

DINÁMICAS DE TRABAJO SEGÚN LA CRÍTICA GENÉTICA LE PÈRE DE L'ÉCRITURE EST L'APRÈS ET NON L'AVANT

Almudena Marín Cobos
Universidad de Córdoba – Grupo PASO

PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Adentrarse en el universo de la creación artística es tarea ardua, especialmente cuando se trata de textos clásicos de los que solo conservamos huellas parciales y en los que, además, el acceso al autor es obviamente inviable. Sin embargo, a través de los postulados de la crítica genética¹, es posible estudiar desde una perspectiva diferente el universo mental del escritor y, a través de él, el proceso de creación, rastreándolo no solo en el propio texto, sino también en los márgenes del libro, es decir, a través de los elementos periféricos que habitualmente no se tienen en consideración y que tan provechosos pueden resultar para la lectura del conjunto. Analizar el proceso de gestación desde esta perspectiva nos permite, así, examinar también la recepción y asimilación de la obra.

La crítica genética plantea una forma diferente de leer la realidad y de aproximarse a la historia literaria, concibiéndola desde una perspectiva diacrónica donde el proceso de escritura en su conjunto (incluida la recepción) es lo relevante. Tal proceso se superpone incluso a la figura del propio autor, que no debe resultar más que un referente temporal para el crítico y que adquirirá sentido al

¹ Resultan indispensables los postulados que anuncia Philippe Willemart (*Critique génétique: pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007) para establecer estas líneas de aproximación, que servirán a modo de metodología para emprender este trabajo. La cita que acompaña al título, de hecho, está extraída de la p. 231 de este estudio. Véase también el estudio de Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, Jose Corti, 2002.

examinarla dentro del campo literario², ese espacio de lucha donde cada cual despliega sus armas de competición y estrategias varias para hacerse un hueco en el parnaso de las letras. Por esta razón, el texto no debe concebirse como algo cerrado, y la tarea del crítico consistirá así en reconstruirlo en sus diversas facetas, según las pautas que marquen sus “signos de vida”. De hecho, son estas vidas consecutivas las que verdaderamente construyen la identidad del sujeto que escribe, y de ahí la distancia lógica que se establece entre la escritura *per se* y el autor que firma la última versión – cronológicamente hablando– de la obra.

La escritura, como señalaba Paul Valéry, es el “teatro de lo posible”. Por ello, la crítica genética debe englobarlo todo: lo no publicado, lo impreso, lo editado más tarde. El investigador ha de involucrarse en la reconstrucción del proceso, en la búsqueda que ese proceso constituye y en el paradigma que el texto va definiendo paulatinamente. El escritor, por ser artífice y partícipe de esa causa, no pierde de vista el horizonte de recepción; ambos vectores – emisor y receptor– actúan como fuerzas socioliterarias que pugnan por formar parte del círculo social en que se inserta el texto en sí y el autor a través de su obra y esfuerzos (o estrategias). En efecto, todas las intervenciones que el escritor va trazando son las que, a través de los diferentes estadios de elaboración, configuran paulatinamente la figura del autor; se forja así su trayectoria autorial, con sus propias aportaciones, y asentada en los principios de originalidad, novedad y autoría –que desplaza ya a la antigua *auctoritas*³.

² Para más información, remito a Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

³ Esta serie de conceptos vinculados al par autoría – autoridad son tratados por P. Ruiz Pérez en el estudio *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009), y también en *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2007). Incide particularmente en cómo la autoridad o *auctoritas* clásica queda desplazada por la autoría, es decir, por la huella personal del autor en cuestión; es una manera de marcar una distancia con respecto de lo precedente y, al mismo tiempo, de diferenciarse con respecto de lo contemporáneo –de sentar, en definitiva, las bases de una estética y unas líneas de trabajo propias.

El sujeto escritor, que entra en contacto con todo lo que le rodea según un sistema de relaciones previamente establecidas, dispone de su propio concepto de “escritura literaria”, caracterizada por ser un trabajo que requiere un esfuerzo equivalente al producto que pretende ofrecer al público receptor. Ya desde la primera versión, el texto entra en un proceso de sublimación a través de la sucesión de versiones, borradores y añadidos –todo ello estrategias de autorrepresentación que permiten al autor implantar su rúbrica, sellar el texto con su propia firma. En el momento en que osa franquear los límites de la tradición, ofreciendo algo verdaderamente original, se produce la creación de un nuevo campo literario que gira en torno a él (más bien, en torno a su trabajo), en el que solo él actúa como agente que sienta las bases de disposición y funcionamiento del mismo.

Por ello, como el texto se le presentará al crítico como un conjunto de lógicas entrelazadas, habrá que trabajar con el producto manuscrito y/o impreso no desde una perspectiva cronológica, como si existiera una evolución lineal en el trabajo, sino comenzar por la versión publicada, que es la que impone su sello particular al resto. A partir de ahí, no será difícil profundizar en los conceptos de fabricación y elaboración, bases del progreso que presenciamos. Asimismo, tendremos que tener en cuenta que la noción de “texto modelo” o “texto ideal”, tal y como lo concebía la crítica textual, no existe; la versión que más le interesa al crítico según la genética textual es aquella que muestra o que está más próxima a la última voluntad del autor –que será, claro, el resultado de todas las intervenciones realizadas en el texto y que le darán un forma determinada, específica y distintiva.

Todo este proceso de creación lógica, que contribuirá positivamente en la forja de la identidad (o identidades) del autor, podría resumirse de la siguiente manera: tras una primera fase de observación en la que la pulsión de escribir se mezcla con la memoria, el escritor (*scripteur*) comienza con la transmisión de las informaciones seleccionadas; así, en última instancia, esas elecciones y esas decisiones tomadas son las que van transformando y delimitando la labor no ya del escritor, sino más bien del autor (*auteur*), constituyendo así lo que se ha dado en llamar la “constelación de la escritura”, es decir, el conjunto de factores que

participan de ella y que el crítico no debe, bajo ningún concepto, soslayar.⁴

UN CASO PARTICULAR

Teniendo en cuenta esta base teórica, resulta interesante aplicarla a cómo se configura la escritura o ese “teatro de lo posible” en el ejemplo concreto de Francisco de Trillo y Figueroa (1618/1620-¿1680?). Aunque no pretendo detenerme en datos biográficos⁵, sí esbozo una serie de trazos personales que responden a un perfil autorial determinado y que nos servirán como referente a la hora de enfrentarnos a los textos y, sobre todo, a cómo sus diversas

⁴ Llegados a este punto, es conveniente revisar, aunque brevemente, cómo se produce ese cambio de estatus hacia la figura del autor, pues éste solo es posible tras un complejo proceso de escritura. P. Ruiz Pérez desarrolla este tema en su estudio ya citado (2009), y para ello se remite a las populares palabras de Cervantes en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*: “las engendró mi ingenio, las parió mi pluma y van creciendo en los brazos de la estampa”. El proceso, visto así, queda mucho más claro: la reelaboración de un texto en perspectiva editorial, es decir, con vistas a la imprenta, conlleva la incorporación de la conciencia autorial y es donde cabe hablar de rúbrica, de sello personal. A este respecto, la crítica genética se resuelve como una herramienta excepcional en tanto que coadyuva de forma determinante en la reconstrucción del proceso.

⁵ Para más información, remito a los clásicos estudios de Antonio Gallego Morell, *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950; (ed.), *Obras completas de Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, CSIC, 1950; *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro: la escuela de Garcilaso, el andaluz Fernando de Herrera, la escuela de Góngora, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, Ínsula, 1970. Recientemente Pedro Ruiz Pérez ha actualizado la entrada sobre el autor en el *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII* (Pablo Jauralde Pou, (dir.), Madrid, Castalia, 2010), pp. 527-532. Además, el profesor Ruiz ha llevado a cabo una serie de trabajos parciales sobre el autor: “El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa”, *Glosa*, 2 (1991), pp. 289-306; “El poema heroico del Gran Capitán de Trillo y Figueroa. Un texto inédito para la historia de la épica y la poética culta del siglo XVII”, *Angélica*, 5 (1993), pp. 105-112; “El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética gongorina”, en *Hommage à R. Jammes*, III, Anejos de *Criticón*, 1 (1994), pp. 1037-1049; “Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa”, *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-177; “La poética de la erudición en Trillo y Figueroa”, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 335-366.

prácticas autoriales se revelan en ellos. Trillo y Figueroa, de origen gallego, se inmiscuyó pronto en los círculos socioliterarios granadinos y andaluces a través de su participación en justas y academias y, además, gracias a las relaciones que supo mantener con la oligarquía local andaluza –y las dedicatorias de muchos de sus textos dan buena cuenta de ello. Obviamente, todo esto contribuyó a que el autor tuviera una visibilidad pública importante, es decir, a que se creara una imagen de cara al receptor inmediato de sus textos que respondía a las coordenadas esbozadas. Por otro lado, un aspecto más que contribuye a forjar su figura pública y autorial es la frecuencia con la que visitó las prensas granadinas, especialmente los talleres de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, ya sea en su labor conjunta o por separado; así, entre 1649 y 1652 imprimió seis textos propios y participó también en la redacción de la “Introducción” al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas. Los textos que publicó, además, no responden a una única tipología, sino que son de naturaleza muy variada: desde textos en circunstancias, como el *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco de Vergara y Álava [...]* y *doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo [...]*, *Epitalamio al himeneo de D. Juan Ruiz de Vergara y Dávila [...]* y *D. Luisa de Córdoba y Ayala y Panegírico al natalicio al Excelentísimo Señor Marqués de Montalbán*, que escribe expresamente para esos eventos acaecidos en el seno de familias nobles andaluzas, hasta un volumen de varias rimas, pasando por un poema épico de altos vuelos con un comentario bastante extenso y detallado; sin embargo, lo peculiar de la mayoría de estos ejemplos es el proceso de anotación a que se ven sometidos y sobre el que volveremos más adelante. El autor, además, desarrolla toda una poética culta de la que va dejando constancia directa en los lugares predispuestos para ello, e indirecta en una serie de *marginalia* nada despreciable.

Quizás la característica más peculiar de su producción, y sobre la que me detendré en este trabajo más por extenso, sea la que precisamente constituye su dinámica de trabajo, su forma de concebir la escritura y que rige todo su universo textual. Esa práctica podría definirse como una suerte de *limae labor* horaciana *in extremis* en tanto que, como veremos, Trillo y Figueroa vuelve

sobre sus versos una y otra vez, trabajando en sus textos de forma continua y ofreciendo al receptor un entramado textual que responde a una arquitextura [*sic*]⁶ más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer.

Para comenzar, nos centraremos en el *Panegírico al marqués de Montalbán*, impreso en 1650, y en sus relaciones con las *Notas* al susodicho poema que elaborará después y que serán impresas exentas en 1651, todo ello visto desde la óptica de la crítica genética⁷. En ambos casos se trata, en efecto, de textos impresos sobre los que se vuelve a trabajar en un doble sentido: en primer lugar, de forma impresa, pues la relación de causalidad entre el *Panegírico* y las *Notas* es inexcusable; en segundo lugar, también de forma manuscrita, puesto que en ambos casos se encuentran anotaciones marginales que consideramos probablemente autoriales y que, de hecho, forman parte de la dinámica de trabajo del autor – como podré demostrar cuando compare este caso particular con otros ejemplos de la obra de Trillo y Figueroa. A grandes rasgos, podemos aducir que su perfil autorial es el de un escritor culto que reelabora un género efímero, como es el panegírico (texto que responde a unas circunstancias muy concretas y que se sitúa en un eje pragmático del que dan fe los elementos paratextuales que detallaré más adelante).

⁶ Empleo el término de forma intencionada y lo tomo prestado del profesor Ángel Estévez (Universidad de Córdoba), quien lo ha empleado en diversas ocasiones, pues se me antoja más visual y adecuado a mis propósitos que el término habitual “arquitectura”; es una forma, a mi juicio, acertada de referirse a la disposición y organización que las diferentes operaciones textuales van adoptando.

⁷ Para este trabajo en concreto, trabajamos con el ejemplar (consultado *de visu*) disponible en la Biblioteca Cidade da Cultura (Galicia), que es un volumen facticio [PBA 81] donde se incluyen otros textos del autor en este orden: *Poesías varias*, *Notas al Panegírico*, *Neapolisea*, *Epitalamios* y *Panegírico*. Asimismo, también hemos cotejado el ejemplar que hay en la Hispanic Society of America (Nueva York), un volumen facticio que incluye los siguientes textos y que, en el caso de las *Notas* con que aquí trabajamos, presenta una anotación marginal en el fol. 16r (se añade “de Virgilio”, a quien se atribuye la cita que sigue) que es idéntica a otra que aparece en el volumen gallego. Tengo constancia de que se conserva otro ejemplar en la Biblioteca de Palacio de Madrid, pero ése no lo he consultado. Agradezco, pues, a las bibliotecas citadas la ayuda prestada.

La siguiente tabla muestra las características principales de ambos textos y pone en evidencia las relaciones que entre ellos se establecen:

	<i>Panegírico</i>	<i>Notas</i>
Extensión	12 folios	28 folios
Portada	<p><i>Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán y Villalba, primogénito del excelentísimo señor marqués de Priego, duque de Feria, &c.</i> <i>Con licencia, en Granada, por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar. Año de 1650</i></p> <p>- Panegírico = texto de ocasión</p>	<p><i>Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán [...]</i> <i>Con licencia, en Granada, por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar. Año de 1651</i></p> <p>- Notas a una obra de ocasión. - Motivo: “Respondiendo a un curioso en otras facultades, que pidió se le declarase la idea y argumento de aqueste poema”</p>
Paratexto	- Dedicatoria al marqués de Priego (octava real, fol. 2r)	- Censura de Pedro Soto de Rojas (fol. 1v)
Texto	- Silva (ff. 2v-12r)	<p>1) justificación 2) argumento + partes + fuentes [estructura teórica; el autor no establece separación por epígrafes alguna – ff. 2r-28v]</p>

Fecha	- 1650	- Firmada en noviembre de 1650. - Licencia: 1651
-------	--------	---

Son varios los aspectos que han de llamar la atención del lector y que, además, subrayan algunos de los rasgos del perfil autorial de Trillo que ya he apuntado más arriba. En principio, podemos observar que la extensión del comentario (28 folios), es decir, del texto accesorio, es más del doble que la del texto poético (12 folios) –y eso nos da una idea bastante aproximada de la importancia del comentario para el autor. Por otra parte, ya desde la portada el receptor advierte claramente qué se va a encontrar en el interior de cada uno de estos pliegos poéticos.

Así, de un panegírico dedicado al marqués de Montalbán que trata sobre el nacimiento del marqués de Priego (inmiscuido todo en el entramado social de la oligarquía andaluza)⁸, pasamos a un texto extenso en prosa que justifica y explica la razón del texto anterior, “respondiendo a un curioso”. Si el texto poético, en el eje pragmático de la comunicación, apunta a los nobles citados (y a su círculo) como destinatarios y dedicatarios principales, el receptor inmediato de las *Notas* es un “curioso”, es decir, alguien que no tiene por qué pertenecer al mismo círculo y al que se somete para rendir detallada cuenta sobre “la idea y argumento” del poema. Asimismo, la presencia de Pedro Soto de Rojas en la censura de la *Notas* es, cuanto menos, interesante; por un lado, es un testimonio de los vínculos literarios que unían a ambos personajes, pertenecientes a la misma esfera cultural aunque partícipes de ella

⁸ No hay que perder de vista que, dentro de esas relaciones casi de mecenazgo que mantiene con la nobleza local, se encuentran también los *Discursos genealógicos*, de los que se conserva ejemplar manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid. En ellos, Trillo traza los orígenes de las dos familias a las que dedica sendos epitalamios de 1649 y 1650, estableciendo así con ellos una doble relación a través de dos tipos de textos completamente diferentes pero que responden a un objetivo común: tanto las composiciones epitalámicas como los discursos genealógicos son en el fondo un elogio, una forma de alabanza de las familias que son objeto de atención.

desde perspectivas diferentes (del maestro, retirado de la vida de la corte, al discípulo, incipiente autor local); por otro, la posición de Soto en este caso es ligeramente similar a la que el propio Trillo ocupa en el *Paraíso cerrado*: si Pedro Soto de Rojas da el visto bueno para estas notas que explican el contenido del *Panegírico*⁹, su discípulo más aventajado sería el encargado de redactar la “Introducción” tan necesaria para todo lector que desee adentrarse en el carmen granadino. Si observamos con atención las fechas de impresión y de licencia, éstas ponen de manifiesto una relación de continuidad e inmediatez que las sitúa en una línea temporal muy próxima. Si el *Panegírico* se imprimió en 1650, las *Notas* fueron firmadas en diciembre de 1650 y la fecha de la licencia es de 1651; esto es, de las mismas prensas y con probablemente escasos meses de distancia surgió un texto poético, y su contestación por parte de un determinado sector de la recepción dio lugar a un segundo texto en prosa que respondía a una pregunta muy específica y concreta¹⁰.

⁹ Me detengo brevemente en algunos de los aspectos que Pedro Soto de Rojas destaca en la breve censura que antecede a las *Notas*. Tras declarar haberlas leído con atención para poder extraer una enseñanza, es decir, para poder aprender algo de ellas, ensalza como características principales la imitación sólida y consistente y la perfecta elocución y, al mismo tiempo, alaba la erudición de las mismas; si comparásemos estos juicios con los retazos de teoría literaria que Trillo va disseminando a lo largo de sus textos, veríamos que se trata de dos rasgos que el granadino aplica realmente a su obra: la imitación y la erudición son dos pilares fundamentales de su escritura, y muestra de ello son tanto las fuentes que se detectan en su tejido poético como el esfuerzo que realiza por documentarlas y dejar constancia de ellas. Termina, además, con una referencia al “ardor ingenioso” con que el poeta ha sido dotado, destacando así un doble aspecto de la escritura poética: tanto el *furor*, tan en boga en la primera mitad de siglo, como el *ingenio*, a saber, el concepto, la invención, la elaboración; es, por tanto, una suma de inspiración poética sometida a un control riguroso.

¹⁰ De hecho, cabe plantearse una opción algo más allá: si el marqués de Montalbán (Luis Francisco Fernández de Córdoba, según la genealogía que J. M. Soler Salcedo establece en *Nobleza Española. Grandeza Inmemorial*), objeto de atención del panegírico, nació el 22 de septiembre de 1650 y Trillo firma las *Notas* en diciembre de ese mismo año, ambos textos (poético y comentario) pudieron ser escritos entre finales de septiembre y principios de diciembre. Es una hipótesis plausible que apoya la continuidad entre ambos, que sitúa al *Panegírico* probablemente entre octubre-noviembre de 1650, justo antes de la fecha propuesta en las *Notas*. Es más, si siguiéramos avanzando en esta dirección,

Todo ello es muestra de la inevitable relación de continuidad que se establece entre los ejemplos aquí citados, continuidad que no solo se intuye entre los textos sino también entre la dinámica de trabajo que se sigue en ellos.

Sin entrar en detalles sobre el contenido de las notas impresas y de los escolios manuscritos, veamos cuáles son esas fases de la escritura en las que Trillo se ha inmiscuido para evaluar el resultado de las distintas intervenciones en el texto.

La primera fase del trabajo, claro está, consistió en la redacción del texto poético y su posterior impresión, que nos muestra un primer estadio de elaboración y que, además, es el producto que primero llega al receptor. Así, en una primera fase de reescritura, se redactan las notas exentas al poema panegírico (texto circunstancial, no perdamos ese aspecto de vista), y de ello se derivan las siguientes consecuencias: 1) la razón que sostenía el poema, que era el nacimiento del primogénito del marqués de Montalbán, ya no tiene validez, no es ése el motivo que prima en las Notas, sino más bien la forma en que se compuso; 2) el proceso de anotación se realiza sobre un texto circunstancial y, además, se imprime, algo hasta cierto punto insólito o, si no, poco habitual; 3) esas notas, además, responden a las críticas de un lector anónimo (por no conocido por nosotros) y concreto a la vez, y a él se dirigen específicamente tal y como reza la portada; 4) existe, por tanto, un elemento de reciprocidad insoslayable entre autor y supuesto receptor, que debería llevarnos a preguntarnos por el ámbito de difusión de estos escritos. Primero, quién los leía: ¿los nobles que

podría incluso postularse la escritura casi simultánea de ambos textos, puesto que, aunque funcionen como textos independientes y cada uno responda a unas coordenadas determinadas, los lazos de unión entre ellos son evidentes: las *Notas* resultan prácticamente indispensables para entender el contenido del *Panegírico*. A este respecto, cabe hacerse otra pregunta más: ¿y si “el curioso” anunciado en la portada de las *Notas* no es sino un invento del propio Trillo para hacerse oír, para hacer notar aún más su faceta erudita –de la que, por otra parte, presume continuamente? Son datos aún por verificar, pero no parece tan descabellado pensar que “el curioso” no sea más que una excusa de Trillo para demostrar fehacientemente que era un autor culto; sería, así, toda una estrategia de autorrepresentación para proyectar la imagen de escritor culto en la que vengo insistiendo.

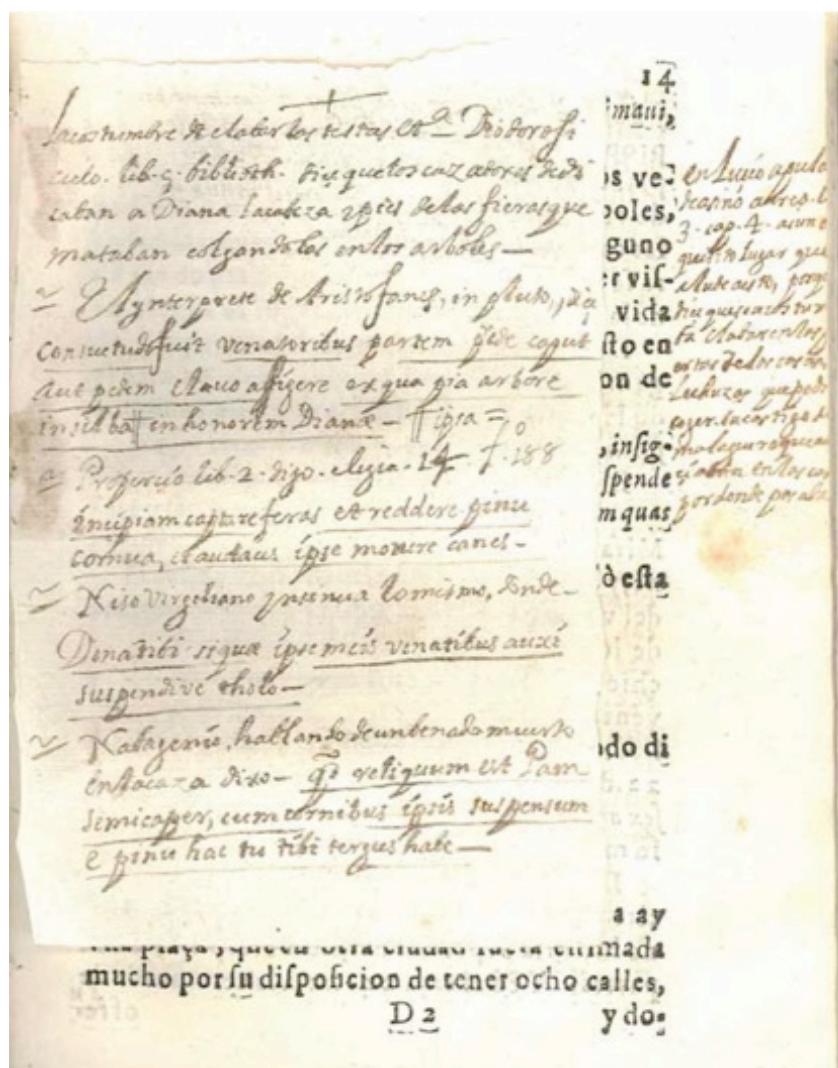
eran dedicatarios y sus familias?, segundo, ¿entre quiénes se repartían estas notas?, y tercero y último por ahora, ¿cómo se hacía Trillo eco del *feedback* de sus lectores?

Si consideramos que esta vuelta impresa sobre el documento impreso sería la primera fase de reescritura o de reelaboración, entonces un estadio posterior da cuenta de una segunda fase donde las anotaciones marginales, presuntamente autoriales, adquieren todo el protagonismo. Dichos apuntes no se ciñen solo a lo poético, sino que también aparecen en los comentarios en prosa y son, si cabe, más extensas. Establecer que estas notas son posteriores al impreso quizás sea la postura más adecuada, en tanto que, por su contenido y tipología, completan informaciones que, una vez impreso el texto, se han considerado insuficientes o incompletas.¹¹ La tipología a la que responden estos escolios es muy reducida y se puede delimitar en estas dos vías: a) se corrige, en muy pocas ocasiones, la redacción de algunos versos, ofreciendo una lectura ligeramente diversa; b) en la mayor parte de los casos, la anotación que se lleva a cabo es de tipo erudito y o bien cita una fuente concreta o bien explica el uso de un determinado vocablo¹². En lo

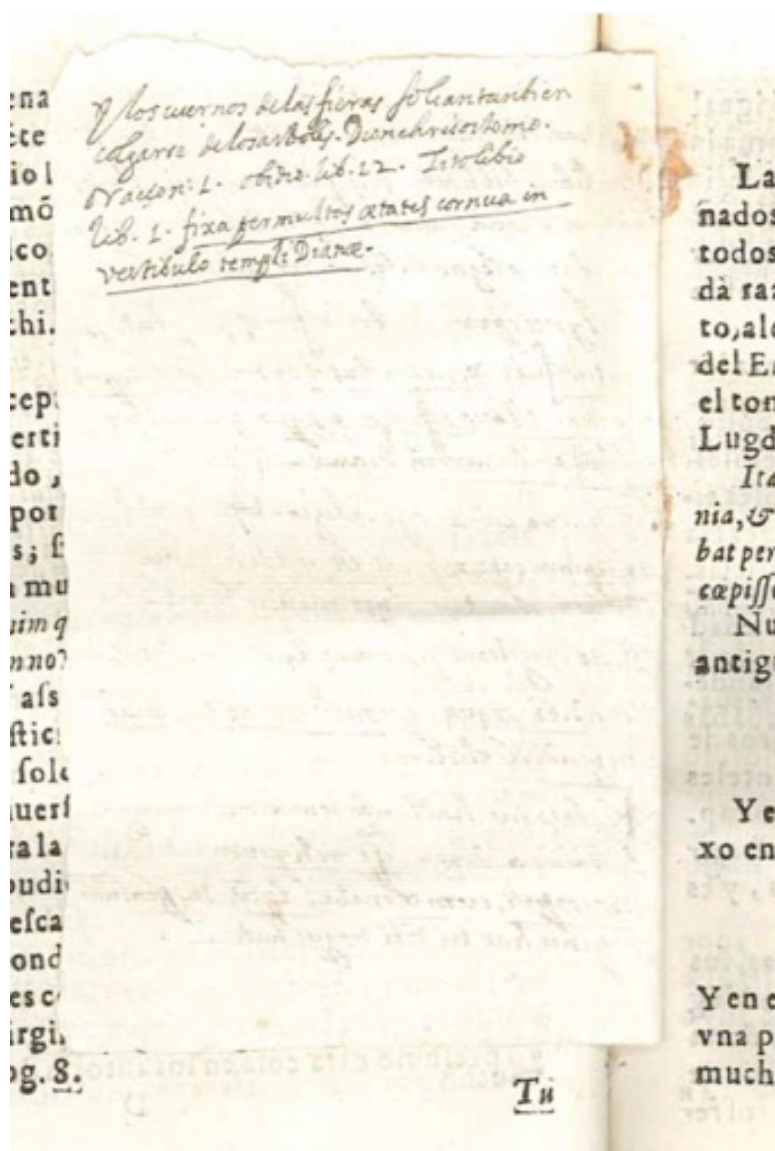
¹¹ Sin embargo, también se podría plantear la cuestión de la siguiente manera, siguiendo la argumentación que planteábamos en la nota anterior sobre la posible simultaneidad de ambos escritos: Trillo pudo escribirlo todo al mismo tiempo, pero decisiones editoriales le llevaron a imprimir de forma inmediata el texto poético –que era el fundamental, mientras que pudo tomarse un tiempo más para llevar las *Notas* a las prensas y, así, servirse de la invención del “curioso” como pretexto idóneo para sacarlas a la luz como continuación más que justificada del *Panegírico*.

¹² No existe relación de causalidad entre las anotaciones manuscritas en el *Panegírico* y las propias *Notas*. Ni siquiera los escolios de uno y otro texto mantienen una relación consecutiva, sino que más bien de igualdad, pues se sitúan en un nivel similar. Podría incluso postularse que se trata de escolios posteriores a todo el proceso de edición del texto poético y de sus comentarios impresos, sea cual fuere el destinatario de las mismas (ahora mismo imposible de determinar). No creo que en este caso las notas marginales sean el germen de las *Notas* que se imprimieron después, como sí ocurría en el caso de los Epitalamios de 1649 y 1650, donde el proceso de un texto a otro denota, más que continuidad cronológica, una continuación en el modo de trabajar. Así, prácticamente todos los escolios marginales manuscritos del *Epitalamio* de 1649 han sido incorporados al *Epitalamio* impreso en 1650; aunque cada uno esté dedicado a familias diferentes, la forma, en el fondo, es la misma.

que a su disposición tipográfica se refiere, es decir, el lugar que ocupan en la página impresa, es una posición marginal en todos los casos salvo una excepción: el folio 14r de las *Notas*, donde se ha adherido en el margen una especie de banderola tamaño casi cuarto para suplir las necesidades de un caso de anotación profusa donde se citan autoridades. Véase las siguientes imágenes:



Recto de la banderola entre los folios 13 y 14



Vuelto de la banderola

Esta dinámica de trabajo que se caracteriza por una revisión de la escritura no es una práctica ajena o puntual en el autor. De hecho, procedimientos similares se repiten en los textos epitalámicos de

1649 y 1650, dos de sus primeras publicaciones, pero también en su gran poema épico, la *Neapolisea* (1651), y en su volumen lírico de 1652, las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*¹³. Sin entrar en detalles, resumiré brevemente cómo funcionan estos procedimientos en algunos de los textos citados:

– Ambos epitalamios, textos de índole similar al aquí estudiado, presentan un texto poético que celebra las bodas de unos nobles y va escoltado por un comentario final donde se citan las fuentes empleadas y/o se detalla el contenido del mismo; además, sobre todo el de 1649, está plagado de escolios marginales e incluye un discurso apologético de su propia práctica poética donde se defiende de las acusaciones de “oscuro” que ha recibido –respalda, así, su labor recurriendo a autoridades latinas e hispanas que también sufrieron críticas similares¹⁴.

– De la *Neapolisea*, por otra parte, se conserva una versión posterior manuscrita e inédita en la Biblioteca Nacional de Madrid; pues bien, el ejemplar impreso de 1651 de la Biblioteca Cidade da Cultura presenta una gran cantidad de anotaciones marginales que remiten a fuentes, explican pasajes y, lo que es más importante, ofrecen unas pautas de reescritura que se concretan en una colocación diferente de varias estrofas, una nueva distribución de

¹³ Para un estudio de los *Epitalamios*, remito para el de 1649 a la edición ya publicada en la colección de Clásicos Hispánicos EDOBNE (2012) que dirige Pablo Jauralde Pou y que yo misma he llevado a cabo; asimismo, el de 1650 se encuentra en trámites con la misma editorial. Con respecto a la *Neapolisea*, P. Ruiz Pérez ha avanzado algo en su estudio en diversos artículos que señalo en la bibliografía. Por último, las *Poesías varias* son objeto de edición crítica en mi Tesis Doctoral, que se verá culminada hacia mediados del año 2013 y que intentará también resolver problemas aquí planteados.

¹⁴ No me detengo tanto en el *Epitalamio* de 1650, aunque su caso, como explico en la edición en ciernes, también es bastante peculiar. Los escolios manuscritos son bastante menos significativos y, sobre todo, menos abundantes que en el caso del texto de 1649; sin embargo, los Comentarios incluidos al final sí son más extensos, sobre todo en comparación con el texto poético. Se ha producido, por tanto, una evolución de un texto a otro en tanto que lo que se había presentado de forma manuscrita en el caso de 1649 ahora, con un año de distancia, se ha incorporado al espacio tipográfico y pasa a estar integrado plenamente en el impreso.

los cantos y en la reescritura completa de varias series de versos¹⁵. Aunque aún no he realizado la comprobación exhaustiva, a primera vista, algunos de los cambios propuestos coinciden parcialmente con el manuscrito que se conserva, lo cual es una clara muestra de que este trabajo de reescritura y reelaboración no caía en saco roto (al menos no en todos los casos).

– En cuanto a las *Poesías varias*, tanto el ejemplar de la Biblioteca Cidade da Cultura como uno de los que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid presentan algunos versos con tachaduras y banderolas, ofreciendo nuevas lecturas, y también incluyen anotaciones marginales que remiten a fuentes y que contextualizan determinadas composiciones. Además, se conserva un ejemplar manuscrito con fecha en portada de 1657 que recoge diversas lecturas y que podría ser el preparativo para un original de imprenta de una futura reedición, pero eso es algo aún por determinar.

PROPUESTA DE EDICIÓN

Como ejemplo de aproximación al trabajo del filólogo según los postulados de la crítica genética, proponemos trabajar con el texto que aparece en las imágenes mostradas anteriormente. La idea es básicamente que el crítico deje claro cuáles son las diversas fases de construcción del texto, de manera que el lector pueda discernirlas con facilidad y, al mismo tiempo, comprender el texto en su conjunto. Las variaciones en la tipografía (donde la redonda es el texto impreso y la cursiva son las anotaciones manuscritas) servirán para señalar esa diferencia y para separar la parte impresa de los añadidos manuscritos. No prescindimos de ninguna de las manipulaciones, pues consideramos que el estado final del texto es aquel más próximo a la última voluntad autorial y, en el caso

¹⁵ Por detenerme brevemente en la cuestión de la *Neapolisea*, cabría añadir aquí que el problema, realmente, es bastante más complejo. La reescritura del poema se traduce en una reelaboración completa del poema donde no solo varía la extensión (ampliamente multiplicada), sino que cambia también el título y el propio subgénero del poema, desplazándose en el campo de la épica entre los modelos de Tasso y Ariosto. Por esto mismo, el resultado final, el manuscrito inédito, supera con creces el mero pulimento estilístico de una octava.

presentado, las notas manuscritas marginales resultan imprescindibles para entender un elemento ya marginal de por sí como son las notas impresas al *Panegírico*. Así, el texto en su conjunto quedaría de la siguiente guisa¹⁶:

1) TEXTO IMPRESO + 2) ANOTACIÓN MARGINAL [fol. 14r]

¹⁶ En un estadio posterior del trabajo y, sobre todo, pensando en una posible edición, lo ideal sería que la labor del editor fuera más allá y corroborara las anotaciones a los impresos, sobre todo en los casos en que se trata de citas literales y de fuentes aducidas. Así, el texto quedaría mucho más completo al mostrar no solo la última voluntad autorial, sino también los apuntes del editor encargado ante esa actitud. Si es interesante analizar las implicaciones teóricas de las modificaciones y variaciones que una obra puede ofrecer, no lo es menos demostrar la validez de las mismas, derivando de esto apreciaciones que nos ayudarán a obtener más datos sobre el perfil de autor de Trillo (en este caso) y también sobre el eje pragmático en que se sitúan sus textos.

Lo que se plantea como solución, no obstante, puede albergar al mismo tiempo un problema mixto de tipo filológico-tipográfico, pues queda la incógnita de cómo representar los diferentes niveles textuales, sobre todo en el caso de que haya confrontación, y de cómo incluir el material del editor para completar, aclarar o contradecir las referencias eruditas. Probablemente una solución digital sea más asequible y más práctica que una solución en papel; pero, en cualquier caso, habría que encontrar la forma de compaginar todas estas categorías sin que resulten abrumadoras para el lector y, al mismo tiempo, consiguiendo que sean eficaces.

<p>[...]</p> <p>La costumbre de clavar las testas de los venados y jabalíes, &c. en las puertas y árboles, todos la tienen por muy común, mas ninguno da razón della: los que más presumen haber visto alegan el lugar de Nicetas, lib. 2 de la vida del emperador Andrónico, que yo he visto en el tomo 6 de la <i>Historia Augusta</i>, edición de Lugduni, año 1595, f. 434, y dice así:</p> <p>«Itaque cornua ceruorum, quas venatus erat, insig- nia et rari aliquid habentia, in proticibus fori suspende- bat per speciem ostentandae magnitudinis, ferarum quas caepisset.»</p> <p>Nuestro floridísimo Garcilaso acordó esta antigüedad en la <i>Écloga</i> 2, verso 199:</p> <p>«Ora clavando del ciervo ligero en algún sacro pino los ganchosos cuernos, &c.»</p> <p>Y el Píndaro andaluz, frecuente en todo, dijo en la estanza 54 de su <i>Polifemo</i>:</p> <p>«Registra en otras puertas el venado sus años, su cabeza colmillada la fiera, cuyo cerro levantado, &c.»</p> <p>Y en esta en todo ilustre ciudad de Granada hay una plaza que en otra ciudad fuera estimada mucho por su disposición de tener ocho calles, [...]</p>	<p><i>En Lucio Apul[eyo] desi[g]nó al reo lib. 3 cap. 4, hay un exquisito lugar que alude a esto, porque dice que ¿? tu musa ¿labarentas? por estar de dos cosas. Lechuzas que podían coger en castigo de mal agüero que ¿? en las casa por donde pasaban.</i></p>
---	--

3) BANDEROLA ADHERIDA AL MARGEN IZQUIERDO

La costumbre de clavar las testas es. Diodoro Sículo, lib. 9

Biblioth[eca historica]. Dice que los cazadores dedicaban a Diana la cabeza de las fieras que mataban colgándolas en los árboles –

El intérprete de Aristófanes, in *Pluto*, dice: *consuetudo fuit venaroribus partem p[ra]jede caput aut pedem clauo affigere ex qua pia arbore in silba [+] in honorem Dianae – [+] ipsa=*

–Propercio lib. 2 –dijo– *Elegía 17*, fº 188: *incipiam captare feras et reddere pinu cornua, et audaces ipse monere canes –*

–Niso Virgiliano insinúa lo mismo, donde: *Dona sibi siquae ipse meis venatibus auxi suspendive tholo –*

–Natagenio, hablando de un venado muerto en la caza, dijo – *q[uod] reliquium est, Pan semicaper, cum cornibus ipsis suspensum e pinu hac tu tibi tergus habe–*

y los cuernos de las fieras solían también colgarse de los árboles. Dion. Chrisóstomo, *Oración 1*, Ovidio, lib. 12, Tito Livio lib. 1, *fixa per multas aetates cornua in vestibulo templi Dianae.*

CIERRE PROVISIONAL

La continua *limae labor* a que se someten los textos de Trillo insiste en esa voluntad que caracteriza y delimita la producción del autor; esa actitud, al mismo tiempo, se canaliza a través de una dinámica de trabajo que se concreta en reescribir y reelaborar los textos que ya han sido impresos y, muy posiblemente, han llegado a un primer receptor. El procedimiento, por tanto, se podría resumir en estas líneas: 1º se trabaja con un texto, que 2º está destinado a la imprenta; 3º una vez publicado y distribuido, vuelve a las manos del autor y, 4º tras una fase de revisión, el texto se presenta con nuevos apuntes, ya sean éstos meras anotaciones marginales o ya haga nuevas propuestas de escritura y lectura. Toda una trayectoria, por tanto, que se concreta en el siguiente lema: *work in progress*.

Desde la perspectiva de la crítica genética, corresponde al investigador evaluar qué texto ha de ofrecer al lector de turno; ya dijimos que, al contrario de lo que ocurría con los postulados de la crítica textual, la versión del texto “ideal” realmente no se aplica, y lo que nos interesa aquí es dejar constancia de la versión más próxima a la última voluntad del autor. Para el caso planteado, la necesidad de saber si todas estas vueltas manuscritas sobre el texto ya impreso estaban destinadas de nuevo a la imprenta o

simplemente permanecían en los volúmenes para regocijo del propio autor y de los círculos donde circularan estos textos es ciertamente relativa; claro está que, si encontráramos más ejemplares que presentaran un estadio idéntico o muy similar al de la Biblioteca Cidade da Cultura, eso nos daría certeras pistas e indicaciones sobre la proyección real de estas intervenciones de cara al público receptor de la época.

Por eso, presentar el texto tal y como aquí lo hemos hecho y con las tareas pendientes señaladas, permite al lector hacerse una idea de todas esas fases de reescritura, de cómo funciona el concepto de autor culto que pone a disposición de sus lectores su conocimiento y erudición, todos los materiales que forman parte de la *inventio*. Y así lo hace, a través de esta forma doble y tan peculiar de divulgación: en la práctica impresa, como muestran los *Epitalamios* y *Panegírico*, pero también la *Neapolisea*; y en la práctica manuscrita, con todos esos escolios marginales que resultan indispensables para la comprensión del texto. Si tomamos todas estas vías como diferentes estrategias de autorepresentación, es fácil detectar la determinación de un autor como Francisco de Trillo y Figueroa; estas tácticas se encaminan, así, a la adquisición de una posición solvente en el campo literario granadino de en torno a 1650. Estudiando cada uno de los casos aquí esbozados, o deteniéndonos meramente en el caso del *Panegírico* y sus notas, a través de los diversos elementos que constituyen el libro como sistema comunicativo (emisor, receptor –destinatario, dedicatario, público en general–, mensaje, canal, etc.) se observa que todos los mecanismos desplegados por el autor se traducen en diferentes formas de capital cultural que pretende ser rentabilizado y convertido, así, en capital social –que producirá una serie de beneficios. Capital social y capital cultural caminan de la mano, presentándose como vectores principales de una figura tan en movimiento en el campo literario como es la de Trillo; ambos se mezclan, funcionan a la par y se diluyen en un mismo fin: la consecución de una posición solvente, la presentación de una imagen pública que recoja las características del autor culto y erudito que el granadino de adopción proclama ser en la teoría y en la práctica.