de recordarse que aquí se brindan varias claves fundamentales para acercarnos a la poética que preside toda su producción heroica¹⁹. A ese respecto, destacan dos ideas: 1) la visión elitista de un tipo de obra concebida para una docta minoría, capaz de apreciar la erudición y el ingenio; 2) la diferencia radical que, a su juicio, media entre la poesía heroica y los otros géneros, casi tan grande como la que separa al vate inspirado del resto de los hombres:

Si escribimos claro y fácil y con voces ordinarias y comunes, ¿en qué nos diferenciaremos de los prosistas, los ditirámicos, cómicos y satíricos? Porque estas son sus propiedades. Yo me río mucho (y no puedo dejar de decirlo así) de oír el juicio que hacen de la Poética hombres de otras facultades y aún aquellos que la profesan sin pasar de la medianía. Esta facultad (aunque toda parece arte, preceptos, reglas y medidas) no ha de juzgarse ni por arte ni por preceptos, en cuanto al estilo, frase, imitación y arrojamientos del poeta. Solo con divino flato y sagrada atención comprehensible puede ser la mente del poeta, no es de menos oráculo la prueba que de aquel, cuyo esplendor mantiene con luz el mundo, que

16 TRILLO Y FIGUEROA, *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. cit., p. 307.

17 *Ibidem*, p. 322.

18 Véanse a este respecto las valoraciones espigadas en PONCE CÁRDENAS, J., «El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93 (pp. 86-87).

19 RUIZ PÉREZ, «El poema Panegírico de Trillo y Figueroa», *art. cit.*, y «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *art. cit.*

sin duda estuviera a ciegas, faltando su alta doctrina [...]. ¿Cómo quiere, pues, hacer juicio de la poesía heroica un médico, un astrólogo, un jurista, un teólogo²⁰?

Se trata de un pensamiento esencial que ronda todo el prólogo y que le lleva a descartar de su ideal poético cualquier tipo de llaneza o el menor atisbo de simplicidad: «¿Qué conceptos puede producir el claro estilo? ¿Qué grandeza? ¿Qué decoro puede tener aquello que entienden todos? Es muy distinto escribir lírico y amoroso o escribir trágico y heroico»²¹.

En cualquier caso, si bien es cierto que tales paratextos facilitan pistas sobre la propuesta estética que recorre toda la obra seria de Trillo, no dispone sobre la mesa todo el aparato erudito que sería deseable para la inteligencia de la descripción del santuario de Motril. Por lo pronto, no podemos saber cuál era para el autor la filiación genérica de la composición y sus principales modelos poéticos y teóricos, a diferencia de lo que ocurría con los epitalamios, el panegírico y la *Neapolisea*. Asimismo, la ausencia de notas que evidencien algunas de las fuentes dificulta la comprensión de los pasajes más oscuros.

Aunque ignoramos cuáles pudieron ser las razones específicas de esa omisión de prólogo y glosas eruditas, no cabría descartar que entre ellas se encontrase la problemática adscripción genérica del poema. Pues, si bien dicha circunstancia no tendría por qué suponer un problema para la inclusión de apostillas sobre las fuentes del texto, Trillo tiende a conjugar algunos apuntes sobre la *imitatio* con reflexiones teóricas de mayor calado, atendiendo particularmente al género de la obra comentada.

La misma omisión se verifica en la obra que el escritor gallego dio a la estampa en sus últimos años, el *Panegírico sacro en las fiestas que celebró la ciudad de Granada, día del Corpus* (1661). Se trata de poemas cuyo encaje en algún género clásico no resulta tan evidente –a pesar de que el segundo de ellos incorpore la voz *panegírico* en su título– y que, además, carecen de la solidez teórica de aquellos definidos en la tratadística del humanismo. Aun con todas sus particularidades, ambos cuentan con composiciones de su misma época y algo anteriores con las que cabe emparentarlos sin excesivos problemas. En el caso del *Panegírico sacro*, nos encontramos con un texto perteneciente a la dilatada tradición de las relaciones de sucesos festivos o descripciones poéticas de fiestas, mientras que la obra que nos ocupa se incluye entre la nómina de lo que

20 TRILLO Y FIGUEROA, *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. cit., p. 434.

21 *Ibidem*, pp. 439-440. Para las nociones teóricas manejadas en su última obra manuscrita, *El Gran Capitán. Poema heroico*, véase RUIZ PÉREZ, «Una proyección de las Soledades», *art. cit.*

recientemente la crítica hispana ha denominado *Poemas descriptivos de villas, palacios, jardines y espacios sacros* o, en un sentido muy amplio, *Poemas-jardín*²².

La etiqueta trasladada al ámbito hispano lo que Carlo Caruso bautizó, a propósito de las letras neolatinas, como *poesia umanistica di villa*²³. Este género renacentista acotado por el investigador italiano surgió al parecer del redescubrimiento de las *Silvas* de Estacio, o más bien de aquellas consagradas a la descripción de una villa de recreo y al elogio de su propietario (I, 3; II, 2). En las letras hispanas, el género contó con obras poéticas dedicadas al encomio y descripción de residencias nobiliarias (La Abadía de los duques de Alba en Cáceres, la mansión de Vincencio Juan de Lastanosa en Huesca), de palacios regios (Aranjuez, El Palacio del Buen Retiro, El Pardo) y de fábricas religiosas (Monserrat, el convento Aula Dei, el monasterio de San Jerónimo de Guisando). Entre los autores que elaboraron poemas pertenecientes a esta modalidad, se encuentran ingenios de primera fila como Lupercio Leonardo de Argensola, Lope de Vega o Francisco de Quevedo.

El vínculo de la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril* con este linaje de poemas laudatorio-descriptivos resulta más fácil de entender si se consideran los lazos amistosos que unían a Trillo con el canónigo del Albaicín Pedro Soto de Rojas, que fue su compañero de tertulias académicas. Al docto eclesiástico granadino se debe la composición de la obra maestra de dicho género: la silva titulada *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ambiciosa y oscura composición que comparte con la producción heroica de Trillo la patente inspiración gongorina²⁴. La presencia del mismo Trillo y Figueroa en los umbrales de aquella obra no puede causar, pues, ninguna sorpresa. En el prólogo que firmaba el autor de la *Neapolisea* encontramos una sucinta biografía de Soto de Rojas repleta de erudición clásica y una suerte

22 PONCE CÁRDENAS, J. y RIVAS ALBALADEJO, A. *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018; PONCE CÁRDENAS, J., «Pintura y Panegírico. Usos de la éfrasis en Manoel de Galhegos», *Versants*, 65:3 (2018), pp. 97-123; PONCE CÁRDENAS, J., «El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*», *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-22; PONCE CÁRDENAS, J., «A los cultos umbrales del Museo: la éfrasis en el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas», *Creneida*, 9 (2021b), pp. 245-290; FADÓN DUARTE, A., «Introducción», en Lope de Vega, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020, pp. 7-94; FADÓN DUARTE, A., «Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*», *Creneida*, 9 (2021a), pp. 198-244; FADÓN DUARTE, A., «La verde pompa y la generosa cetrería: claves gongorinas en la segunda *Selva dánica*», *Studia Aurea*, 15 (2021b), pp. 163-192.

23 CARUSO, C., «Poesia umanistica di villa», en *Feconde Venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 272-294. Sobre la tradición neolatina véase también MANZOLI, D., «Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine tra Rinascimento e Barocco», *Studi Romani*, 56 (2008), pp. 109-66. La estudiosa utiliza también la etiqueta de *laudes domorum*.

24 Sobre la complejidad de este poema descriptivo y los puntos de difícil interpretación que se localizan en el mismo, puede verse el reciente trabajo de Jesús Ponce Cárdenas, «A los cultos umbrales del Museo», *art. cit.*

de paráfrasis en prosa del poema. Ahora bien, conviene subrayar asimismo que las diferencias entre ambas composiciones no resultan menos marcadas que sus semejanzas: empezando por la diversa naturaleza del paraje evocado. Soto eterniza en la compleja silva su propia morada, un carmen en el Albaicín, ornado con un exquisito jardín lleno de primores (estatuas, arbustos recortados, fuentes, obras pictóricas, flores); Trillo, por su parte, describe y exalta un santuario mariano ubicado en la costa motrileña, enalteciendo en sus versos, principalmente, el paisaje natural que rodea tal enclave sacro.

Este último detalle permite situar la *Descripción del sitio* en una modalidad o subgénero bien perfilado dentro de la tradición de la poesía encomiástico-descriptiva: los poemas dedicados a evocar espacios sacros²⁵. Forman parte de dicho conjunto, hoy escasamente conocido y menos estudiado, textos del tenor de la *Pintura y breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga* de Gaspar de Tovar (1603), la *Silva en Alabanza del Real Monasterio de la Oliva* (1634) de Felipe de Albornoz, *Aula Dei*, *Cartuxa Real de Zaragoza* (1636) de Miguel de Dicastillo, la *Silva a Nuestra señora de Codés* (1642) de Juan de Dicastillo y Acedo, la *Descripción métrica de la elevada admirable Montaña de los Ángeles y maravillosa situación del Convento de Santa María de los Ángeles, del Orden Seráfico, Primera Fundación y Cabeza de su reformada provincia* (en torno a 1674) de Fernando Pedrique del Monte, la anónima *Lírica heroica descripción en octavas al magnífico Monumento de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla y a la colgadura, palio, almohada y corona que para su adorno labró la devoción el año 1694* o la *Descripción del sitio de Monserrate* del Marqués de Salmerón (1696)²⁶. Como evidencia el breve elenco, este subgénero se difunde a lo largo de toda la centuria (en un arco temporal que, hasta el momento, puede situarse entre 1603 y 1696) e incluye una varia tipología de espacios religiosos tales como monasterios, santuarios, conventos y dos catedrales. Nótese además cómo algunos poemas tienen como centro de su descripción una talla mariana, del mismo modo que ocurre en la obra de Trillo y Figueroa (*Nuestra Señora de Codés* o *Nuestra Señora de los Ángeles*, por ejemplo), detalle que va a redundar

25 Tal subgénero también cuenta con precedentes desde la Antigüedad clásica. Baste recordar aquí, por ejemplo, el conjunto de poemas en latín que Venancio Fortunato (536-10) dedicó a varias iglesias y templos cristianos (*De templo domni Andrea quod ipse aedificavit*, *De basilica sancti Stephani*, *De basilica sancti Martini*, *De basilica sancti Nazarii*, *De ecclesia parisiaca*...).

26 Existen ediciones facsímiles, precedidas de un estudio introductorio, tanto de la descripción de la catedral de Málaga de Gaspar de Tovar como del monasterio aragonés de Aula Dei, compuesta por Miguel Dicastillo. Véanse TOVAR, G. del, *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, ed. facsímil de Carmen González Román y Juan Antonio Sánchez López, Málaga, Fundación Málaga, 2007; DICASTILLO, M., *Aula de Dios*, *Cartuxa Real de Zaragoza*, ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978. Con un enfoque más centrado en las cuestiones histórico-artísticas que en las propiamente literarias, Carmen González Román ha consagrado un artículo al poema descriptivo dedicado a la catedral malagueña: «Arquitectura escrita. Ekprhasis de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 139-155.

en la elaboración de imágenes poéticas similares, según tendremos ocasión de ver al analizar el texto.

Por otro lado, aunque no vamos a ocuparnos aquí de delimitar las peculiaridades de este subgénero religioso, no puede olvidarse que en estas descripciones de espacios sacros la evocación de los jardines o de la naturaleza circundante, en la mayoría de casos, es igual de importante que en las pinturas poéticas de villas, palacios y casas de recreo. La diferencia más marcada afecta al plano del denominado elogio indirecto: en lugar de dirigirse hacia una figura regia o aristocrática (en tanto noble poseedor de dicho espacio, que refleja de alguna manera su grandeza o buen gusto), el encomio oblicuo se encamina ahora hacia una congregación religiosa, una urbe, una piadosa tradición local (como en el caso de Trillo) o alguno de los principios fundamentales de la fe católica.

Pero vayamos del género al contenido de la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril*. La *dispositio* o arquitectura textual del poema pretende ser suficientemente detallada, de modo que resulte más sencillo seguir con posterioridad los comentarios sobre varios de los pasajes:

1. Dedicatoria (soneto exento)
2. Ubicación del lugar (vv. 1-16)
3. Estampas generales sobre el entorno (vv. 17-180)
 3. 1. Fertilidad de la vega (vv. 17-20)
 3. 2. Comparación del paraje con una media luna (vv. 21-28)
 3. 3. Parangón del enclave con un águila (vv. 29-40)
 3. 4. La caña de azúcar se compara con un panal (vv. 41-60)
 3. 5. Sobrepujamiento y ponderación de los frutos (vv. 61-72)
 3. 6. Se comparan las riquezas del lugar con las minas de Potosí (vv. 73-92)
 3. 7. Flora olorosa y salutífera (vv. 93-112)
 3. 8. Presencia de la Aurora (vv. 113-120)
 3. 9. Variedad de caza (vv. 121-132)
 3. 10. Variedad de pesca y presencia de pescadores (vv. 133-144)
 3. 11. Ponderación de la abundancia de viñas y reflexión sobre los dones de la naturaleza (vv. 145-160)
 3. 12. Doble talante de los motrileños como ganaderos y como guerreros (vv. 161-180)
4. Vistas desde el santuario (vv. 181-304)
 4. 1. Ubicación y orígenes de la fábrica religiosa (vv. 181-196)
 4. 2. Imposibilidad de cantar las bellezas del sitio (vv. 197-200)
 4. 3. Variedad y riqueza de las vistas (vv. 201-212)
 4. 4. Visiones del mar, de la costa y del interior (vv. 213-240)
 4. 5. Pequeñas islas (vv. 241-252)
 4. 6. Peces (vv. 253-256)
 4. 7. Barcos y discurso sobre la navegación (vv. 257-284)
 4. 8. Otros elementos del interior (vv. 285-304)
5. Imagen de la Virgen (vv. 305-436)
 5. 1. Comparación de la Virgen con una perla (vv. 305-316)

5. 2. Evocación histórica del santuario (vv. 317-332)
5. 3. Arquitectura del templo (vv. 333-336)
5. 4. Retablo (vv. 337-340)
5. 5. Escultura de la virgen (vv. 341-360)
5. 6. Fulgor de la imagen y comparación de la talla con el sol (vv. 361-376)
5. 7. Respeto que impone la Virgen (vv. 377-400)
5. 8. Poder de la imagen y capacidad de realizar milagros (vv. 401-424)
5. 9. Origen misterioso de la talla mariana (vv. 425-436)
6. Conclusión (437-448)

Dentro de la articulación de la *dispositio* en seis grandes apartados, quizá el aspecto que podría considerarse más discutible es la división de las secciones tercera y cuarta. En ambos casos, el lector se sitúa ante una llamativa serie de pequeñas «estampas» paisajísticas que se van yuxtaponiendo, al tiempo que muestran diferentes aspectos del término de Motril. Ahora bien, lo que ocurre es que en el apartado cuarto el punto de vista se fija desde el propio santuario, subrayando así el interés del edificio sacro no solo como sede de una imagen, sino como lugar privilegiado para contemplar el entorno natural. En cierto sentido, la estructura del poema pasa de lo más general (la ubicación del lugar y una visión que acoge todo el entorno) a lo más concreto (lo que se ve desde el santuario, el propio edificio religioso y la imagen de la Virgen), logrando así una descripción de gran minuciosidad.

Cuando se entra en la composición, lo primero que halla el lector es una dedicatoria exenta, en forma de soneto, dirigida a Antonio Canicia Maldonado:

Esta, oh ilustre Antonio, de mi pluma
humilde llama, a tu esplendor debida,
atención te merezca, porque en ella,
si no la obra, la memoria viva.

Será en tu nombre, de mi afecto humilde
la devoción, a todo el orbe escrita
de la sagrada imagen, cuyo Numen
el mismo aliento que suspende, anima.

Suyo el acierto, en cuanto se lograre,
tuya es la pluma, la obediencia mía:
disculpe lo encumbrado del asunto
efecto breve, en causas infinitas.

Cuando no por milagro, el escarmiento
penda este voto humilde, sirva
colgado en sus paredes, de que hablen
a falta de las llamas, las cenizas.

La figura de Canicia Maldonado está vinculada al patriciado urbano y a la política local motrileña²⁷. En el título de la obra, Trillo nos dice que es «regidor perpetuo de dicha ciudad y su administrador general de los reales servicios de millones, capitán de infantería y administrador de los Reales Almojarifazgos de ella, de la villa de Salobreña y ciudad de Almuñécar». Gracias a las investigaciones de Casey, sabemos que era, asimismo, «hijo de un financiero genovés con intereses en el azúcar de Motril, casado con la hija de Cecilio Ferrer, veinticuatro de Granada y procurador en cortes»²⁸. Por lo demás, la dedicatoria se construye bajo la habitual tópica de la humildad.

Este modelo de dedicatorias exentas, con una estructura retórica similar, se puede hallar en otros textos de Trillo. En el *Panegírico natalicio*, por ejemplo, leemos:

Estos que, afectuoso, no atrevido
compulsé folios con ardiente pluma,
sean, claro Marqués, de grato oído,
cuando no elogio a tu grandeza suma:
y si no monumento esclarecido,
cuya memoria el tiempo no consuma,
sean al menos de atención, en cuanto
la ardiente llama de tus luces canto²⁹.

Más allá de la notoria afinidad entre ambos encomios, conviene citar esta otra dedicatoria para recoger el comentario que el poeta realizó sobre la misma en las *Notas al Panegírico*:

La octava antecedente a la proposición es la dedicatoria a el Excelentísimo señor Marqués de Priego, parece está con toda veneración debida tanto al príncipe, y es bien clara, solo tiene que advertir debe estar fuera del Poema, y en aquel lugar, por no ser poema heroico enteramente, sino un opúsculo, en quien no caben episodios, acción principal, diferentes personas y semblantes con las demás circunstancias del poema épico, que son muchas: atención a que me obligó el arte, ejecutado también en Claudiano, cuyas direcciones reconocerá V. M. desmembradas del Poema antes de haberle empezado. Autor verdaderamente sin igual, y a quien (como V. M. conocerá) imité en partes no pocas³⁰.

Como evidencia el pasaje, la elección de una dedicatoria separada del texto está inspirada en Claudiano, quien había procedido de este modo en sus panegíricos (si bien no se debe descartar que de algún modo también tuviera presente el modelo de las *Soledades*). Igualmente, otra nota importante es la consideración de esta práctica

27 Gabriel Medina Vílchez recoge algunas noticias del personaje en sus libros digitales: MEDINA VÍLCHEZ, G., *Don Motril. Índice onomástico sobre Motril*, 2008, p. 812 y *República de Motril: Historia cronológica de Motril y los motrileños*, 2015, pp. 636, 643, 660, 677.

28 CASEY, J., *Familia, poder y comunidad en la España Moderna. Los ciudadanos de Granada (1570-1739)*, Granada, Publicacions de la Universitat de València / Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 85.

29 TRILLO Y FIGUEROA, *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa, ed. cit.*, p. 337.

30 *Ibidem*, p. 362.

como algo propio de obras relativamente breves («opúsculos»), en las que no existe una clara distinción de partes ni de personajes, a diferencia de lo que ocurre en la épica.

Tras el soneto, la composición descriptiva se abre con dieciséis versos para ubicar la villa de Motril. Las cuatro líneas iniciales dan dos notas esenciales sobre la localidad costera a través de una suerte de figuración del Mar Mediterráneo como una deidad antigua (casi a la manera de una *fictio personae* o personificación alegórica), al tiempo que muestran la tendencia a dividir el romance heroico en periodos de cuatro versos³¹:

Donde soberbio el mar Mediterráneo
de Sexifirmio en la espaciosa playa,
corona, en cambio de corales tiernos,
su altiva frente, de melifluas cañas (vv. 1-4).

El primer verso supone un indudable homenaje a la pintura de Sicilia en el *Polifemo* de Góngora («Donde espumoso el mar siciliano», v. 25³²), sugiriendo con ello una suerte de analogía entre la feraz isla mediterránea y Motril que conocerá un mayor

31 En el prólogo manuscrito al *Poema heroico del Gran Capitán*, aunque refiriéndose a la octava, Trillo y Figueroa habla de la necesidad de componer en periodos que no sobrepasen los cuatro versos: «Las otavas se han de componer de dos en dos versos, o, por lo menos, de suerte que siempre la oración fenezca en el cuarto, sin pasar al quinto, porque, demás que es llevar arrastrando el oído, tan dilatada oración se hace disonante y dura, y denota infecundidad, pues no pudo mensurar con los versos y palabras el concepto, pasando a buscarle el fin como quien corre y llegue a donde llegare, cuando ni aun las palabras finales a que llamamos consonantes, se han de poner ociosas y sólo por la consonancia, porque han de estar graduadas de manera que siempre hagan relación o concepto», *El Gran Capitán. Poema heroico por D. Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de La Coruña en el Reino de Galicia*, 1672, BNE Mss. 8576, f. 7r.

32 GÓNGORA, L. de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019, p. 162. Empleando la terminología de Quintiliano revitalizada en la época por autores como Baltasar de Céspedes (*adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio*), nos encontraríamos ante un caso de *inmutatio* o 'sustitución' en el cual dos adjetivos (espumoso y siciliano) son reemplazados por otro adjetivo y un nombre propio (soberbio, Mediterráneo) para que el verso se adapte al diverso contexto y adquiera un nuevo matiz. Véase CÉSPEDES, B. de, *Discurso de las Letras Humanas llamado 'El humanista'*, ed. Mercedes Comella, Madrid, Real Academia Española, 2018, pp. 32-34. En general, son numerosas las huellas de Góngora a lo largo de todo el poema y abarcan diversos niveles: desde la imitación de versos concretos (como este caso) hasta la de recursos estilísticos, conceptos, ideas o imágenes. Ciñéndome aquí al primer tipo y de acuerdo con las citadas categorías, ofrezco una serie de ejemplos de los que no me ocupó en el comentario del poema: «Su tierra, en cuanto incluye, en cuanto gira», v. 97 > «Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece», Pol, v. 137 (*inmutatio*); «Si tradición incrédula no miente», v. 189 > «Si tradición apócrifa no miente», Sol I, v. 74 (*inmutatio*); «No al conejuelo tímido el taladro / esconde de la tierra», vv. 125-126 > «No el sitio, no, fragoso, / no el torcido taladro de la tierra, / privilegió en la sierra / la paz del conejuelo temeroso», Sol I, vv. 303-306 (*detractatio*, *transmutatio* e *inmutatio*); «turba nadante», v. 253 > «vulgo nadante», Sol II, V. 415 (*inmutatio*). Para el verso del *Polifemo*, ed. cit., p. 166; para los de las *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016, pp. 213, 263 y 479. Quisiera agradecer a Jesús Ponce Cárdenas que me haya permitido consultar un trabajo en curso de publicación donde se aplica tal metodología de análisis a la *imitatio* perceptible en un poema de Quevedo: «Marino, Quevedo y la sátira contra sodomitas: sobre una fuente desconocida del Epitafio a Julio el italiano», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, eds. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2022 (en prensa). El investigador complutense también se ha ocupado con detalle de estos asuntos en la monografía *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Editions Hispaniques, 2016.

desarrollo en otras partes del poema, siempre con el objeto de ponderar la belleza y fertilidad del entorno. Inmediatamente después, la villa granadina se presenta desde una doble óptica: como heredera de la romana *Sexi Firmun* y en relación a su destacada industria azucarera, una de las más grandes de Europa y en la que el destinatario había depositado ciertos intereses económicos. Por lo que atañe a la alusión histórica, la vemos reiterada pocos versos después, a propósito de la primera mención directa del nombre de la ciudad:

Allí donde entre rocas y pensiles
yace Motril, antiguamente clara
por el nombre de Sexi, y hoy no menos,
por los términos cultos que demarca (vv. 13-16).

Por los tiempos en que Trillo elaboraba su descripción, todavía seguía candente la polémica erudita sobre cuál era la ciudad que se correspondía con la antigua *Sexi Firmun*, identificación a la que optaban tres candidatas principales: Vélez, Motril y Almuñécar³³. Tal discusión había sido lanzada con la publicación de la obra del eclesiástico Francisco Védmar *Bosquejo apologético de las grandezas de la ciudad de Vélez Málaga* (1640). Dicho volumen puede definirse como una crónica local que, en la línea de lo que era habitual en la época, aspiraba a rastrear los orígenes míticos de tal localidad y a cantar sus excelencias frente a las de otras poblaciones. En ella podemos leer: «y porque sus grandezas se fundan todas en su nombre, es de advertir aquí de paso, que no se llama Menoba, como algunos han querido, sino Sexifirmiun»³⁴.

El tratado de Védmar fue impugnado años después por el citado Tomás de Aquino y Mercado en su *Historia de las Antigüedades y excelencias de la villa de Motril*, que argumentó a favor de identificación de la villa azucarera como auténtica heredera de *Sexi Firmun*. Lejos de quedar zanjado el asunto, Francisco Védmar volvería a la carga en 1652, con la *Historia sextana de la Antigüedad y grandezas de la ciudad de Vélez*, en cuyas páginas trataría de rebatir los argumentos historiográficos esgrimidos por el erudito motrileño. Como último eslabón de esta pequeña controversia erudita hay que situar el manuscrito *Almuñécar ilustrada y su Antigüedad defendida*, redactado en 1658 y donde su anónimo autor pretendía demostrar que Almuñécar descendía de la ciudad romana³⁵. En cualquier caso, habría que esperar al siglo XVIII para que Enrique Flórez, en su conocida *España sagrada*, resolviera definitivamente la controversia, concediendo a Almuñécar el título de heredera de *Sexi Firmun*. Asimismo, el erudito aclararía que

33 Sigo, en líneas generales, a CRUZ CABRERA, *op. cit.*, p. 65.

34 VÉDMAR, F., *Bosquejo apologético de las grandezas de la ciudad de Vélez Málaga*, Málaga, por Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1640, f. 17r.

35 Véase la introducción a la edición moderna: *Almuñécar ilustrada y su antigüedad defendida*, edición, introducción y notas de Almudena Rubio Alameda, prólogo María del Carmen Calero Palacios, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 15-25.

Vélez procedía de Menoba, mientras que Motril era una ciudad de origen musulmán, mucho menos antigua de lo que se creía en el siglo XVII³⁶. Como parece natural, la *Descripción del Sitio de Nuestra Señora de la Cabeza* va a tomar partido claramente a favor de las posiciones localistas de Tomás de Aquino y Mercado. Conocidas las aficiones eruditas e historiográficas de Trillo, no sería motivo de extrañeza que el poeta estuviera familiarizado con esa pequeña polémica de signo humanístico y anticuario.

Siguiendo el desarrollo de la topografía, merece la pena detenerse en algunas de las primeras imágenes que Trillo configura con un ingenioso concepto para celebrar el paisaje. Lo primero que nos encontramos es el siguiente careo:

Media luna los términos describe
de su dominio fértil, no eclipsada
de esplendor de otra ciudad alguna,
en cuanto el mar rodea o el sol baña.
Menguante nunca y siempre deliciosa
mira al mar con dos puntas de esmeralda;
ojos, si no del cielo, de Amaltea,
de quien fértiles vides son pestañas (vv. 21-28).

El escritor compara, a través de una imagen bastante expresiva, la forma de la costa con la de una media luna, notando asimismo algunas diferencias: mientras que la luna puede ser eclipsada por el Sol, esta “media luna-costa” es tan brillante que ninguna otra ciudad la puede deslucir en todo el orbe (formulado esto último mediante una hipálage doble, que intercambia las acciones del sol con las del mar)³⁷. Además, a pesar de su forma, no se trata de una luna menguante, sino de un astro que permanece siempre en su máximo esplendor y contempla el mar con dos ojos verdes. Este par de ojos, en lugar de ser estrellas —como se esperaría que fueran los de luna real—, son zonas frondosas en las que las cepas de vid hacen el efecto de pestañas³⁸. La densidad retórica del pasaje, con una conceptuosa semejanza reforzada por un concepto de correspondencia y proporción en términos de Gracián, no impide, sin embargo, la pervivencia de notas más o menos ajustadas al referente descrito tales como forma de la costa, la fertilidad del paraje o la presencia de numerosos viñedos³⁹.

36 FLÓREZ, E., *España sagrada, teatro geográfico e histórico de la historia de España*, tomo XII, Madrid, Oficina de Pedro Marín, 1776, p. 102.

37 La construcción, sin la hipálage doble, se localiza en otros ingenios áureos. Por ejemplo, leemos en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (canto XX): «Tendrá más dulce albergue en nuestra España, / que en cuanto el sol rodea y el mar baña», VIRUÉS, C. de, *El Monserrate*, Madrid, por Querino Gerardo, 1588, f. 189v. En lo que atañe al sintagma «media luna», podría tratarse de un recuerdo del tercer verso de la *Soledad primera*.

38 En la imagen podría latir el recuerdo de unos versos del epitalamio inserto en la primera *Soledad* (vv. 806-808): «Ven, Himeneo, y las volantes pías / que azules ojos con pestañas de oro / sus plumas son», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 363.

39 Anteriormente, el poeta gallego ya se había referido a la feracidad del entorno: «al fértil Magalite se

Los versos siguientes poseen un talante similar en lo que concierne a la variedad de agudeza desplegada. En este caso, el segundo término de la metáfora es un águila, entendida esta en un doble sentido: en tanto que ave 'real' y en tanto que componente de la heráldica.

Águila en perspicaces plumas verdes
mira del medio día cara a cara
el floreciente sol, que en sus collados,
flor a flor, rayo a rayo, se desata.
Ave sin duda es la montaña adusta,
cuyas dos plantas son volantes garras
con que la vega el cuartelado escudo
noble corona y generosa abraza.
Castillo de oro, en verde campo, obstenta
al centro sobrepuesto, a sus hazañas
timbre glorioso, y templo en que la Virgen
es milagrosamente venerada (vv. 29-40).

En la primera parte, la semejanza radica en la posición que ambas (la costa y el águila) ocupan respecto al sol. Del mismo modo que, según varios autores clásicos, el águila era capaz de mirar directamente al astro rey, el paraje –como una especie de pájaro cuyas plumas serían los verdes collados– acoge toda la luz sobre su superficie⁴⁰.

El resto de la estampa, por su parte, desarrolla la correspondencia con el pájaro jupiterino, pero entendiéndolo como una figura heráldica⁴¹. En efecto, al igual que algunos blasones nobiliarios contienen la representación del ave rapaz rodeándolos (véase el de los Reyes Católicos), si imaginamos la ciudad de Motril a la manera de un escudo sus montañas se asemejan a un águila que abraza todo el entorno. En esta audaz analogía otros elementos también aparecen explícita o implícitamente metaforizados: las plantas de los montes son las garras del pájaro, el verdor equivale al «campo verde» (sinople), y el santuario mariano a un «castillo de oro», que sirve a un mismo tiempo de «timbre glorioso» a sus hazañas. Conviene fijar la atención sobre este último detalle, ya que en la heráldica el timbre es un adorno colocado en la parte

dilatan» (v.12) y «fértil vega, soberbia cuanto llana» (v. 18).

40 Véase MARIÑO FERRO, X. R., «El águila: símbolos y creencias», Cuadernos de Estudios Gallegos, T. 39, Nº 104 (1991), pp. 313-326 (especialmente pp. 319-320).

41 La elaboración de conceptos ingeniosos con blasones nobiliarios es una práctica corriente en la poesía del Siglo de Oro, muchas veces con fines encomiásticos (ejemplo de la perspectiva aristocrática que domina la sociedad de la época). Puede recordarse, entre tantas muestras relevantes, el soberbio soneto de Góngora a Cristóbal de Moura. Por otro lado, su amigo Soto de Rojas había incluido una sugerente descripción del escudo familiar en su Paraíso cerrado: «Bóveda hermosa de cristal cuajada, / noble señal de Fidas elegante, / oro, azul, plata, goles colorido, / contiene escudo –respetó el olvido–, / estrellas rojas y águila rapante, / fijas en él y esferas de la fama, / su nido en Valdeconcha de alta rama», SOTO DE ROJAS, P. de, *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981, p. 125. No está claro que aquí Trillo y Figueroa tuviese como referencia el escudo de Motril, en el que aparece un castillo de oro sobre un fondo azur con ondas, si bien conviene recordar que la concesión de la categoría de ciudad era un motivo de orgullo todavía muy reciente, como testimonia el propio título de la composición.

superior del escudo para indicar el rango nobiliario del poseedor, por lo que resulta difícil que el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza sea a la vez tal cosa y un castillo de oro. Probablemente, aceptando la validez de dicha interpretación, el poeta quiera expresar que, si bien visualmente el templo se asemeja al castillo dorado del blasón, simbólicamente equivale a su timbre, ya que es el elemento que confiere al lugar su dignidad e importancia.

Amén de todo lo dicho, conviene poner de manifiesto que en la configuración de la agudeza el escritor coruñés combina términos propios del referente (montañas, vega, templo) con vocablos técnicos de la heráldica (escudo, cuartelado, timbre) y, entre medias, palabras que significan a dos luces (castillo, oro, campo, verde)⁴². Al final, más allá de la complejidad metafórica, Trillo y Figueroa logra destacar algunas ideas sobre el lugar descrito: su luminosidad, la presencia de montañas y la posición central que ocupa el templo acorde con su importancia simbólica.

Justo a continuación se enmarca uno de los cuadros más arduos del texto, una exaltación de abundancia de cañas azucareras. La operación de Trillo y Figueroa consiste en proponer una doble analogía entre dichas cañas con panales y entre los motrileños con abejas: «abejas sus vecinos, vigilantes, / ingeniosos en trapiches labran / panales» (vv. 49-51)⁴³.

42 En el *Diccionario de Autoridades*, por ejemplo, se leen las dos acepciones de 'campo': «La llanura de tierra ancha y dilatada, que está fuera de población» y «en los escudos de armas el espacio colorido de ellos, sobre los cuales se pintan las armas de la familia, la ciudad, o lugar». Para el caso, de 'castillo', en la actual edición del DLE se distinguen ambas acepciones: «Lugar fuerte, cercado de murallas, baluartes, fosos y otras fortificaciones» y «figura que representa una o más torres, en este caso unidas por cortinas». En lo que respecta a los colores, ambos cuentan con acepciones heráldicas recogidas en el DLE. Oro: «uno de los dos metales heráldicos, que en pintura se expresa por el color dorado o el amarillo, y en el grabado común por un puntillado menudo sobre blanco o sobre el fondo del dibujo». En el caso del verde, en la actualidad es más común el término técnico «sinople»: «color heráldico que en pintura se representa por el verde, y en el grabado por líneas oblicuas y paralelas a una que va desde el cantón diestro del jefe al siniestro de la punta», pero en el Siglo de Oro no era así: «escudo de majestad / sois donde Dios ha dejado, / en *campo verde esmaltado*, / blasón de divinidad» (BONILLA, A., *Peregrinos pensamientos de misterios divinos en varios versos y glosas dificultosas*, Baeza, por Pedro de la Cuesta, 1614, f. 56rv). Asimismo, cabe señalar que el verbo «abrazar», en contextos parecidos, se localiza en algunos textos de la época: «dióle por armas el Emperador a esta casa un águila imperial en campo de oro, que con las dos cabezas miraba a oriente y poniente, como abrazando todo el orbe», ANDRADE, A. de, *Vida de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y San Félix de Valcis, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad, redención de cautivos*, Madrid, por Melchor Alegre, 1668, f. 9v.

43 El símil parece inspirarse en la comparación virgiliana de los tirios con unas laboriosas abejas: «*Instant ardentis Tyríi pars ducere muros, / molirique arcem et manibus subvolvere saxa, / pars optare locum tecto et concludere sulco. / Iura magistratusque legunt sanctumque senatum; / hic portus alii effodiunt; hic alta theatris / fundamenta locant alii, immanisque columnas / rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris. / Qualis apes aestate nova per florea rura / exercet sub sole labor, cum gentis adultos / educunt fetus, aut cum liquentia mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas, / aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto / ignavom fucos pecus a praesepibus arcent: / fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella*» ('Ardorosos afánanse los Tirios: / unos alzan los muros y el alcázar / subiendo a mano poderosos bloques; / otros de su vivienda el sitio eligen / dejándolo acotado con un surco; / otros legislan, y votando nombran / magistrados y augustos senadores; / aquí se cava el puerto, allá se ensancha / para el teatro hondísimo cimiento, / y

Avanzando algo el poema, tras algunos elogios generales, resulta de gran interés una estampa que se prolonga a lo largo de casi veinte versos: el cotejo entre las riquezas del Potosí y las de Motril:

De Potosí las abundosas venas
parece que en sus campos se desangran,
contra el rebelde origen que blasonan,
siendo lancera, allí, la humilde azada.
Al yunque el azadón suceda en cuanto
excede al oro la segur villana.
Que si el acero halló en las Indias oro,
aquí le hace entre juncos y espadañas.
De agrestes aneares nacen minas
fecundas más y menos arriesgadas,
sin pender huecos montes sobre astillas,
ni atar la vida a una volante tabla.
El rudo cuerpo fistuloso, haciendo
viviente en cuanto numerosas almas
de un mundo al otro se introducen, siendo
espíritu animado la ganancia.
La Antigüedad en todo fabulosa,
bien que con ciencia a todas luces cana,
espíritus pasó de un cuerpo en otro
así las Indias a Motril se pasan (vv. 73-92).

La idea principal es que Motril ofrece las «abundosas venas» de Potosí sin la necesidad de una dominación armada para su obtención. Así, la azada ejerce aquí la función correspondiente al lancero y, del mismo modo, el trabajo propio del herrero para conseguir un metal precioso (el yunque) es sustituido por las labores agrícolas (encarnadas en el azadón)⁴⁴. En lo que atañe al oro, basta con buscarlo entre los aneares,

espléndida se labra en las canteras / la columnata que la escena adorne. / -Igual que las abejas, del estío / en el primer hervor, cuando a la brega / las llama el sol en los floridos campos, / y sacan fuera las adultas crías, / o, con líquida miel, de dulce néctar / rehinchén las celdillas, o descargan / a las que están de vuelta, o a los zánganos, / hato de ociosos, en despliegue expulsan / del abastado hogar. Hierve el trabajo, / y hay en la miel fragancias de tomillo’), VIRGILIO, *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Ciudad de México, Editorial Jus, 1961, pp. 221-222. Góngora daría la vuelta a esta imagen en la segunda *Soledad*, comparando las abejas con un ejército (vv. 283-301): «Cóncono fresno, a quien gracioso indulto / de su caduco natural permite / que a la encina vivaz robusto imite, / y hueco exceda al alcornoque inculto, / verde era pompa de un vallete oculto, / cuando frondoso alcázar no de aquella / que sin corona vuela y sin espada, / susurrante amazona, Dido alada, / de ejército más casto, de más bella / república, ceñida en vez de muros / de cortezas; en esta pues Cartago / reina la abeja, oro brillando vago, / o el jugo beba de los aires puros, / o el sudor de los cielos, cuando liba / de las mudas estrellas la saliva; / burgo eran suyo el tronco informe, el breve / corcho, y moradas pobres sus vacíos / del que más solicita los desvíos / de la isla, plebeyo enjambre leve», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 464-465.

44 El concepto de la transformación de las armas en herramientas agrarias parece una inversión de una imagen pintada por Virgilio en el séptimo libro de la *Eneida*, vv. 635-636: «*vomeris huc et falcis honos, huc omnis aratri / cessit amor; recoquunt patrios fornacibus ensis / classica iamque sonant, it bello tessera signum*» (‘todo amor al arado y a las hoces / desvanecido está. La trompa suena, / voz que llama a la guerra’, en Virgilio, ed. cit. p. 509). Merece recordarse la imitación que de tales líneas realizara Angelo Poliziano en su silva *Manto* (vv. 269-271), en cierto sentido más cercana a Trillo: «*iam ratri pondus rigidum diffingit in ensem / caedis amor, verique abeunt in pila ligones, / attritusque cava mutatur casside vomis*» (‘ya el deseo

pudiendo prescindirse de las armas y de los periplos oceánicos, llenos de riesgos («atar la vida a una volante tabla»). Igualmente, llama la atención el concepto de los versos finales (vv. 89-92), en los cuales se justifica el ‘traslado’ de las riquezas del Potosí a la localidad andaluza estableciendo un paralelismo con las metempsicosis narradas por los escritores clásicos: del mismo modo que la Antigüedad mostró que era posible pasar los espíritus de un cuerpo a otro, la riqueza motrileña evidencia que el espíritu de opulencia de las Indias se ha trasladado a la costa granadina.

Inciendo sobre los posibles paralelismos con Góngora, resulta interesante recordar una sugerente agudeza de *Las firmezas de Isabela*. En ella se dilucidan algunas de las semejanzas y diferencias entre las riquezas indianas y las aguas del Tajo en Toledo:

Este cerro gentil, al voto mío
segundo Potosí fuera de plata,
si la plata no fuera fugitiva
o alguna vez desatara arriba (vv. 2158-2161)⁴⁵.

A pesar de las divergencias entre los conceptos, ambos toman como punto de partida el lugar común de Potosí como sinónimo de riqueza para expresar una asociación ingeniosa. Trillo establece su analogía señalando que lo característico de ambos lugares es la riqueza, con la diferencia de que esta se obtiene con mayor facilidad en Motril. Góngora, fijándose en un doble parecido –entre el cerro toledano y la colina del Potosí, por un lado, y entre el agua del Tajo y la plata del Perú, por otro–, considera que la disimilitud principal obedece a que la plata del Tajo (es decir, sus aguas) no es capaz de cesar su continuo movimiento ni de ascender a lo alto del cerro.

Una vez encarecida la riqueza natural, el poeta dedica una tirada de versos a cantar la flora y las fragancias del monte, así como la «inmensa, inculta, variedad de caza» (v. 133) y la pesca, descrita como la «undosa cetrería» ejercitada por los «mudos moradores de las barcas» (v. 142)⁴⁶. Tras ello, se insiste una vez más en la abundancia de viñas, en un pasaje no exento de escollos interpretativos:

de matanza transforma en resistente espada el peso / del rastrillo, las azadas, destinadas a otro uso, se transforman en lanzas, / y la desgastada reja de arado se trueca en cóncavo yelmo’, en Á. ALBERO MONPEÁN, *Las Silvae de Angelo Poliziano: Estudio, Traducción y Comentario*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2020.

45 GÓNGORA, L. de, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 187-188. Recuérdese que el poeta cordobés también hablaría de la «fugitiva plata» en las *Soledades* (vv. 472-473): «cuando halló de *fugitiva plata* / la bisagra (aunque estrecha) abrazadora», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 295.

46 El pasaje podría ponerse en paralelo con otro del *Paraíso* de Soto de Rojas: «Por los países fatigar el viento / cuidadosa se ve la cetrería / ocupando los términos del día / y del aire en la pesca más plumosa / o caza de las ondas más mojada», SOTO DE ROJAS, P., *Paraíso*, ed. cit., p. 126.

Si cuanto al rubio Baco, le debiera
a la dorada Ceres, no envidiara
pendiente al Nilo, en húmedas columnas,
ni en sus fingidas trojes a Trinacria.
Pensión bien atendida, o sea acaso
de aquella ley al más atento arcana,
tirano feudo ingrata allí le impuso,
bien que no está sin atención la causa.
Discurra sus motivos la advertencia,
siempre al común comercio vinculada,
pues necesita el opulento de algo
que al género le humille, que le falta.
Madre piadosa, así, naturaleza,
conviene ser con la ambición madrastra,
enjugando el sudor al uno el ocio
y al otro el duro afán de las ganancias (vv. 145-160).

El concepto de los cuatro primeros versos es el que sigue: si en Motril fuese tan relevante el cultivo de cereales (la «dorada Ceres») como lo es el de la vid (el «rubio Baco»), la villa no tendría nada que envidiar ni al fértil territorio irrigado por el Nilo ni a los graneros sicilianos⁴⁷. Esta desigualdad en la cosecha de bienes de la tierra no supone una situación injusta, sino que obedece a una ley inamovible: aunque la Naturaleza se muestra generosa con el hombre, no lo hace hasta el punto de librarle de todo trabajo (como era propio de la Edad Dorada o del Edén). Nadie puede prescindir ni del esfuerzo ni del comercio, pues incluso el que goza de mayor prosperidad necesita comprar aquello de lo que carece.

Los versos 157-160 ofrecen algunas pequeñas dificultades. En primer lugar, se apunta la idea de que la Naturaleza, de por sí madre piadosa, deviene madrastra a causa de la ambición (una alusión, quizá, al pecado original). Las dos últimas líneas, aún más oscuras, podrían referirse al citado caso de Motril con el siguiente sentido: mientras que es el ocio quien enjuga el sudor para la obtención de vino, en el caso de los cereales lo es el afán por conseguir ganancias. Dicho de otra manera: la madrastra Naturaleza permite que en Motril se puedan criar las vides con facilidad, pero que, en cambio, el cultivo de cereales requiera de un arduo trabajo⁴⁸.

47 Sobre el uso de las columnas para medir la fertilidad del Nilo, véase la explicación que, por los mismos años, proporcionaba Antonio del Castillo: «su fertilidad proviene de que el Nilo todos los años crece por el mes de junio, y inunda toda la tierra; con esto, y con los rocíos que caen todos los días, se conserva de manera aquella tierra, que no necesita de más lluvias para la cosecha de sus frutos; según es más o menos la inundación, así es más o menos la fertilidad del año. Para saber qué tal será la fertilidad del año, tienen una columna junto al río, y todos los días mientras va creciendo, que es por espacio de cuarenta días, van dando voces por las calles algunos turcos (que están para esto señalados) diciendo ya ha llegado a tal señal el río, y por esto se hacen muchas fiestas con voces y otras señales, más o menos, según hasta donde llega de la columna el río, que para esto le tienen puestas señales, y según hasta donde sube, echan de ver cuál será la cosecha», CASTILLO, A., *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, Madrid, Imprenta Real, 1656, pp. 115-116.

48 Agradezco a Mercedes Blanco que me haya propuesto una interpretación algo distinta del oscuro fragmento: «¿Por qué Motril, que posee tantas cosas, carece de trigo? Entiéndase que ningún país puede

Por otra parte, conviene tener presente que estamos ante un fragmento de clara filiación gongorina, deudor de la descripción de Sicilia en el *Polifemo*:

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona;
tanto de frutas ésta la enriquece,
cuanto aquél de racimos la corona.
En carro que estival trillo parece,
a sus campañas Ceres no perdona,
de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.

A Pales su viciosa cumbre debe
lo que a Ceres, y aún más, su vega llana;
pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de lana (vv. 137-148)⁴⁹.

Aparte de la alusión a isla italiana mediante la voz *Trinacria*, que había sido empleada por Góngora en otro verso del *Polifemo* (v. 65), ambos textos se aproximan por el uso compartido del nombre de los dioses como metonimias de productos naturales (con la presencia en los dos textos tanto de Baco como de Ceres). Además, tanto el autor de la *Neapolisea* como Góngora en la segunda estrofa citada expresan esta relación a través del verbo «deber» («Si cuanto al rubio Baco, le *debiera* / a la dorada Ceres» > «A Pales su viciosa cumbre *debe* / lo que a Ceres⁵⁰»). En general, dicho par de estampas testimonia cómo uno de los rasgos más notables del sentimiento de la naturaleza en la época consistía en supeditar el interés del paisaje a la utilidad que este pudiera proporcionar al hombre⁵¹.

La relación segura con el hipotexto gongorino en este fragmento la confirman las líneas que siguen, en las cuales se dibuja a los motrileños como buenos pastores y como valientes guerreros a un mismo tiempo:

A Pales deben sus rediles cultos,
cuanto su agreste muro debe a Palas,
del ganadero así el cayado corvo
se transfiere a los golpes de la lanza.
Bacanal numeroso, así los montes

tenerlo todo: el opulento siempre carece de algo que le humilla a solicitar de otro el género que le falta. Así la naturaleza, madre piadosa, es madrastra con la ambición del que quiere tenerlo todo y en el común comercio el ocio del que compra y el duro afán de las ganancias del que vende enjugan el sudor».

49 GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit., pp. 166-167.

50 La paranomasia Palas / Pales procede, tal vez, del epitalamio de las *Soledades*: «Ven, Himeneo, y tantas le dé a Pales / cuantas a Palas dulces prendas esta», Góngora, L., *Soledades*, ed. cit., p. 365"

51 CARREIRA, A., «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150 (p. 143).

guarnece, cual soldados las murallas,
de la honda el crujido sucediendo
al resonante golpe de la adarga.
Sus moradores de la cumbre al llano,
como del ocio al ejercicio pasan
la paz armando de sangrientos frutos,
de altos trofeos, las fecundas armas.
De ánimos generosos, fuertes bríos,
descuido airoso, varoniles galas,
del andaluz bridón siempre maestros
como al noble ejercicio de la espada.
Armado Adonis vuela el uno el monte,
Marte galán, el otro la campaña,
y al ocio palaciego no ignorados
se obstentan hijos de tan noble patria (vv. 161-180).

Como puede observarse, las dos líneas con las que se abre la estampa suponen una manifiesta *imitatio* de los versos gongorinos a («A Pales su viciosa cumbre debe / lo que a Ceres, y aún más, su vega llana» > «A pales deben sus rediles cultos / cuanto su agreste muro debe a Palas»)⁵². Por otro lado, el fragmento aspira a representar la naturaleza dual de dichos ciudadanos como ganaderos (y quizá viticultores, como sugiere el término «bacanal» y otras alusiones a Baco contenidas en el poema) y soldados, de tal modo que resulte imposible separar ambos aspectos. Para modelar este concepto, Trillo comienza designando a la deidad protectora de los rebaños y a la sabia deidad guerrera con vocablos casi idénticos, que fonéticamente llegan a confundirse (Pales/Palas), y lo cierra mediante una hipálage doble que intercambia los atributos galantes y cazadores de Adonis con los bélicos de Marte (*armado* Adonis / Marte *galán*)⁵³. Entre medias, Trillo alterna la mención de un acto campestre con uno guerrero, difuminando las fronteras entre ambos («de la honda el crujido sucediendo / al resonante golpe de la adarga»; «del andaluz bridón siempre maestros / como al noble ejercicio de la espada»).

Cabría, asimismo, señalar que la estampa tiene una gran cercanía con el espíritu de las *Soledades*. Ciertos pasajes de la obra maestra barroca perfilan una serie de figuras, a caballo entre el realismo y la mitología, que resultan inseparables de su marco espacial. Como ha estudiado Mercedes Blanco, se trata de una técnica similar a la que, en el campo de la pintura, fue empleada primero en los lienzos de Annibale Carracci y posteriormente en los de Nicolas Poussin, Claude Lorrain o Gaspard Dughet, entre

52 En el primer verso, Trillo prácticamente se limita a aplicar un proceso de sustitución (viciosa cumbre / rediles cultos) e inversión sobre el modelo gongorino (la posición del verbo), acompañada de un cambio del singular al plural *debe* > *deben*.

53 Para el uso de esta figura en Góngora y sus seguidores véase PONCE CÁRDENAS, J., «La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.

otros⁵⁴. Se puede recordar el ejemplo de las montañesas en la *Soledad primera*. Estas, sin renunciar a su carácter realista, se confunden con bacantes o amazonas, de igual modo que en la *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* de Rubens se desdibujan los contornos entre los personajes rústicos y las criaturas míticas:

El Sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio Bacantes,
ya que Ninfas las niega ser errantes
el hombro sin aljaba,
o si del Termodonte,
émulo del arroyuelo desatado
de aquel fragoso monte,
escuadrón de Amazonas desarmado
tremola en sus riberas
pacíficas banderas (vv. I, 271-280)⁵⁵.



Fig. 1. Pedro Pablo Rubens, *Danza de personajes mitológicos y aldeanos*, 1630-1635, óleo sobre tabla, 73 cm x 106 cm, Madrid, Museo del Prado

54 BLANCO, M., «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274 (especialmente pp. 268-269). Véase también BLANCO, M., «Les solitudes de Góngora : une poétique du paysage?», en *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École Nationale des Chartes, 2008, pp. 117-138.

55 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 253-255.

El pasaje que pinta la venida de las hermosas montañas, además, se inserta poco después de la caracterización del cabrero en unos términos muy similares a los habitantes de Motril, como armado Pan o semicapro Marte (I, 234), es decir, como hombre indistintamente de los bosques y de la guerra⁵⁶.

Lo que sigue a la pintura de los motrileños es el cuarto gran apartado de la composición encomiástica, la presentación del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza y de sus vistas, que se extiende a lo largo de más de un centenar de versos. Dado que la siguiente sección de nuestro estudio se ocupa en detalle de dicho pasaje, a continuación fijaremos la atención en algunos aspectos de la sección final del poema, en la cual se describe la imagen mariana.

La evocación de Nuestra Señora de la Cabeza se abre a través de un cotejo con el paisaje anteriormente descrito: si el santuario resulta un lugar tan misterioso por sus vistas, no lo es menos por aquello que cobija en el interior:

Si mucho es por sus vistas misterioso,
no menos este sitio, porque engaza
en lapidosos nácares la Perla
en quien de Dios todo el poder remata (vv. 305-308).

La superioridad del interior (la escultura sagrada) frente a lo exterior (el paisaje que puede contemplarse) queda subrayada a través de la comparación del templo con una concha de piedra y de la Virgen con una perla concebida por Dios. Se trata, curiosamente, de una idea formulada de forma parecida en otras descripciones de espacios sacros de la época. En la *Silva a Nuestra Señora de Codés*, obra de Juan de Dicastillo y Acedo impresa en 1642 y consagrada a la loa del santuario homónimo situado en Torralba del Río, leemos:

En este monte pues residió ufana
la imagen de María soberana
oculta muchos días,
como en el mar del sur en ondas frías
suele en la concha estar la perla hermosa⁵⁷.

De igual modo, puede recordarse el ejemplo de una obra algo posterior a la de Trillo y Figueroa, la descripción en octavas del monasterio cordobés de Santa María de los Ángeles elaborada por Fernando de Pedrique e impresa en 1674:

56 Una doble naturaleza de cabrero y soldado, si bien sin coincidencia cronológica, la encontramos en el pastor de las *Soledades* que un tiempo vistió acero y en el momento del relato sayal.

57 DICASTILLO Y ACEDO, J. de, *Silva a Nuestra Señora de Codés*, Logroño, por Pedro de Mongastón Fox, 1642, p. 23.

Entre los dos calvarios el convento
yace, a *perla oriental la más preciosa*
concha feliz, sagrado pavimento,
que intacta esfera ciñe luminosa:
a rayos de este puro firmamento
arde el sacro edificio mariposa
sin lesión, que en las luces que recibe,
aquello mismo que se enciende, vive (estrofa 148)⁵⁸.

Por lo demás, las descripciones del interior suponen la parte de menor valor estético del poema. Se localizan desde alusiones a los milagros realizados por la Virgen hasta algunas evocaciones de aspectos concretos de la talla, como el ropaje «cairelado de estrellas cinceladas» (v. 336) que la cubre⁵⁹. Hacia el final del fragmento y de la composición, el escritor coruñés incluye una mención a las dudosas tradiciones sobre el origen de la imagen, para concluir con una encendida invocación a la Virgen que enlaza con la tónica de la humildad desplegada en la dedicatoria a Antonio Canicia Maldonado:

Oh Virgen piadosísima, ¡quién diera
sacro aliento a mi pluma fatigada
que al humilde respeto con que os miro
terminase igualmente la constancia!
A no enseñar la Fe que hay Dios inmenso,
como a Dios infinito os adorara,
y por Vos, a ignorarle, le creyera,
pues quien su Madre os hizo, ¿qué no alcanza?
Si afectos, Virgen pura, pueden algo,
mi silencio entendido, las mudas ansias
del mudo ruego, no hablen menos ciegas
siendo ocultas que fueran pronunciadas (vv. 437-448).

3. VISIÓN DEL MAR Y CONFIGURACIÓN PAISAJÍSTICA: NOTAS DE TOPOGRAFÍA

Emilio Orozco, en su pionero artículo sobre esta composición, no dudó en afirmar que, exceptuando las grandes obras de Góngora, «pocos trozos de la poesía

58 PEDRIQUE, F., *La Montaña de los Ángeles, contiene su descripción y la de su Convento Santa María de los Ángeles, una loa de la soledad y un coloquio de la mujer famosa*, Córdoba, por Andrés Carrillo, 1674.

59 El uso del verbo «cairelar» puede estar inspirado por un símil de la *Soledad primera*: «luego al venerable / padre de la que en sí bella se esconde / con ceño dulce y, con silencio afable, / beldad parlera, gracia muda ostenta, / cual del rizado verde botón, donde / abrevia su hermosura virgen rosa, / las cisuras *cairela* / un color que la púrpura que cela / por brújula concede vergonzosa». Véase el estudio de Ponce Cárdenas consagrado al símil y, más específicamente, al uso del verbo cairelar al lado de otros términos propios del ámbito de la costura: Ponce Cárdenas, J., «*Abrevia su hermosura virgen rosa: en torno a un símil de la Soledad primera*», *Studia Aurea*, 15 (2021a), pp. 15-49 (especialmente pp. 33-35).

[cultura del Barroco] han sabido presentar tan finamente las múltiples bellezas del mar y de las riberas, no sólo de lo puramente plástico, como tonalidades, luces y líneas, sino sonoridades y movimientos». Asimismo, notaba cómo el docto escritor había sido capaz de recoger en un fragmento no demasiado extenso «la visión completa del paisaje marino y del pequeño detalle: desde el horizonte “donde la vista hermosamente para” hasta “los blancos rizos de las olas blancas” que se deshacen en las rocas como “madeja cristalina en frente anciana”»⁶⁰.

A manera de modesto homenaje, en los párrafos siguientes se intentará ahondar en las valiosas intuiciones del catedrático granadino. Para ello centraremos la atención en el pasaje que ofrece una visión panorámica de la costa motrileña desde el cerro que acoge el santuario. El fragmento, tal como se apuntaba en páginas anteriores, comienza con la presentación del templo como un punto excepcional desde el que contemplar la costa y el término de Motril. Trillo y Figueroa lo designa como un «árbitro igual de cuanto el horizonte / termina extremo en visual distancia» (vv. 183-184) y una atalaya situada en el centro de la vega (vv. 193-194)⁶¹. A continuación, el escritor bosqueja un concepto sugerente: la riqueza visual del entorno provoca que el espectador no sepa hacia qué dirección orientar la mirada:

La Admiración, tan delicioso sitio,
no vio jamás, allí quedó frustrada
la pluma que más vuela ponderable
Templos de Venus, Tempes de Tesalia.
La vista a todas partes imperiosa
parece solamente se embaraza
en ver que a inmensa confusión de vistas
no menos distinción sucede varia.
Motivo tan hermoso en otra parte,
condigno así de eternas alabanzas,
no se ha visto jamás, bien que a la vista
del orbe comprendiera la elegancia.
Término es breve, más hermoso tanto,
que de admirar, no, el más atento acaba,
su variedad, verdor, cultura y temple,
con diferencia siempre inusitada (vv. 197-212).

Tras esta *dubitatio*, reiterada en la conclusión del pasaje («tanto embolismo, inquietamente ociosa, / allí encuentra la vista desvelada», vv. 284-285), el poeta gallego enumera algunos de los elementos costeros y marítimos que alcanza a vislumbrar⁶². Se

60 Orozco, E., *art. cit.*, pp. 107-108.

61 El verso «árbitro igual de cuanto el horizonte / termina extremo en visual distancia» parece un caso de *adiectio* aplicado sobre otro del *Polifemo* (I, v. 345) > «Árbitro de montañas y ribera» (GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit. p. 175). Igualmente, en las *Soledades* se lee (I, v. 55): «de la muda campaña / árbitro igual», Góngora, L., *Soledades*, ed. cit., p. 209.

62 El vocablo «embolismo», poco habitual, ha de entenderse en la segunda acepción que leemos en *LECTURA Y SIGNO*, 17 (2022), pp. 35-75

trata de una construcción, en cierta medida, similar a la que Góngora había elaborado en la *Soledad* primera, cuando perfilaba al peregrino contemplando, desde un alto escollo, un campo con un río:

Agradecido pues el peregrino,
deja el albergue y sale acompañado
de quien lo lleva donde, levantado,
distante pocos pasos del camino,
imperioso mira la campaña
un escollo apacible, galería
que festivo teatro fue algún día
de cuantos pisan Faunos la montaña.
Llegó y, a vista tanta
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
Si mucho poco mapa le despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la Admiración habla callando,
y ciega un río sigue que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente (vv. 182-201)⁶³.

Para Emilio Orozco, esta visión del peregrino tras abandonar el albergue de los cabreros suponía uno de los «cuadros de paisaje de mayor amplitud y profundidad» que «puede ofrecer la poesía del Barroco»⁶⁴. Más recientemente, Mercedes Blanco sostenía que esta descripción, de un «un espacio de visibilidad cercado de invisibilidades», «hubiera sido inconcebible en una cultura anterior al gran despliegue de la pintura moderna»⁶⁵. La composición de Trillo comparte con Góngora, aparte de la presencia de la Admiración personificada, la mirada desde un determinado punto y el juego con lo que se ve, lo que se intuye y lo que se imagina⁶⁶. Así, por ejemplo, varios versos más

el *Diccionario de Autoridades*: «vale también confusión grande y suma de dificultades y encuentros, que se hallan no pocas veces en algunos negocios, difíciles de vencer y allanar, por la variedad de especies y cosas que concurren en su expedición. También se apropia esta voz a la mezcla y confusión de muchas baratijas juntas, entre sí mezcladas y varias».

63 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 237-239.

64 OROZCO, E., *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 60-61.

65 BLANCO, M., «Lienzo de Flandes», *art., cit.*, p. 271. Otros interesantes comentarios sobre el pasaje se encuentran en CANCELLIERE, E., «Stereotipie iconiche nelle "Soledades" di Góngora», en *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Firenze, Edizioni ETS, 1997, pp. 229-242 (en pp. 238-241).

66 Para estas cuestiones, resulta muy esclarecedor el artículo de BÉHAR, R., «Visualidad y barroco: Góngora», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Actas*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Antequera, 2008, pp. 17-30.

adelante se pintan unas islas en la lejanía cuya visión debe más al pensamiento que a la mirada:

Breves Islas ya firmes en las ondas⁶⁷
y otras en quien las mismas ondas nadan.
Unas que al cielo se remontan y otras
que por la arena se descubren rasas.
En unas calla el mar, vocea en otras,
y en todas sus corrientes azotadas⁶⁸
retrocede el Furor, y atado en ellas
tierno las mira y blando las halaga.
Nacer de ellas parece veces mucha
madeja cristalina en frente anciana,
blando el viento las peina, ¡oh cuántos rizos
hurta al piélago intonso la resaca!⁶⁹
Tal vez turba nadante se consiente
en su adorno, de luces estriada,
pendiente de las ondas, joyelando⁷⁰
los blancos rizos, de las olas blancas (vv. 241-256).

Tras mencionar una serie de islas de diversas dimensiones y características, el escritor cree atisbar en ellas la formación de espuma («madeja cristalina») y se figura que algunos peces nadan alrededor, coloreando las aguas. De igual modo, algunos versos antes Trillo había jugado con las distancias, con lo que se percibe desde lejos y lo que se observa desde cerca:

Si mucho entre los lejos se termina
discurso ciego en luces desmayadas,
mucho es más lo que cerca se contiene
a la vista, entre sombras y entre llamas (vv. 233-236).

Los paralelismos entre los fragmentos paisajísticos de ambos autores se ven acentuados en estos versos, donde resuena un eco claro de aquellos de las *Soledades* «Si mucho poco mapa le despliega, / mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el sol y la distancia niega» (vv. 194-196)⁷¹.

67 En la primera *Soledad* se lee (v. 481) «De firmes islas no la inmóvil flota», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 297.

68 «Dejaron pues las azotadas rocas» (II, v. 686), *ibidem*, p. 517.

69 El latinismo «intonso» ('sin cortar o alinear'), empleado varias veces por Góngora (Pol. v. 282; Sol I, v. 769; Pan. v. 106), ha de entenderse aquí dentro de la comparación de la costa con una «frente anciana», al lado de otros términos relativos a la cabellera como madeja, peina o rizo.

70 El verbo «joyelar» parece una creación de Trillo y Figueroa o, cuando menos, una voz extremadamente insólita que no se ha localizado en otros autores de la época. Cabe la posibilidad de que se trate de un italianismo derivado de «gioiellare». El término también fue empleado por el vate coruñés en la estrofa 108 del libro octavo del *Poema heroico del Gran Capitán*: «del cristal de las ondas guarnecido / joyelando la orilla presurosa». Véase en la edición del libro 8 realizada por RUIZ PÉREZ, P., «Una proyección de las *Soledades*», art. cit., pp. 167-168.

71 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 239.

Dejando de lado esta idea sobre la riqueza de vistas y los paralelismos con el fragmento gongorino, otros detalles merecen comentario. En primer lugar, y retomando el juicio de Emilio Orozco sobre la importancia del mar, cabría apuntar que las vistas de Trillo y Figueroa configuran una suerte de paisaje ideal marítimo. Tradicionalmente, una de las ocasiones habituales para describir el mar por extenso en la poesía era el motivo épico de la tormenta, practicado por autores que van desde Virgilio y Lucano hasta llegar al propio Trillo en su *Neapolisea*, sin olvidar los poetas épicos italianos y españoles desde el Siglo XVI⁷². La caracterización de la tormenta era capaz de ofrecer una visión sublime del océano a través de detalles recurrentes como «las montañas de agua, la nave que sube a lo alto de las olas y baja al abismo de las arenas, la mezcla de la arena, el mar y las estrellas, la mitologización de los vientos, la apelación a los dioses, la quiebra de la nave»⁷³.

Por otro lado, en el Quinientos había surgido, de la mano de Jacopo Sannazaro, la tradición piscatoria, que fundamentalmente consistía en el traslado de los códigos bucólicos a un entorno marítimo. Dicho en palabras de un editor de la poesía latina del vate partenopeo, sus églogas simbolizaban el paso de la Musa «from the woods to the waves»⁷⁴. En la poesía piscatoria sí que cabe hablar de una tendencia a ofrecer una visión idílica de la costa, propicia para entregarse a la melancolía (véanse los ambientes de la *segunda Soledad*, la de las riberas). El carácter descriptivo de las composiciones resulta especialmente marcado en algunos herederos del modelo de Sannazaro. A la altura del siglo XVII, por citar a un primer espada de las letras italianas, cobra gran importancia en varias de las *rime maritime* elaboradas por Giovan Battista Marino para *La Lira*. Uno de los sonetos de la colección, por ejemplo, nos muestra un *locus amoenus* de la costa donde el locutor poético espera entregarse a los placeres amorosos con su ninfa:

Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia,
né s'ode euro che soffi, aura che spiri,
ed emulo del ciel, dovunque io miri,
saettato dal sole, il mar lampeggia;
qui dove alta in sul lido elce verdeggia,
le braccia aprendo in spaziosi giri,

72 Un repaso del motivo desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro lo ofrece CRISTÓBAL, V., «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, N^o 14 (1988), pp. 125-148.

73 FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *La tormenta en el siglo de oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 20. Véase también PONCE CÁRDENAS, J., «Configuraciones de la *asprezza* en el panegírico: estructuras sonoras de la guerra y la tempestad marina», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, vol. 7 (2020), pp. 193-222.

74 SANNAZARO, J., *Latin poetry*, trad. Michael J. Putnam, Cambridge-London, Harvard University Press, 2009, p. XIV. Para una visión general de la tradición piscatoria en el ámbito hispano véase: RAVASINI, I., «Náuticas venatorias maravillas». *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Pavia, Ibis, 2011.

e del suo crin ne' liquidi zaffiri
gli smeraldi vaghissimi vagheggia;
fresca in ogni stagion copre e circonda
folta di verdi rami ombrosa scena.
Godrai qui meco in un l'acque e la sponda;
vedrai scherzar su per la riva amena
il pesce con l'augel, l'ombra con l'onda⁷⁵.

El cuadro de Marino comprende varias notas que nos interesan: la tranquilidad marcada por la ausencia de vientos, la confusión del cielo con el mar, el reflejo de los rayos solares y de las hojas de una encina sobre las aguas, la perpetua frescura de la arena o la concordia de los peces con los pájaros.

El fragmento de Trillo que describe la serenidad del mar está escrito bajo una inspiración similar. El cielo se entremezcla con el mar de manera armoniosa, dando la impresión de que las ondas están estrelladas y las espumas teñidas de la luz solar. Los reflejos lumínicos y el brillo de las ondas, al igual que ocurría en la composición de Marino, también son aquí protagonistas:

Ya entre las ondas fluctuando el cielo
se acreditan las olas estrelladas,
reverberando ardientes las espumas
de húmeda luz exhalaciones vagas.
Ya el sol cayendo por el horizonte
donde la vista hermosamente para,
reflejo es de las luces, que en las ondas
undoso enciende y rutilante apaga (vv. 213-220).

Asimismo, el viento ha dejado de ser una amenaza, a diferencia de lo que era habitual en las tempestades de las epopeyas náuticas. Para indicarlo, se utiliza el latinismo típicamente gongorino *esse* + dativo con el sentido aproximado de 'servir de'⁷⁶. Los cerros permiten a Eolo 'encerrar' a los vientos del mar y del norte:

Candados son al furibundo Eolo
sus cerros, cuyas llaves, cuyas guardas
no solo al puerto la disforme boca,
si no al Norte también tienen cerrada (vv. 229-232).

75 MARINO, G. B., *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena, Edizioni Panini, 1988, p. 69. En este conjunto de sonetos encontramos poemas que describen tanto el amanecer (*Descrizione dell'apparir del sole*, p. 31) como el anochecer y la noche (*Accena un affano sopragiuntogli col turbamento d'un notturno sereno*, p. 41; *Descrive una tranquillità notturna*, p. 111). La confusión del mar con el cielo es recurrente en todos los poemas.

76 Para una aproximación crítica a este fenómeno véase Ly, N., «El "latinismo sintáctico" *ser* + *a* en la poesía de Góngora», en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Editorial, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 417-447.

La alusión mítica Eolo podría sugerir una nueva identificación de Motril con Sicilia, ya que según la leyenda dicho personaje tenía aprisionados los vientos en una pequeña isla cercana, Lipari. Asimismo, los versos acogen un doble recuerdo gongorino: por un lado, la descripción de la siciliana cueva de Polifemo: «Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca», vv. 31-32⁷⁷) –en la que se emplea de manera similar el latinismo sintáctico– y, por otro, un fragmento procedente del ‘discurso de las navegaciones’, oportuno y esperable en tal contexto marítimo: «El promontorio que Éolo sus rocas / candados hizo de otras nueva grutas / para el Austro de alas nunca enjutas» (I, vv. 447-449)⁷⁸.

Por lo demás, la visión de las islas anteriormente citada posibilita al escritor ponderar cómo las olas se comportan de manera diversa en cada caso: «en unas calla el mar, vocea en otras». Finalmente, la pintura del mar se clausura con la contemplación de una serie de barcos, que llevan al poeta a reflexionar sobre la navegación:

Nadantes selvas de breados pinos
vuelan el mar, con las tejidas alas
cuyas plumas del uno al otro margen
el orbe escriben en copioso mapa.
Circunscribiendo el sol con rayos de oro
el orbe, en una noche y dos mañanas,
menos que un leño la noticia informa;
tanto es la esfera, más que el Arte, avara.
La vista informan, y el discurso alientan
viendo que a un leño se reducen cuantas
divorció gentes en opuestos climas
quien al yugo del trato los enlaza.
Dédalo sea, o Tifis, el primero
que invención, prodigioso, halló tan rara,
deudor el orbe a su memoria incierta
aun con eterna admiración no paga.
Allí cuanto Zeilán tributa en perlas,
en ébano y marfil rinde Bengala,
en diamantes Ormuz, Pequín en sedas,
el Maluco en olor, en oro el Saba;
cuanto del comorín al belga helado
y desde el Miño hasta el Éufrates pasa,
allí por estas naves se comercia,
tengan dominio o sean tributarias (vv. 261-284).

La imagen que abre el fragmento, una vez más de estirpe gongorina, describe una serie de barcos elaborados con madera breada de pino como si fueran una «selva nadante» (igual que las «inconstantes selvas» que, según el discurso del político serrano, caracterizan a las modernas navegaciones). Dado que cruzan el mar a gran

77 GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit., p. 162.

78 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 289.

velocidad, parece que vuelan con sus «tejidas alas» (las velas), cuyas plumas (utilizado el término como dilogía) escriben el orbe en un mapa y lo circunscriben, es decir, lo recorren de punta a punta.

Tras ello, Trillo y Figueroa inserta una suerte de ‘discurso sobre las navegaciones’. A diferencia de lo que era habitual siguiendo el modelo de Horacio (I, III) y sus varias reescrituras secentistas (entre ellas la de Góngora en la primera *Soledad*), no encontramos aquí una condena, sino una valoración positiva de las artes náuticas. Con todo, los modelos de esta pieza son claros. Tenemos, por ejemplo, el motivo de los orígenes de la navegación y del primer navegante en Horacio y en Góngora, quien distingue entre una primera época en la que nadie había llegado más allá del Mediterráneo y la actual, en la que la Codicia ha querido conquistar todo el Océano:

*Illi robur et aes triplex
circa pectus erat, qui fragilem truci
commisit pelago ratem
primus, nec timuit praecipitem Africum
decertantem Aquilonibus
nec tristis Hyadas nec rabiem Noti,
quo non arbiter Hadriae
maior, tollere seu ponere volt freta (vv. 9-16)⁷⁹.*

Tifis el primer leño mal seguro
condujo, muchos luego Palinuro,
si bien por un mar ambos, que la tierra
estanque dejó hecho,
cuyo famoso estrecho
una y otra de Alcides llave cierra.
Piloto hoy la Cudicia, no de errantes
árboles, mas de selvas inconstantes,
al padre de las aguas Océano
(de cuya monarquía
el Sol, que cada día
nace en sus ondas y en sus ondas muere,
los términos saber todos no quiere)
dejó primero de su espuma cano,
sin admitir segundo
en inculcar sus límites al mundo (vv. 397-412)⁸⁰.

Para el poeta gallego, esta invención o de Dédalo o de Tifis, lejos de merecer nuestra repulsa, es digna de ser celebrada por todo el orbe como un grandioso e

79 ‘Roble y tres capas de bronce / el pecho cubrían de quien frágil nave / entregó el primero al piélago / sin temer al África desencadenado / que con Aquilones lucha / ni a las tristes Híades ni al Noto rabioso, / el mayor señor del Hadria / que su arbitrio el mar aplaca o subleva’, HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 92-93.

80 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 279-281.

inigualable prodigio. Horacio, asimismo, habla de la separación de las aguas y de la tierra como la obra de un prudente Dios que fue ignorada por los primeros navegantes:

Nequiquam deus abscidit
prudens Oceano dissociabili
terras, si tamen impiae
non tangenda rates transiliunt vada (vv. 21-24)⁸¹.

Trillo, por su parte, apunta cómo la navegación ha permitido que, mediante un leño, se encuentren gentes originariamente ubicadas en opuestos climas, separadas por la inmensidad del océano (vv. 269-272). Por otro lado, la crítica contra la audacia del hombre y el ansia de riquezas, que en Góngora se había encarnado en la figura de la Codicia como inventora de la navegación moderna, se transforma en una visión positiva de los intercambios comerciales entre diversas partes del globo. En el pasaje de Trillo no queda rastro de la condena al impulso pecuniario, ni tampoco se mencionan los peligros que supone la navegación para la vida del hombre. Ante todo se trata, de acuerdo con el retrato idílico que quiere transmitir de la costa y del mar, de una visión benigna de las artes náuticas.

Finalmente, para concluir este apartado, nos gustaría recordar otra observación de Emilio Orozco:

Se percibe en estos versos el goce y la admiración del poeta ante las múltiples seducciones y bellezas del paisaje meridional, y lo mismo que los pintores del Barroco tiende a las armonías intensas, a los toques valientes y brillantes que dejan una impresión exaltada de luz y color cual sólo se puede imaginar en la descripción de la costa mediterránea⁸².

Del mismo modo que la crítica ha tratado de emparentar las *Soledades* con lienzos de artistas como Peter Brueghel, Hobbema, Van Ruysdael o Rubens, resulta tentador establecer paralelismos en la visión del paisaje de Trillo y Figueroa y aquella ofrecida por algunas obras pictóricas de la época⁸³. Si bien cabe prevenirse ante los excesos interpretativos y señalar que en muchos casos, como hemos podido observar en este estudio, la visión del paisaje se construye a través de conceptos ingeniosos que poco tienen que ver con lo visual, no es menos cierto que la composición presenta un aire de familia con lo que la historiografía ha venido denominando el *paisaje ideal*⁸⁴.

81 'En vano tierras y océano / disoció un prudente dios si, a pesar de ello, / siguen las naves impías / cruzando las aguas que se les vetaron', HORACIO, Q., *ed. cit.*, pp. 92-93.

82 OROZCO, E., «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *art. cit.*, p. 106.

83 BLANCO, M., «Lienzo de Flandes», *op. cit.*, pp. 263-266. Uno de los ejemplos más sugestivos a este respecto lo ofrece Emilio Orozco, comparando mecanismos constructivos en la pintura y en los sonetos del Manierismo y del Barroco. Véase OROZCO, E. «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía», en *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 155-189.

84 Para la crítica contra las posiciones que defienden el carácter pictórico de la poesía barroca, véase

Este género, surgido en la Roma de principios del Seiscientos de la mano de Annibale Carracci, solía representar un *locus amoenus* con la presencia de discretas figuras mitológicas, históricas o religiosas y algunos edificios de la Antigüedad perfectamente integrados en el marco natural⁸⁵. Asimismo, la modalidad atendía con especial cuidado a perfilar los detalles de la luz y de la atmósfera. Para la visión de la costa y del mar, se pueden recordar especialmente algunos cuadros del pintor de la luz por excelencia, Claudio Lorena, como sus panoramas de puertos mediterráneos. Puede citarse, entre otros, el *Puerto con el embarque de la Reina de Saba*:



Fig 2. Claudio Lorena, *Puerto con el embarque de la Reina de Saba*, 1648, óleo sobre lienzo, 148 cm x 194 cm, Londres, National Gallery

Aunque las diferencias no son menos relevantes que las semejanzas, las dos obras comparten la visión idílica de la costa, marcada por la serenidad y el papel capital

WOODS, M. J., *The poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

85 Véanse, entre otros: GINZBURG, S., «Il paesaggio ideale», en *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di Ludovica Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 183-197; AA.VV., *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006 (el original es de 1962). Para el caso específico de Lorena, puede consultarse LUNA, J. J., *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes y archivos, 1984.

concedido a los efectos de la luz sobre el agua. En el cuadro estamos ante un amanecer y en el poema ante un crepúsculo vespertino, pero el efecto del sol y del cielo –que casi se confunde con el mar en la lejanía– es semejante («entre las ondas fluctuando el cielo / se acreditan las olas estrelladas», vv. 213-214). Ambas, asimismo, dibujan algunos barcos cargados de mercancías: en el cuadro del pintor francés, los regalos que la reina lleva a Salomón; en Trillo y Figueroa, se habla del comercio de las perlas de Zeilán, del ébano y del marfil de Bengala, de los diamantes de Ormuz, de las sedas traídas desde la capital de China, de las especias de Maluco o del oro de la propia Saba⁸⁶. El escenario anticuario se reduce en la obra poética a la fábrica mariana desde la que se contempla el panorama marítimo. Sin ser un edificio antiguo, se busca dotar al templo una especial grandeza y de una dignidad clásica, comparándolo con las maravillas del mundo antiguo: «bien que breve, soberbio templo hermoso, / calle con él la maravilla octava» (vv. 323-324)⁸⁷. Las figuras, que ya han perdido su protagonismo en la tradición del paisaje ideal en la que se inscribe Lorena, han desaparecido en el poema barroco si exceptuamos la breve evocación de los motrileños como armados adonis y martes galanes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El gongorismo de la segunda mitad del XVII, lejos de limitarse a la mera repetición mecánica de un conjunto de fórmulas cultivadas por el maestro, plantea a veces un interesante ejercicio de reescritura que conviene analizar en detalle. El engaste de *iuncturae* en un contexto inédito o la inserción de pasajes en un género nuevo arrastra consigo algunos corolarios que será necesario examinar de cerca a través de diferentes asedios críticos.

Como se ha tratado de poner de manifiesto en este artículo, la escritura laudatoria de Francisco de Trillo y Figueroa y, más concretamente, la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N^a S^a de la Cabeza en la ciudad de Motril*, constituye uno de los ejemplos más notables en el terreno de la lírica culta y logra acomodar los parámetros

86 La enumeración parece remitir, nuevamente, al magisterio de Góngora, más concretamente al episodio del *Polifemo* en el que se relata el naufragio de una nave genovesa: «cuando, entre globos de agua, entregar veo / a las arenas ligurina haya, / en cajas los aromas del Sabeo, / en cofres las riquezas de Cambaya; / delicias de aquel mundo, ya trofeo / de Escila, que, ostentado en nuestra playa, / lastimoso despojo fue dos días / a las que esta montaña engendra arpías», GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit., p. 179, vv. 441-448.

87 La fórmula de sobrepujamiento con el verbo «callar» fue muy empleada por algunos autores clásicos como Claudiano. Recuérdese, por ejemplo, el verso «*taceat superata vetustas*» ('calle, superada, la Antigüedad') incluido en *Contra Rufino I* (v. 283). Tomo el verso latino de CLAUDIAN, *Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyrics on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Panegyric on the Consulship of Manlius. On Stilicho's Consulship 1*, translated by M. Platnauer, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1922, p. 46.

de las obras mayores de Góngora (*Soledades, Polifemo, Panegírico al duque de Lerma*) a un nuevo estatuto encomiástico-descriptivo. El escritor afincado en Granada consigue moldear así una composición no exenta de ribetes de originalidad perteneciente a una modalidad genérica que gozó de cierto éxito en la Edad Áurea, la topografía y elogio de espacios regios, sacros y nobiliarios.

Tal como había recogido Emilio Orozco en un ensayo pionero, la obra se encuentra constelada de imágenes sorprendentes, no exentas de cierta dificultad, que permiten al poeta ponderar las excelencias del paisaje en varios aspectos (fertilidad, luz y su color, opulencia, nobleza de sus habitantes, grandiosidad de sus vistas, etc.). En los versos de Trillo, la ciudad de Motril queda ennoblecida con todas las galas de la Sicilia ubérrima que cantara Góngora en el *Polifemo*. Aquí, además de arrojar algo de luz sobre la estructura de la obra y su relación con las ideas poéticas sostenidas por el escritor en diversos textos teóricos, hemos intentado iluminar el significado de algunas de esas imágenes perfiladas bajo el signo del ingenio. Asimismo, el artículo ha tratado de mostrar las claves de la visión de la mar ofrecida por el autor, en relación con otras obras literarias y pictóricas. En los diferentes apartados del trabajo, la compleja *imitatio* efectuada por el poeta de varios pasajes, ideas y versos gongorinos se ha revelado como fundamental para comprender las particularidades de la composición. Cabe esperar que futuros asedios críticos sigan contribuyendo al rescate de las eruditas obras de Francisco de Trillo y Figueroa, capitales para conocer algunos de los senderos por los que transitó la poesía culta en la segunda mitad del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006.
- ALBERO MONPEÁN, A., *Las Silvae de Angelo Poliziano: Estudio, Traducción y Comentario*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2020.
- Almuñécar ilustrada y su antigüedad defendida*, ed., introducción y notas de Almudena Rubio Alameda, prólogo María del Carmen Calero Palacios, Granada, Universidad de Granada, 2015.
- ANDRADE, A. de, *Vida de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y San Félix de Valcis, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad, redención de cautivos*, Madrid, por Melchor Alegre, 1668.
- AQUINO Y MERCADO, T. de, *Historia de las antigüedades y excelencias de la Villa de Motril*, 1650, Mss. BNE 20110.
- BÉHAR, R., «Visualidad y barroco: Góngora», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Actas*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Antequera, 2008, pp. 17-30.

- BLANCO, M., «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274.
- , «Les solitudes de Góngora : une poétique du paysage ?», en *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École Nationale des Chartes, 2008, pp. 117-138.
- CANCELLIERE, E., «Stereotipie iconiche nelle "Soledades" di Góngora», en *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Firenze, Edizioni ETS, 1997, pp. 229-242.
- CARREIRA, A., «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150.
- CASEY, J., *Familia, poder y comunidad en la España Moderna. Los ciudadanos de Granada (1570-1739)*, Granada, Publicacions de la Universitat de València / Editorial Universidad de Granada, 2008.
- CASTILLO, A. de, *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, Madrid, Imprenta Real, 1656.
- CÉSPEDES, B. de, *Discurso de las Letras Humanas llamado 'El humanista'*, ed. Mercedes Comella, Madrid, Real Academia Española, 2018.
- CLAUDIAN, *Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyrics on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Panegyric on the Consulship of Manlius. On Stilicho's Consulship 1*, translated by M. Platnauer, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1922.
- COLÓN CALDERÓN, I., «"O la vista me engañe o el deseo" el Panegírico natalicio al marqués de Montalbán, de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, coord. Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 383-396.
- CRISTÓBAL, V., «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, N° 14 (1988), pp. 125-148.
- CRUZ CABRERA, J. P., «Apuntes histórico-literarios sobre la imagen y el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Motril», *Qalat. Revista de Historia y Patrimonio de Motril y la Costa de Granada*, N° 2 (2001), pp. 63-86.
- DICASTILLO, M. de, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza*, ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978.
- DICASTILLO Y ACEDO, J. de, *Silva a Nuestra Señora de Codés*, Logroño, por Pedro de Mongastón Fox, 1642.
- FADÓN DUARTE, A., «La verde pompa y la generosa cetrería: claves gongorinas en la segunda Selva dánica», *Studia Aurea*, 15 (2021a), pp. 163-192.
- , «Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa», *Creneida*, 9 (2021b), pp. 198-244.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *La tormenta en el siglo de oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- FLÓREZ, E., *España sagrada, teatro geográfico e histórico de la historia de España*, tomo XII, Madrid, Oficina de Pedro Marín, 1776.
- GALLEGO MORELL, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950.
- , *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1970.
- GINZBURG, S., «Il paesaggio ideale», en *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di Ludovica Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 183-197.
- GÓNGORA, L. de, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2015.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C., «Arquitectura escrita. Ekphrasis de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 139-155.
- HORACIO FLACO, Q., *Odas y Epodos*, ed. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2019.
- JAMMES, R., «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, 58.4 (1956), pp. 457-481.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, D. A., «La Virgen de la Cabeza en Motril. Anales de una devoción singular en la costa granadina», en *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona, 2016, pp. 431-452.
- LUNA, J. J., *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes y archivos, 1984.
- LY, N., «El “latinismo sintáctico” ser + a en la poesía de Góngora», en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Editorial, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 417-447.
- MANZOLI, D., «Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine tra Rinascimento e Barocco», *Studi Romani*, 56 (2008), pp. 109-66.
- MARÍN COBOS, A., *Edición y estudio de las poesías de Francisco Trillo y Figueroa*, dirección Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, 2016.
- MARINO, G. B., *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena, Edizioni Panini, 1988.
- MARIÑO FERRO, X. R., «El águila: símbolos y creencias», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. 39, Nº 104 (1991), pp. 313-326.
- MATEO BENITO, D., *Catálogo de epitalamios del Siglo de Oro*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2021.
- MEDINA VÍLCHEZ, G., *Don Motril. Índice onomástico sobre Motril*, (libro electrónico), 2008.
- , *República de Motril: Historia cronológica de Motril y los motrileños*, (libro electrónico), 2015.

- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017.
- MOYA GARCÍA, C., «Dos obras de Francisco de Trillo y Figueroa sobre el Gran Capitán», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 7, coord. Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 132-139.
- OROZCO, E., «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *Boletín de la Universidad de Granada*, XII (1940), pp. 103-124.
- , «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía», en *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 155-189.
- , *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- ORTIZ DEL BARCO, J., *Los Franciscanos*, San Fernando, Imprenta de Manuel Jiménez Ruiz, sucesor de Gay, 1908.
- PARDO LESTA, R., «Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en Francisco de Trillo y Figueroa», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 954-963.
- PEDRIQUE, F., *La Montaña de los Ángeles, contiene su descripción y la de su Convento Santa María de los Ángeles, una loa de la soledad y un coloquio de la mujer famosa*, Córdoba, por Andrés Carrillo, 1674.
- PONCE CÁRDENAS, J., «La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.
- , «El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93.
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Editions Hispaniques, 2016.
- , «Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos», *Versants*, 65:3 (2018), pp. 97-123.
- , «El *Panegírico al Buen Retiro* de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*», *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-22.
- , «*Abrevia su hermosura virgen rosa*: en torno a un símil de la *Soledad primera*», *Studia Aurea*, 15 (2021a), pp. 15-49
- , «*A los cultos umbrales del Museo*: la écfrasis en el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas», *Creneida*, 9 (2021b), pp. 245-290.
- , «Marino, Quevedo y la sátira contra sodomitas: sobre una fuente desconocida del *Epitafio a Julio el italiano*», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, eds. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2022, (en prensa).
- , Y RIVAS ALBALADEJO, A., *El jardín del Conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.

- RAVASINI, I., "Náuticas venatorias maravillas". *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Pavia, Ibis, 2011.
- RUIZ PÉREZ, P., «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética posgongorina», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019a, pp. 239-254.
- , «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019b, pp. 255-283.
- , «Manuscrito, impreso y autoridad: el caso de Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019c, pp. 285-300.
- , «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019d, pp. 301-327.
- SANNAZARO, J., *Latin poetry*, trad. Michael J. Putnam, Cambridge-London, Harvard University Press, 2009.
- SOTO DE ROJAS, P. de, *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.
- TOVAR, G. del, *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, ed. facsímil de Carmen González Román y Juan Antonio Sánchez López, Málaga, Fundación Málaga, 2007.
- TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada, en la imprenta real de Baltasar de Bolívar, en la calle de Abenamar, año de 1663.
- , *El Gran Capitán. Poema heroico por D. Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de La Coruña en el Reino de Galicia*, 1672, BNE Mss. 8576.
- , *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», 1951.
- , *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava, y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*, ed. Almudena Marín Cobos, More Than Books, 2012.
- VÉDMAR, F., *Bosquejo apologético de las grandezas de la ciudad de Vélez Málaga*, Málaga, por Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1640.
- VIRGILIO, P., *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Ciudad de México, Editorial Jus, 1961.
- VEGA, L. de, *Descripción de La Tapada*, ed. Alberto Fadón Duarte, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- VIRUÉS, C. de, *El Monserrate*, Madrid, por Querino Gerardo, 1588.
- WOODS, M. J., *The poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.