

**JUICIO DE PARIS DESDE LAS BODAS DE PELEO Y TETIS, DE JOSÉ TREJO
VARONA: ESTUDIO Y EDICIÓN DE UNA FÁBULA MITOLÓGICA BURLESCA
DE LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XVII¹**

ALAIN BÈGUE
FoReLL, Université de Poitiers

*Para Francis Cerdan,
maestro y amigo*

Generalizada ya para finales del siglo xvii la fábula mitológica burlesca y heredera de una tradición literaria que, siguiendo a Góngora, transitaron numerosos autores de la época, el estudio de ésta titulada *Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis* nos enfrenta a los numerosos problemas que suscita la producción poética de un período olvidado en la encrucijada del Barroco y el Neoclasicismo.

1 Recibido : 30-XI-2009 Aceptado : 3-II-2010

Fue José Trejo Varona, al que a través de las páginas que siguen descubriremos como poeta y dramaturgo de las últimas décadas del siglo xvii, legítimo autor de esta fábula, si bien no todos los testimonios de su obra que llegan a nuestros días concuerdan con esta afirmación.

1. AUTORÍA DEL JUICIO DE PARIS

El texto del *Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis* se conserva a través de ocho manuscritos y de una única versión impresa². Ahora bien, a pesar de figurar como obra de José Trejo Varona en varios de los testimonios conservados —concretamente los manuscritos 4111, 3916, 4049 y 3879 de la Biblioteca Nacional de España (BNE)—, esta fábula burlesca llegó a plantear problemas de autoría en el siglo xviii. En efecto, si bien las copias del manuscrito 10521 de la BNE y de los manuscritos 9-5748, 9-5767, 9-5768 de la Real Academia de la Historia (RAH) carecen de nombre de autor, quedan atribuidas implícitamente al poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694), dado que están consignadas en manuscritos que pretenden ser recopilatorias de la obra poética del escritor setabense. Además, y siguiendo seguramente el grupo de testimonios formado por las compilaciones de la RAH, la única versión impresa de la fábula del *Juicio de Paris* fue publicada en 1736 en las *Obras posthumas lyricas* de Pérez de Montoro y rotundamente atribuida al poeta de Xàtiva como se lee: «JUICIO DE PARIS DESDE LAS BODAS | de Peleo, y Thetis, donde tuvo su origen: es assumpto, | que en una Academia dieron à Montoro, que le | formò en este | ROMANCE»³.

Con todo, numerosos indicios llevan a decantarnos por una autoría de José Trejo Varona. En primer lugar, Pérez de Montoro se mostró, en su obra literaria, poco proclive al empleo de referentes mitológicos⁴. Por lo general, los raros casos de presencia de mitemas pertenecían a construcciones metafóricas anquilosadas y socorridas, llegando casi a presentarse como casos de catacrexis poéticas. Del mismo modo, y aunque gozó de fama, en vida y de modo póstumo, por sus composiciones jocosas —lo que puede explicar la errónea atribución de la fábula—, Pérez de Montoro no dedicó nunca su pluma a la escritura de fábulas mitológicas burlescas.

Otro fue el caso de Trejo Varona. Según los manuscritos 3879, 4049 y 4111 de la BNE, el poeta fue autor de otra fábula burlesca, titulada *Cómo fue la bajada de Orfeo al infierno por su mujer Eurídice*. Además, esta fábula, dedicada a la condesa de Santiago de Calimaya, su protectora, presenta ciertas similitudes estilísticas e intertextuales con

2 Véase al final de este estudio la relación de los testimonios y de sus filiaciones.

3 Pérez de Montoro, *Obras posthumas lyricas humanas*, t. I, pp. 282-291.

4 Bègue, 2004, t. II, vol. 1, p. 36.

el *Juicio de Paris*. Notamos así, por ejemplo, el mismo juego paródico fundado en los dos versos iniciales de dos romances viejos, el *Romance del infante vengador* —«Helo, helo por do viene / el infante vengador», caballeresco (Durán, n^o 294)— y el *Romance del rey moro que perdió Valencia* —«Helo, helo por do viene / el moro por la calzada», morisco (Durán, n^o 858)—:

Cómo fue la bajada de Orfeo...

Diéronsela, y con su lira,
por la orilla del Estigio:
«Helo, helo por do viene,
el valiente Montesinos».
(vv. 117-120)

Juicio de Paris...

Dicho y hecho: luego al punto,
peinando el aire, que cortan,
helo, helo por do viene
Mercurio con las tres mozas.
(vv. 189-192)

Podemos apreciar asimismo un empleo análogo de ciertas frases hechas:

Cómo fue la bajada de Orfeo...

dijo, y escurrió la bola,
dando mil saltos y brincos
(vv. 165-166)

Juicio de Paris...

Tú, que cuando eras doncella
quisiste *escurrir la bola*
para que fuese un cuclillo
asunto de tu deshonra.
(vv. 97-100)

O de los mismos términos vulgares:

Cómo fue la bajada de Orfeo...

Allá estaba lamentando
Hambre y sed, el que de ahítos
regoldaba en otro tiempo
las piernas del vellocino.
(vv. 57-60)

Juicio de Paris...

«¿Qué han de callar, dijo Juno,
barbado, que estás ahora
regoldando esas palabras,
vomitando esa parola?
(vv. 149-152)

Cabría subrayar además un mismo uso de neologismos, idiolectos, jergas y lenguas técnicas socioprofesionales con idéntica finalidad burlesca, una misma tendencia a la delexicalización de frases hechas y giros idiomáticas en busca de la *admiratio*, el recurso al discurso directo para conferir dinamismo a la obra, el guiño cómplice con el lector u oyente mediante el uso de apartes así como la degradación de los referentes mitológicos mediante su inserción en la realidad del auditorio o público lector («Buen Retiro», «Puerto Rico», etc.).

Además, en los dos primeros códices —los mss. 3879 y 4049 de la BNE—, corren parejas las copias de las fábulas del *Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis* y de *Cómo fue la bajada de Orfeo al infierno por su mujer Eurídice* junto con otra composición —un romance burlesco— también atribuida a Trejo Varona. Así, por ejemplo, en el manuscrito 3879, el *Juicio de Peleo y Tetis* precede al romance *Cómo fue la bajada de Orfeo al infierno por su mujer* (ff. 127r-132r), cuyos primeros versos rezan: «Mas, si piensa

Usiría / que es esta dedicatoria» y va precedido del romance «¡Oh, Amor! ¡Oh, Amor insolente! / ¡Oh, Cupido! ¡Oh, Cupidillo!», titulado *Un amante, sabiendo que su dama estaba mala, se hizo barbero y la fue a sangrar* (ff. 74r-77v). Y, al igual que con la fábula burlesca *Cómo fue la bajada de Orfeo*, notamos ciertas semejanzas textuales entre este último romance y la fábula del *Juicio de Paris*:

Un amante sabiendo que su dama...

Entró hablando *jerigonza*,
y el concurso femenino,
siendo cirujano griego,
lo acreditó de latino.

Mariquilla, ¡*ojo avizor!*
que en la guerra del cariño
dejarse herir, es vileza,
dejarse picar, es vicio.
(vv. 69-76)

Juicio de Paris...

«¡Allá va, señora Palas!»,
dijo Apolo en *jerigonza*
(vv. 49-50)

Ratificanse en lo dicho
las tres reverendas trongas;
todas ofrecen (¡ah, jueces!)
ojo avizor a esta historia.
(vv. 337-340)

El manuscrito 4049 de la BNE indica además que las dos fábulas mitológicas fueron fruto de la práctica académica: *Cómo fue la bajada de Orfeo al infierno por su mujer Euridize de Don Joseph Trejo. Asunto de academia dedicada a mi s^a la Condesa de Santiago, Calimaya del Consejo de estado de las Musas, y su única protectora quando le diese gana &^a* (pp. 319-330) y *Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis donde tubo su origen. Es asunto de academia de don Joseph Trejo* (pp. 356-378).

En cuanto al manuscrito 4111 de la BNE, que consigna únicamente las dos fábulas burlescas, las atribuye de manera explícita a José Trejo Varona.

2. JOSÉ TREJO VARONA, MIEMBRO DESCONOCIDO DEL PARNASO ESPAÑOL

Por otra parte, es precisamente la producción literaria de José Pérez de Montoro, a quien fuera atribuida en un momento la autoría de la fábula, la que nos proporciona los escasos datos que hasta la fecha encontramos de Trejo Varona. La singularidad de la práctica académica quiso que Pérez de Montoro, en su vejamen de la academia literaria organizada el 22 de diciembre de 1672 en Cádiz por don Pedro Manuel Colón de Portugal, marqués de Jamaica — del que Trejo Varona era secretario —, y con motivo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria, indicara algunos pormenores de la biografía de Trejo Varona: cómo éste partió de joven a las Indias y cómo, de vuelta a la Corte, se había establecido finalmente en Cádiz, donde desempeñaría el cargo de recaudador — «receptor» — de impuestos⁵. El mismo Pérez de Montoro añade

5 «Este caballero salió de Madrid tamañito, fue a las Indias, vino a la Corte, y volviose a Cádiz, en cuyas andancias no sólo ha crecido, pero se ha hecho tan grande hombre, que aun quando llegue a viejo, no puede ser hombre mayor. Tiene el oficio de recetor por el Parnaso en Cádiz, y a él contribuyen con sus nuevos impuestos los poetas pecheros; y ahora nuevamente le han hecho comadre de parir de las Musas

en su prosa vejatoria que nuestro poeta tenía gran afición al tabaco y que mostraba un físico poco agraciado, pues era bizco y calvo, lo que parece que le obligaba a llevar una peluca⁶.

En esta academia gaditana de 1672, Trejo Varona, como secretario de la misma, compartía con Diego Contreras, caballero del duque de Veragua y presidente del evento, y José Pérez de Montoro (1627-1694), secretario del mismo duque de Veragua, futuro secretario del duque de Medinaceli y del rey Carlos II, y fiscal del encuentro poético, los máximos cargos académicos.

En el impreso de dicha academia, publicado en 1673 por Juan Vejarano en las prensas gaditanas de Bartolomé Núñez, aparecen tres textos escritos por Trejo Varona: una dedicatoria, que lleva fecha del 30 de diciembre de 1672 y que va dirigida a Iñigo Melchor Fernández de Velasco y Guzmán, condestable de Castilla (ff. A²r-v); una «Descripción de el teatro», esto es, una descripción pormenorizada de la sala que acogió la academia y de su adorno (ff. A³r-v); así como la «Introducción» que le correspondió escribir y leer en tanto secretario del evento (ff. 1r-7v). Esta introducción, texto inaugural de la manifestación genéricamente híbrido en el que se mezclan prosa, poesía y música, tiene como propósito captar la atención del público mediante la presentación literaria de las circunstancias y del contexto ficcional y onírico que generaron la organización del evento, al tiempo que subraya las dotes poéticas del autor⁷. Cuenta así éste cómo la alegoría de la Poesía se dirigió a él, en un discurso directo, para comunicarle los distintos asuntos de la academia (f. 2r), para pasar después a presentar, en ocho cédulas descriptivas, las ocho deidades que moraban en una «admirable estancia» y que llevaban cada una en la frente una de las letras que formaban los nombres de la reina madre: María Ana (f. 2v).

primerizas; por mas señas, que el otro día le cogí echando agua en caso de necesidad a una trova de un villancico, que nació de pies, tanto por el mal parto que tuvo su madre, como por la buena fortuna de haber dado en manos de tan grande ingenio; que solo será mayor si prosigue la empresa, que con tanta osadía, y ardimiento ha comenzado, despreciando por fácil el ejercicio de la poesía, y eligiendo por dificultoso el trabajo de la Historia, en cuyos estudios anda tan embelesado de día, y de noche, que ya ni aun pregunta: [...]», *Academia con que el excelentísimo señor marqués de Jamaica celebró los felices años de su majestad la reina nuestra señora doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672*, f^o 64r.

6 «En fin, el buen caballero no hay como quitarle de la cabeza esta inclinación natural, y una cabellera postiza, que él dice que es de pelo vivo, y hay días que ni tiene pelo vivo, ni muerto. A esto se le junta el tener unos ojos, que no deben de ser hermanos, o a lo menos no se tienen cariño, pues cada uno echa por su lado, sin querer mirar el uno por el otro», *Academia con que el excelentísimo señor marqués de Jamaica celebró los felices años de su majestad la reina nuestra señora doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672*, ff^{os} 65r-v.

7 Para una aproximación a la organización interna de las academias literarias, véase Bègue, 2007, pp. 25-30, y Mas i Usó, 1991, pp. 69-203, y 1996.

Del mismo modo, tenemos constancia de la participación de Trejo Varona en otras academias por los títulos de las obras compuestas en este ámbito. Se trata de dos romances burlescos consignados en varios manuscritos o impresos de bibliotecas madrileñas: *Cómo fue la bajada de Orfeo al infierno por su mujer Eurídice. Asunto de academia dedicada a mi señora la condesa de Santiago y Calimaya del Consejo de Estado de las Musas, y su única protectora*, de 172 versos (Biblioteca Nacional de España (BNE): ms. 3879, ff. 127r-132r; ms. 4049, pp. 319-330; ms. 4111, pp. 236-243) y *Juicio de Paris, desde las bodas de Peleo y Thetis. Asunto de academia*, de 360 versos (BNE: ms. 3879, ff. 79r-89r; ms. 3916, ff. 209v-218v; ms. 4049, pp. 356-378; ms. 4111, pp. 243-251; ms. 10521, ff. 11v-18r; Real Academia de la Historia: ms. 9-5748, ff. 148r-156v; ms. 9-5767, ff. 166v-176r; ms. 9-5768, ff. 491v-502r), objeto de nuestro estudio. La inspiración burlesca de nuestro autor le llevó asimismo a escribir el romance *A un amante, sabiendo que su dama estaba mala, se hizo barbero y fue a sangrarla*, de 120 versos (BNE: ms. 3879, ff. 74r-77v; ms. 4049, pp. 339-346).

Cabría completar la bibliografía de José Trejo Varona, también autor de teatro breve, con una pieza titulada *Entremés de Perico*, editada en VERGEL DE | ENTREMESSES Y CONCEPTOS DEL DONAYRE. | CON DIFERENTES BAYLES, | Loas, y Mogigangas. | COMPVESTO POR LOS | mejores ingenios destos | tiempos. | DEDICADO | A LA SOBERANA REYNA | del Cielo, y tierra, Señora nuestra | del Rosario. | CON LICENCIA. | Impreso en Zaragoza por Diego Dormer | Impresor de la Ciudad, y su Real Hospital | Año de 1671. | A costa de Francisco Martin Montero, Merca- | der de Libros (pp. 33-39)⁸.

3. LA ADAPTACIÓN BURLESCA DE LA BODA DE PELEO Y TETIS Y DEL JUICIO DE PARIS POR JOSÉ TREJO VARONA

En su adaptación burlesca de la boda de Peleo y Tetis y el consiguiente juicio de Paris, José Trejo Varona se vale de varios procedimientos que no tienen otro propósito que romper con el decoro debido a las divinidades olímpicas y degradarlas insertándolas en una prosaica, vulgar y polifacética cotidianeidad, atribuyéndoles actitudes indignas y convirtiéndolas en simples mortales dando pie al público para juzgar «sus reacciones ante los extraordinarios casos a que se ven expuestos por lo que hubieran sido sus reacciones como hombres»⁹.

8 Existe una edición moderna del *Entremés de Perico* en *Vergel de entremeses*, pp. 45-51. Hemos localizado un ejemplar de la edición de 1675 en la Real Biblioteca, IX/5006.

9 Cossío, 1952, p. 519.

Y es que, en primer lugar, las coordenadas espacio-temporales en las que se inscriben los dioses del Olimpo corresponden a la sincronía del propio auditorio académico o del lector de los textos, esto es, a su realidad social, musical, indumentaria y geográfica. Las divinidades evolucionan en un mundo semejante al del oyente y lector donde algunas de ellas no tienen otro remedio que acudir a la «sopa» boba (v. 16), en el que se emborrachan y comen hasta reventar, «como se usa en las bodas» (v. 27), comiendo entonces «unas sopas» (v. 208) o unas «migas» (v. 181) en el caso del pastor Paris, y bebiendo «aloque puro» (v. 45), «carraspada» (v. 47) y «tintillo» (v. 48); bailando «la pavana» (v. 19) o «la capona» (v. 20), vistiéndose «como se usa por ahora», es decir, en los tiempos coetáneos de la escritura de la fábula (v. 214): luciendo «valona» (v. 134), camisas hechas de «holanda» (v. 245) y «encarrujada en las monjas» (v. 246), de «brin» (v. 247) o de «estopa» (vv. 251 y 252), «chancletas» (v. 253), «varas de colonia» (v. 254), «medias verdes» (v. 256) y «abanicos» (v. 271), o en «ropa blanca» (v. 261), como nos serán presentadas Juno, Atenea y Venus.

Los dos únicos referentes geográficos que aparecen en la fábula obedecen el uno a la degradación del dios Júpiter, comparándolo con un toro del «Jarama» (v. 171), y el otro, a la manifestación hiperbólica de la belleza de las tres diosas que comparecen ante Paris, pues cuantas riquezas guarda la isla de «Ceilán» (v. 197) no pueden igualar con su resplandor.

La degradación operada por Trejo Varona en sus versos pasa por presentar unos dioses que exhiben, cual simples mortales, un comportamiento vulgar y desinhibido en la mesa, comportamiento extremo de un comer y un beber sin medida — «empezaron a tragar / como se usa en las bodas, / comer hasta reventar» (vv. 25-27)—; en promiscua reunión — «las otras entre los unos, / los unos entre las otras» (vv. 23-24); «en cueros están los dioses / en cueros están las diosas» (vv. 55-56)—, aprovechando para centrarse individualmente en algunas divinidades, como ocurre de manera esperable con la pesada ebriedad de Baco — «Baco con vista vinosa», v. 12; «... decía Baco / con ademanes de zorra», vv. 43-44)—, pero también con el mismísimo Júpiter («mientras que yo, pían pían, / voy a dormir cierta zorra», vv. 187-188), sin duda alguna el máximo representante de esta degradación por la conducta:

Júpiter, hecho una uva,
con ademanes de mona,
relumbrándole los ojos,
meneando a espacio la cholla,
después de echado un regüeldo
por prólogo de su obra,
dijo en lengua medio clara
estas palabras u otras:
(vv. 137-144)

En tan particular contexto, el mítico desafío lanzado por la diosa de la Discordia será explotado por nuestro autor para ofrecer a sus receptores, a partir del verso 77, una disputa entre las principales diosas del Olimpo que acaba en una reyerta poco digna de su estatuto:

Empezáronse a arañar,
andaba el moja la olla,
bofetada como el puño,
pescozada a toda costa.
(vv. 129-132)

Un análisis del material expresivo de Trejo Varona revela la multiplicidad, acumulación y concentración de recursos, muchos de ellos propios de la escritura burlesca.

Así, comparte el mismo propósito degradante por inserción en la realidad contemporánea del autor el único caso de onomástica burlesca presente en la fábula, pues con el sintagma nominal «Doña Palas de Minerva» (v. 317), Trejo Varona equipara a Atenea a una dama de la (alta) sociedad española mediante la creación de un grupo binominal basado en sus dos nombres griego –«Palas»– y latín –«Minerva»– al que se añadió «doña» como tratamiento de respeto.

Relacionado con este procedimiento burlesco está el uso de la perífrasis alusiva, recurso hiperbólico que permite referirse a alguna característica en particular de los dioses e introducir, como en una alusión a Júpiter, un juego fónico y paronomástico –«el que los rayos arroja» (v. 30)– o insistir humorísticamente en algún defecto físico, como en el caso de Vulcano, dios de Lemnos –«el dios de la pata coja»– (v. 46).

Por otra parte, y como ya apuntaban los fragmentos que presentamos más arriba, nuestro poeta recurre principalmente al léxico vulgar y plebeyo del *stylus humile* para su presentación envilecedora del Olimpo, un léxico fundado en la realidad más simple –«cholla» (vv. 110, 140 y 160), «rapada» (v. 111), «cascos» (v. 112), «sobas» (v. 156), «corvas» (v. 248), «cogote» (v. 319), «moza» (v. 320), «pechos» (v. 325), «cuajares» (v. 327)–, las necesidades corporales crudas, las funciones orgánicas primarias y sus excesos –«tragar» (v. 25), «reventar» (v. 27), «sorna» (v. 38), «pégale a esa lonja» (v. 42), «zorra» (vv. 44 y 188), «que se me atasca una sopa» (v. 52), «zumo de parras» (v. 53), «uva» (v. 137), «ademanes de mona» (v. 140), «regüeldo» (v. 141), «regoldando» (v. 151), «vomitando» (v. 152), «pachorra» (v. 210), «golosota» (v. 316)–, la degradación física –«calva» (v. 109), «muelas» (v. 217), «toba» (v. 218), «fuentes» (v. 219), «asquerosa» (v. 220), «fuente» (v. 319), «achacosa» (v. 330)– y escatológica –«jeringa» (v. 28), «palominos» (v. 264), sin obviar alusiones a las menstruaciones de la mujer («Todas estas baratijas / estaban teñidas todas / con sangre, que dicen que es

/ esto costumbre en las mozas», vv. 257-260 y «de no venirla los meses», v. 331) —, las realidades sexuales más viles —«goce» (v. 35), «llegar a la obra» (v. 116), «pobretas» (v. 145), «penca» (v. 147), «deidad machorra» (v. 332), «trongas» (vv. 338 y 360) —, los insultos —«necia» (vv. 91 y 92), «puerca» (v. 105), «sucia» (v. 117), «picarona» (v. 122), «lasciva eterna» (v. 125), «puta» (v. 135), «pícaro» (v. 170), «tonta» (v. 176) — y un sinnúmero de alusiones degradantes, como en el sintagma nominal «linda pieza» (v. 314) para referirse a la belleza de Venus.

El mismo Trejo Varona menciona además, en una referencia metapoética, el habla vulgar de sus personajes cuando escribe: «dijo Apolo en jerigonza» (v. 50). Y, sin duda alguna, la extensa presencia del discurso directo e interlocutivo en toda la fábula favorece el desarrollo de un estilo llano marcado por la introducción de prosaicos marcadores de oralidad como son las interjecciones —«Ea» (v. 42), «Ah» (v. 105) —, algunos giros idiomáticos familiares —«¿Qué hermana, ni qué mujer? / ¿Qué Tonante ni qué alforjas?» (vv. 89-90) — y los modismos, frases hechas, refranes y dichos, harto numerosos en esta composición poética, y en no pocas ocasiones delexicalizados: «como un oro» (v. 11), «Hago la razón» (v. 31), «¡Buena pro!» (v. 41), «estaba que se las pela» (v. 59), «la echó la garra» (v. 73), «soy una perla en concha» (v. 84), «¿qué alforjas?» (v. 90), «escurrir la bola» (v. 98), «monda y lironda» (v. 112), «como el puño» (v. 131), «hecho una uva» (v. 137), «¡El diablo sea sordo!» (v. 165), «allá se lo hayan las fregonas» (vv. 167-168), «por boca de ganso» (v. 175), «mamona» (v. 184), «pían pían» (v. 187), «Dicho y hecho» (v. 189), «ropa fuera» (v. 211), «en pelota» (v. 212 y 266), «no es cosa» (v. 264), «En púribus» (v. 265), «legas, llanas y abonadas» (v. 267), «qué tres, si fueran cuatro» (v. 269), «ojo avizor» (v. 340), «Fuéronse rabo entre piernas» (v. 353), «Aquí fue Troya» (v. 356). Este último es un buen caso de delexicalización y discurso metapoético, puesto que la frase, que «se usa para dar a entender lo que ya pereció y acabó, y de que apenas han quedado vestigios; como la ruina de un edificio, población, etc.» a la vez que «significa lo mismo que *Aquí fue ello*, esto es, dar a entender alguna cosa ruidosa, como pendencia o alboroto, aludiendo al estrépito y clamor que hubo cuando el incendio de Troya» (*Autoridades*), refuerza la *admiratio* conceptista de la composición aludiendo a la funesta consecuencia de la decisión de Paris, que ocasionará la guerra de Troya.

En las siguientes coplas de romance, la estructura enunciativa del diálogo y la sucesión de discursos directos breves, formados con verbos de movimiento y en las modalidades de enunciación yusiva y exclamativa, le confieren un fuerte dinamismo al texto:

«¡Brindis vaya a la salud
del que los rayos arroja!».
«Hago la razón», decía

Venus pidiendo la copa.
«¡Allá va!», «¡Venga de ahí
a la salud de la boda,
y a que goce muchos años
el señor novio a la novia!»
«¡Echa hipocrás, Ganimedes!»,
dijo Júpiter con sorna.
«¡Brindis digo a la hermosura
de todas estas señoras!».
«¡Buena pro!», respondió Palas.
«¡Ea, pégale a esa lonja!
¡Daca el hueso!», decía Baco
con ademanes de zorra.
«Venga a loque puro», dijo
el dios de la pata coja.
Carraspada pide Venus;
tintillo pide Latona.
«¡Allá va, señora Palas!»,
dijo Apolo en jerigonza
y Neptuno dice: «¡Venga,
que se me atasca una sopa!».
(vv. 29-52)

El poeta combina, pues, en su fábula cuantos recursos estilísticos tiene a su alcance para apoyar su finalidad envilecedora.

Otro procedimiento lingüístico empleado es el aprovechamiento del discurso directo para poner en boca de los personajes-dioses un registro lingüístico inapropiado impregnado de vulgarismos gramaticales. Así ocurre, por ejemplo, en el fragmento que sigue:

«¡Tener!, decía la Venus,
porque aquí no hay más airosa
hermosura que la mía,
que soy una perla en concha».
(vv. 81-84)

El uso del infinitivo como imperativo en «Tener» (vv. 81 y 145), «habitual en el registro hablado, tiene incidencia en la lengua escrita, debido a su carácter familiar —o incluso vulgar, en opinión de algunas gramáticas [...]—. Particularmente frecuente resulta en el plano oral la alternancia, en la segunda persona del plural *vosotros*, entre el infinitivo y la forma correspondiente del imperativo, solapamiento que viene facilitado por su carácter cuasi homófono [...]»¹⁰. Así, pues, el empleo del infinitivo, tanto aquí como en el v. 145, está en adecuación con la representación degradada de los dioses del Olimpo. Con la misma funcionalidad el autor insiste en una indecorosa habla o escritura mediante el uso del artículo definido ante el nombre propio —«la Venus» (v. 81)—, cuando «[e]n Español la presencia del artículo definido con [nombres propios]

10 Real Academia Española, 1999, 36.4.2.3.

se ha calificado de familiar o coloquial»¹¹. Otro caso de incorrección lingüística lo encontramos en el laísmo del yo poético: «Juno, pues, la echó la garra» (v. 73).

Además, y conforme con la preferencia de la literatura española del siglo XVII por la abundancia¹² y con la integración de «niveles, registros y jergas varias»¹³ propia del barroco español, Trejo Varona hace uso, con un propósito eminentemente burlesco, de la lengua técnica y socioprofesional del ámbito jurídico. Claro está que el mismo episodio mitológico del juicio de Paris facilita el juego paródico que desarrolla nuestro autor. Apoya, mediante la inserción de un lenguaje especializado, el discurso prosaico degradante a la vez que subraya la inadecuación del joven pastor con la función jurídica que le fue atribuida por Júpiter, inadecuación señalada en la primera mención del personaje, aunque se le llame en varias ocasiones «juez» (vv. 210, 237, 270, 333 y 357):

Hallan en el monte Ida
al buen Paris, que en su choza,
en lugar de las pandectas,
estaba hojeando unas sopas.
(vv. 205-208)

La acumulación de marcadores técnicos jurídicos tendrá lugar en el momento del fallo de Paris que declara a Venus como merecedora de la manzana de la discordia:

El señor juez pide autos
y, vistos, manda con sorna
se dé traslado a las partes,
para ver si acaso informan.
Ratificanse en lo dicho
las tres reverendas trongas;
todas ofrecen (¡ah, jueces!)
ojo avizor a esta historia.
Aplicole el voto a Venus,
porque la hermosura adora,
y en figura de sentencia
estas palabras arroja:
«Fallo de la causa, atentos
los méritos, que la bola,
o manzana de oro, debo
dársela a la más hermosa.
Ésa es Venus, a mi gusto,
y porque ha venido en forma
según los tamaños, y es
la que más bien me lo compra».
(vv. 333-352)

El campo léxico empleado en este fragmento tanto por el yo poético narrador — «autos» (v. 275, 333), «vistos» (v. 334), «dar traslado» (v. 335), «partes» (v. 335),

11 Real Academia Española, 1999, 2.4.2.2.

12 Lapesa, 1980, pp. 413-414.

13 Arellano, 2003, p. 196.

«informan» (v. 336), «Ratificanse» (v. 337), «jueces» (v. 339), «Aplicolo el voto» (v. 341), «sentencia» (v. 343) — como por el propio Paris — «Fallo» (v. 345), «la causa» (v. 345), «atentos» (v. 345), «en forma» (v. 350) — participa de la insistencia burlesca del autor en la incompetencia del pastor.

Los pocos términos procedentes de la germanía — «moja la olla» (v. 130) y «tronga» (vv. 338 y 360) —, participan de la intención rebajadora del autor: el uno, perífrasis metafórica por cuchillo (ya utilizada por Quevedo), interviene en la descripción hiperbólica de la indigna reyerta que protagonizan Juno, Atenea y Venus en su lucha por la manzana de oro; el otro — sinónimo de prostituta — se refiere tanto a las diosas del Olimpo como al futuro premio de Paris y origen de la guerra de Troya, Helena, como los ejemplares más degradados de la condición femenina.

El único caso de plurilingüismo, que aparece con el empleo de la locución adverbial portuguesa «*ainda mais*» — «El gran Tonante y su hermana, / *ainda mais* su mujer propia» (vv. 9-10) —, apoya, mediante la aliteración de los fonemas [a] e [i], la fricativización del fonema [ɲ] y la iteración del grupo vocálico *ai*, el propósito jocoso de Trejo Varona.

El poeta recurre asimismo al neologismo para completar los recursos léxicos de su escritura burlesca. Crea de esta manera, para subrayar las prerrogativas que se atribuye Juno, el sustantivo «protodiosa» (v. 76), formado con el prefijo «proto» que, como señala el *Diccionario de Autoridades*, «[...] se ha extendido a componer algunas [voces] españolas, y aun a inventar muchas en el estilo jocoso, como “protopobre”, “protodiablo”, etc.»:

Juno, pues, la echó la garra,
diciendo: «La linda sola,
la más graciosa y más bella
soy yo, que soy protodiosa».
(vv. 73-76)

Así, pues, adoptando, por composición, un esquema común a numerosísimas palabras jocosas y burlescas, el poeta se inscribe en una tradición impulsada principalmente por Quevedo¹⁴, para quien, además, el neologismo era un «campo de creación verbal por excelencia y uno de los más favorecidos por [su] ingenio»¹⁵.

El discurso burlesco pasa asimismo por la expresión de una subjetividad del yo poético, por la manifestación de su actitud por medio de la derivación diminutiva y

14 Arellano, 2003, p. 206.

15 Arellano, 2003, p. 203.

aumentativa. Los sufijos diminutivos, abundantes en la poesía burlesca¹⁶, muestran en la escritura de Trejo Varona valores negativos y despectivos, irónicos y desmitificadores. Están presentes tanto en el discurso del yo poético como en boca de los personajes olímpicos puestos en escena. En el primer caso de diminutivo presente en la fábula, el yo describe de modo burlón y reductor a los dioses, con un cierto matiz despreciativo en la palabra «diosecillos»:

El gran Tonante y su hermana,
aínda mais su mujer propia,
Apolillo como un oro,
Baco con vista vinosa,
Plutón, con todos los diablos,
y Marte, con su manopla,
Palas y Venus, sin otros
diosecillos de la sopa.
(vv. 9-16)

Y propone, en los versos 297-300, una ridícula descripción de Juno fundada en una sucesión de oraciones principales marcada por su estructura polisindética, un paralelismo sintáctico imperfecto, una anáfora compleja, un doble quiasmo y, sobre todo, una neutralización de los diminutivos que pretendían atenuar la carga burlesca de los atributos:

y era estevada un poquito,
y era otro poquito coja,
y un poquito boba era,
y era otro poquito loca.
(vv. 297-300)

Dos ocurrencias de diminutivos aparecen en las intervenciones en discurso directo de los dioses. Corresponden concretamente a insultos profesados en la disputa que protagonizan Juno, Minerva y Venus y en ambos casos implica el diminutivo un juicio de valor que rebaja irónicamente a la persona referida, bien sea un interlocutor directo, cuando Venus arremete verbalmente contra Juno:

«¡Ah, sucia!...» «¡Aguádate, Palas,
dijo Venus, que me importa
hablar un poco con esta
presumidilla chillona!».
(vv. 117-120)

Bien sea un individuo ausente, como cuando Juno alude a las infidelidades de su marido refiriéndose a Dánae y carga, mediante el diminutivo, contra la ruindad de la hija de Acrisio y Eurídice a la vez que la descalifica:

y por otra picarilla
fuiste rocío de bolsa,

¹⁶ Arellano, 2003, p. 176.

y allá por boca de ganso
engañastes una tonta».
(vv. 173-176)

En el penúltimo ejemplo, el diminutivo desvalorativo quedaba además reforzado fonéticamente con aliteraciones –[i] y [□]– y gramaticalmente con el calificativo «chillona», que ofrece uno de los tres casos de derivación aumentativa presentes en la fábula burlesca escrita por Trejo Varona. Ahora bien, como señaló Ignacio Arellano, el sufijo aumentativo está «[a]ún más rígidamente situado al extremo de la axiología negativa [...], siempre con intencionalidad caricaturesca o despectiva»¹⁷. Así, pues, nuestro escritor propone un rebuscado efecto burlesco fundado en esta antítesis de los sufijos diminutivo *-illa* y aumentativo *-ona*. Al igual que en los casos precedentes, el sustantivo «picarona» (v. 122) aparece en boca de uno de los personajes en el referido contexto de la riña entre las tres principales divinidades, pues se trata de un insulto burlón y descalificador de Juno contra la dignidad de Venus. El último ejemplo de derivación apreciativa por sufijación aumentativa aparece en un aparte del autor, referencia cariñosa a la diosa Venus que capta la cómplice benevolencia del receptor: «¡oh, qué linda golosota!» (v. 316).

Ahora bien, la escritura de nuestra fábula, si bien se funda principalmente en la connotación familiar y vulgar, no deja de proponer estilos y referencias de raigambre culta. Y es que la contraposición de niveles y registros lingüísticos extremos participa magistralmente de su dimensión burlesca y de la búsqueda de *admiratio*.

Dos modalidades aparecen en la obra de Trejo Varona:

- a. La yuxtaposición y sucesión de estilos opuestos, como en la pintura que se hace de la llegada de las diosas ante Paris, presentada con los recursos estilísticos hiperbólicos propios del discurso panegírico (vv. 193-204), que deja lugar a una primera descripción grosera del joven pastor:

Venían las tres deidades
con tal majestad airosas,
que paró la admiración
en los términos de corta.
Todo Ceilán a diluvios
inundó telas vistosas
que se vistieron, formando
de cada llanto una aurora.
Nunca el cielo, nunca el sol,
en cuanto sus luces bordan,
vieron tal primor, y el Asia
nunca se vio más dichosa.
Hallan en el monte Ida
al buen Paris, que en su choza,

¹⁷ Arellano, 2003, p. 179.

en lugar de las pandectas,
estaba hojeando unas sopas.
Dio el dios flecha su embajada,
y el juez dijo con pachorra:
«¡Ea, señoras, ropa fuera!
¡Pónganse al punto en pelota!
(vv. 193-212)

- b. La mixtura o superposición estilística, como en la siguiente parodia de la anquilosada *descriptio puellae* de origen petrarquista:

Mi señora doña Juno
fue juzgada, y de su hermosa
disposición, de los autos
dizque se sacó esta copia:
Las doradas, las sutiles
hebras del aire tremola,
y en tanto mar de hermosura
son el piélago sus ondas.
En las luces de sus ojos
se cifró la luminosa
multitud de las estrellas,
que en solo un mirar informa.
La nariz fue tan perfecta
tan derecha, tan graciosa,
que mereció estar, por linda,
más arriba de la boca.
¡Qué bien el mejor oriente
guarda en encarnada concha
unas muelas y unos dientes
que no son perlas, ni aljófar!
Era enjuta de caderas,
mas las nalgas anchurosas
suplían aquesta falta
por ser en extremo gordas;
y era estevada un poquito,
y era otro poquito coja,
y un poquito boba era,
y era otro poquito loca.
(vv. 273-300)

El marco elocutivo y dispositivo ofrecido por la *descriptio puellae*, así sacada de su contexto amoroso, se ve aquí pervertido a partir del verso 284, esto es, inmediatamente después de una primera descripción de factura sublime — si bien con términos harto socorridos del idiolecto amoroso — en los versos 277-284, mediante la introducción de vocablos prosaicos y su progresiva intensificación numérica — «nariz» (v. 285), «boca» (v. 288), «muelas» (v. 290), «dientes» (v. 290), «caderas» (v. 293), «nalgas anchurosas» (v. 294), «gordas» (v. 296), «estevada» (v. 297), «coja» (v. 298), «boba» (v. 299), «loca» (v. 300) —, una negación de la *elocutio* petrarquista tradicionalmente asociada con la descripción de la amada — «que no son perlas ni aljófar!» (v. 292) —, una burla de su discurso hiperbólico — «que mereció estar, por linda / más arriba de la boca» (vv. 287-288) — y una ruptura, apoyada por una anáfora compleja (vv. 293, 297, 298, 299,

300), de la tradicional estructura de la *descriptio*, pues quedan excedidos sus límites descriptivos cuando se ofrecen no sólo los rasgos físicos de la parte inferior del cuerpo de Juno sino también su falta de juicio.

La segunda *descriptio puellae* queda reducida en una enumeración contable de las partes físicas de Venus:

Venus, que de la hermosura
es el molde, o es la norma,
vino con las dieciocho
partes que a la linda adornan:
larga en cuello, cuerpo, dedos;
pequeña en pies, nariz, boca;
blanca en cuerpo, rostro y dientes;
tres veces tres, nueve cosas.
Negra en ojos, en pestañas
y cejas, y cual la rosa,
labios, encías, mejillas;
ítem la siguiente copla:
ancha de hombros y muñecas
(¡linda pieza era la diosa!)
y en fin, ancha de caderas
(¡oh, qué linda golosota!).
(vv. 301-316)

El prosaico cómputo del yo poético engloba los detalles más crudos y menos atractivos de su cuerpo — como pueden ser las encías — y ofrece un marcado carácter antipetrarquista, sobre todo al convertir a la divinidad en una vulgar presa de caza.

Por su parte, el retrato de la guerrera y sabia diosa Minerva descansa asimismo sobre el uso de vocablos prosaicos y familiares pero añade una presentación de detalles físicos propios de la *deformatas* y de la escatología (vv. 329-332), una burlesca agudeza por ponderación que resalta, a través de una construcción paralelística, la flaqueza de la divinidad (vv. 321-324), a la vez que se funda en los comentarios y juicios desvalorativos del yo poético, bien mediante una oración relativa (v. 318), la calificación («brava», v. 320; «machorra», v. 332), la enunciación exclamativa («¡rara cosa!», v. 322), o bien por medio de una reflexión metapoética que manifiesta cierta lasitud (vv. 321-328):

Doña Palas de Minerva,
que hace terceras personas,
era, menos de cogote,
en lo demás brava moza.
Desde la frente hasta el talle
era flaca, ¡rara cosa!,
y desde el talle hasta el pie
era de la misma forma.
Pintar los pechos y ombligo
con todas aquestas cosas
como manos y cuajares

es querer gastar la prosa.
En una pierna una fuente
tenía, que era achacosa
de no venirla los meses
porque era deidad machorra.
(vv. 317-332)

Los juegos paródicos de Trejo Varona no se limitan en su fábula a la recuperación de la petrarquista descripción de la amada. Al elegir los versos «helo, helo por do viene / Mercurio con las tres mozas» (vv. 191-192), el autor se inscribe en una tradición literaria inspirada en los versos iniciales de dos romances viejos, el *Romance del infante vengador* – «Helo, helo por do viene / el infante vengador», caballeresco (Durán, n^o 294)– y el *Romance del rey moro que perdió Valencia* – «Helo, helo por do viene / el moro por la calzada», morisco (Durán, n^o 858)– :

Dicho y hecho: luego al punto,
peinando el aire, que cortan,
helo, helo por do viene
Mercurio con las tres mozas.
(vv. 189-192)

Estos versos tuvieron una gran fortuna en la literatura áurea, bien mediante una reutilización literal, bien a través de un uso paródico. Prueba de ello son, por ejemplo, los versos iniciales del baile de *Las valentonas, y destreza* de Quevedo: «Helas, helas por do vienen / la Corruja y la Carrasca, / a más no poder mujeres, / hembros de la vida airada»¹⁸; la copla de romance que Salvador Jacinto Polo de Medina incluye en su *Hospital de incurables*: «Helas, helas por do vienen / Madalena, María y Marta, / a más no poder mujeres, / fembras de la vida harta»¹⁹; la réplica de Flora en la segunda jornada de *Primero es la honra que el gusto*, de Francisco de Rojas Zorrilla: «Hele, hele por do viene / don Félix por la calzada»; la réplica de don Gaiferos en la mojiganga epónima de Vicente Suárez de Deza y Ávila: «Hétele por donde viene / el moro, por la calzada»²⁰; o también los siguientes versos musicales de la anónima mojiganga burlesca titulada *Florinda* (ca. 1660): «“Hétele por do viene / mi Juan Redondo, / y la Pérez le sigue, / sigue, sigue, / hecha un demonio”» y la réplica del Viejo en la misma obra: «... El parche suene: / “Hele, hele por do viene / el moro por la calzada”»²¹.

La búsqueda de complicidad con el lector u oyente – que podemos igualmente apreciar en los apartes del yo poético – «(Miren el demonio)» (v. 57)– se manifiesta asimismo en los intertextos presentes en la fábula. Así, pues, al referirse a «una dueña

18 Quevedo, *Obra poética*, n^o 866, p. 1268, vv. 1-4.

19 Polo de Medina, *Obras completas*, p. 205.

20 Suárez de Deza y Ávila, *Teatro breve*, II, p. 505, vv. 83-84.

21 *La mogiganga dramática*, II, pp. 103-104, vv. 17-18 y p. 107, vv. 71-73.

con tocas» (v. 164), Trejo Varona recurre al tópico personaje tipo de la dueña maligna y diabólica que tuvo una gran fortuna en la literatura satírico-burlesca, sobre todo desde que Quevedo, que se encarnizó particularmente con su figura, precisara su perfil. Del mismo modo ocurre con los versos «mujer, entendida, afable, / que no pide, ni es celosa» (vv. 235-236), alusión hecha a la mujer pedigüeña de la literatura satírico-burlesca que procura siempre sacarle los dineros a su amante²² y que figura entre los distintos perfiles de mujeres que ataca Quevedo, puesto que las mujeres, eternas enemigas del hombre, son, para él, busconas, deshonestas, adúlteras, rapiñadoras, embusteras y mentirosas. De ahí la afirmación de Paris que se inscribe en la larga tradición de la sátira de la mujer encubridora y engañadora: «Porque eso de andar vestidas / como se usa por ahora, / encubre dos mil defectos / de cojera y corcovas» (vv. 212-216).

Con ese gran concierto estilístico de la fábula del *Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis* que acabamos de presentar, José Trejo Varona hace alarde de probadas dotes en el ámbito de la poesía burlesca, por las que merece sumarse a la nómina de escritores que forman este Parnaso olvidado de la segunda mitad del siglo XVII.

4. ESTUDIO TEXTUAL

Pasamos a referenciar detalladamente los testimonios conservados de la fábula mitológica burlesca identificándolos a través de siglas:

a. Manuscritos:

- N1 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 4111. Letra: Siglo XVII. Texto: pp. 243-251.
- N2 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3916: *Parnaso español 5*. Letra: Siglo XVIII. Texto: ff. 209v-218v.
- N3 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 4049. Letra: Siglo XVIII. Texto: pp. 356-378.
- N4 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 10521: *Rencaño*. Letra: Siglo XVIII. Texto: ff. 11v-18r.
- R1 Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-5748: PAPELES | VARIOS | DE MONTOR | Y OTROS. M.SS. | TOMO VIII. Letra: Siglo XVIII. Texto: ff. 148r-156v.
- R2 Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-5767: MONTORO | Obras | Poéticas | 1 | M.S. En el folio {2r}: Obras | Poéticas a varios âsumptos | escritas | Por | Don Joseph Perez de Montoro | secretario del Rey | nro señor | Segunda parte, | Alo humano. Letra: Siglo XVIII. Texto: ff. 166v-176r.

²² Cacho, 2003, pp. 93-103.

- R3 Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-5768: MONTORO |
Obras | Poéticas | 2 | M.S. Letra: Siglo XVIII. Texto: ff. 491v-502r.
- N5 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3879. Letra: Siglo XIX. Tex-
to: ff. 79r-89r.

b. Impreso:

- OP OBRAS POSTHUMAS | LYRICAS HUMANAS | DE | D. JOSEPH PEREZ | DE
MONTORO, | SECRETARIO DE SU MAGESTAD, | RECOGIDAS, Y DADAS A LA ESTAMPA
| por Juan de Moya, | QUIEN LAS DEDICA | A LA MUY ILUSTRE SEÑORA | D.^A ANA
ANTONIA | DE GONGORA AVILES | SANDOVAL Y BAÑUELOS, | MARQUE-
SA DE ALMODOVAR, | Señora de la villa de la Rambla, y de Santa | Maria
de Trassierra, la Zarza, y Caña- | veral, &c. | TOMO I. | ——— | CON PRIVI-
LEGIO: En Madrid, en la Oficina | de ANTONIO MARIN. | Año de 1736. | ———
| *Se hallarán en casa de Juan de Moya, Mercader de | Libros, frente de San Felipe
el Real.* Texto: pp. 282-291.

Con excepción de N1 y N5, respectivamente de los siglos XVII y XIX, el resto de los testimonios manuscritos y la edición impresa son del XVIII, ubicados en su mayoría en ramas bajas de la tradición, complicando de esta manera el establecimiento del texto.

La presencia de omisiones de versos en distintos testimonios y el cotejo de las variante nos llevan a separar los textos en dos familias: por un lado N4, R1, R2, R3 y OP, y por otro N1, N2, N3 y N5. Las omisiones de versos se resumen a tres grupos fundamentales:

- 93-96 Faltan estos versos, que corresponden a un intercambio verbal entre las diosas Juno y Palas Atenea N4 R1 R2 R3 OP.
- 217-220 No figuran estos versos, en los que Paris prosigue la inspección física de los diosas N4 R1 R2 R3 OP.
- 285-288 Faltan estos versos en N4 R1 R2 R3 OP.

Las siguientes variantes permiten distinguir claramente los dos grupos antes señalados:

- 12 vinoso N1 N2 N3 N5] viciosa N4 R1 R2 R3 OP.
- 20 capona N1 N2 N3 N5] zampona N4 R1 R2 R3 OP.
- 23 las otras entre los unos N1 N2 N3 N5] las otras entre los otros N4 R1 R2 R3;
las unas entre los otros OP.
- 24 los unos entre las otras N1 N2 N3 N5] los otros entre las otras N4 R1 R2 R3
OP.
- 51 dice N1 N2 N3 N5] dijo N4 R1 R2 R3 OP.
- 74 diciendo: La linda sola N1 N2 N3 N5] diciéndole linda sola N4 R1 R2 R3;
diciéndole: linda sorna OP.
- 109 sabes N1 N2 N3 N5] sabe N4 R1 R2 R3 OP.
- 126 cantan N1 N2 N3 N5] quantan N4 R1 R2 R3 OP.
- 148 su N1 N2 N3 N5] la N4 R1 R2 R3 OP.
- 175 allá N1 N2 N3 N5] allí N4 R1 R2 R3 OP.
- 176 engañastes una tonta N1 N2 N3 N5] engañaste a una tontona N4 R1 R2 R3
OP.

- 183 si mal no me acuerdo, Paris N1 N2 N3 N5] Paris, si mal no me acuerdo N4 R1 R2 R3 OP.
190 cortan N1 N2 N3 N5] corta N4 R1 R2 R3 OP.
206 Paris N1 N2 N3 N5] pastor N4 R1 R2 R3 OP.
229 dice N1 N2 N3 N5] dijo N4 R1 R2 R3 OP.
278 del N1 N2 N3 N5] a el N4 R3 OP; al R1 R2.

A su vez, los errores conjuntivos nos permite distinguir un subgrupo formado por R1 y R2:

- 39 digo] dijo R1 R2.
132 pescozada] pescozón R1 R2.
140 a espacio] aspacio R1 R2.
171 graduaste] graduastes R1 R2.
205 Hallan en] Allá en R1 R2.
207 pandectas] panderas R1 R2.
266 digo] dijo R1 R2.
276 copia] copla R1 R2.
280 son] si en R1 R2.

Al tiempo que otros errores conjuntivos aíslan otro subgrupo formado por N4 y OP:

- 294-297 Estos versos no aparecen en N4 OP.
302 norma] orma N4 OP.
7 convidados] convidadas N4 OP.

309-312 Estos versos faltan en N3.

De acuerdo con las informaciones deducidas de las recensiones anteriormente señaladas y de una lógica textual y narrativa, tomamos como texto base para la edición de la fábula que presentamos a continuación el testimonio llamado N2 (ms. 3916 de la BNE).

5. ABREVIATURAS

- Autoridades* Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739. 6 vols. Ed. facsimilar: Madrid, Gredos, 1992. 3 vols.
- Correas* Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maité Mir-Andreu, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 19), 2000.

- Covarrubias Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 21), 2006.
- Chamorro María Inés Chamorro, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía*, Barcelona, Herder, 2002.
- Durán *Romancero general, colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. Agustín Durán, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, X-XI), 1849-1851. 2 vols.
- GDLE Real Academia Española, *Gramática descriptiva de la lengua española*, dir. Ignacio Bosque y Violeta Demonte, Madrid, Espasa (Colección Nebrija y Bello), 1999. 3 vols.
- Poesía erótica* *Poesía erótica del Siglo de Oro*, ed. Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, Barcelona, Crítica (Biblioteca de bolsillo, 42), 2000.

JUICIO BURLESCO DE PARIS DESDE LAS BODAS DE PELEO Y TETIS, DONDE TUVO SU ORIGEN.
DE DON JOSEPH TREJO VARONA.
ASUNTO DE ACADEMIA.

ROMANCE

Casáronse por su gusto
Péleo y Tetis, y en la boda
Peleo dizque fue el novio,
y Tetis dizque la novia. 5
Vinieron una caterva
de ninfas, dioses y diosas,
convidados al concurso
de tanta festiva pompa.
El gran Tonante y su hermana,²³
ainda mais su mujer propia,²⁴ 10
Apolillo como un oro,²⁵
Baco con vista vinosa,²⁶
Plutón, con todos los diablos,²⁷
y Marte, con su manopla,²⁸
Palas y Venus, sin otros²⁹ 15
dioscillos de la sopa.³⁰
Todo era bureo, todo³¹

23 v. 9: *el gran Tonante*: Perífrasis alusiva para significar a Júpiter, dios romano asimilado a Zeus, que domina el panteón de los dioses olímpicos. Aparece como la divinidad del cielo, de la luz diurna, del tiempo atmosférico y del rayo y el trueno. De ahí el apodo que le fue atribuido al dios del Olimpo, como consta, por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio: «magni Tonantis» (I, v. 170; II, v. 466; XI, v. 319). Así, pues, José Trejo Varona no hace más que inscribirse en una larga tradición literaria.

24 v. 10: *ainda mais*: «aún más», «todavía más» en portugués.

25 v. 11: *Apolillo*: Apolo (Ἀπόλλων) pertenece a la segunda generación de los dioses olímpicos. Hijo de Zeus y Leto, hermano de Ártemis, era representado como un dios muy hermoso; es el dios del sol, de la poesía, del vaticinio y de la música, al mismo tiempo un dios guerrero, capaz, con su arco y sus flechas, de enviar desde lejos, como su hermana Ártemis, una muerte rápida y dulce. El uso del sufijo diminutivo participa del juego de degradación burlesca de los dioses del que se sirve Trejo Varona; *como un oro*: «Ponderación que explica la hermosura, aseo y limpieza de alguna persona o cosa» (*Autoridades*). De la misma manera que el diminutivo, el empleo de esta prosaica frase hecha participa de la presentación degradante de los dioses por parte de Trejo Varona en la medida en que se refiere a la hiperbólica belleza de Apolo mediante la delexicalización de dicha frase hecha y la consiguiente reactivación del significado de la palabra oro.

26 v. 12: *Baco*: Hijo de Zeus y de Semele, perteneciente entonces a la segunda generación divina, Baco (Βάκχος), llamado también Dioniso (Διόνυσος), es el dios de la viña, del vino y del delirio místico.

27 v. 13: *con todos los diablos*, pues Plutón (Πλούτων) es el sobrenombre ritual de Hades, dios de los infiernos. Juego dilógico por delexicalización de la locución idiomática *Hubo una de todos los diablos*, «[f]rase con que se explica haber sucedido algún alboroto, quimera o pendencia, en que anduvieron muchos revueltos y declarados unos contra otros, sin forma de apaciguarse» (*Autoridades*).

28 v. 14: *Marte*: Marte (Mars) es el dios romano identificado con el Ares helénico (Ἄρης) y aparece en Roma como el dios de la guerra, de ahí su caracterización con una manopla; *manopla*: «La armadura con que se guarnece o cubre la mano» (*Autoridades*).

29 v. 15: *Palas*: Palas (Πάλλας) es un epíteto ritual de la diosa Atenea (Ἀθηνᾶ), conocida frecuentemente con el nombre de Palas Atenea. La diosa Atenea, identificada en Roma con Minerva, es hija de Zeus y de Metis, su primera esposa. Como diosa guerrera llevaba una lanza, un casco y una égida; *Venus*: diosa romana asimilada de modo tardío a la Afrodita griega, diosa del amor.

30 v. 16: *sopa*: «Significa también la comida que dan a los pobres en los conventos, por ser la mayor parte de ella pan y caldo» (*Autoridades*). Se presenta, pues, de manera burlesca a los restantes dioses como mendigos.

31 v. 17: *bureo*: «Significa también regocijo, entretenimiento, fiesta y holgura; y las más veces no lícita» (*Autoridades*).

era fiesta, todo gorja, ³² ellos bailan la pavana, ³³ mientras ellas la capona. ³⁴	20
Sentáronse a cenar todos los señores y señoras, las otras entre los unos, los unos entre las otras.	
Empezaron a tragar como se usa en las bodas, comer hasta reventar, y la jeringa sea sorda. ³⁵	25
«¡Brindis vaya a la salud del que los rayos arroja!». ³⁶ «Hago la razón», decía ³⁷ Venus pidiendo la copa.	30
«¡Allá va!», «¡Venga de ahí a la salud de la boda, y a que goce muchos años ³⁸ el señor novio a la novia!»	35
«¡Echa hipocrás, Ganimedes!», ³⁹ dijo Júpiter con sorna. ⁴⁰ «¡Brindis digo a la hermosa de todas estas señoras!».	40
«¡Buena pro!», respondió Palas. ⁴¹ «¡Ea, pégale a esa lonja! ⁴²	

32 v. 18: *gorja*: «Vale también chanza, alegría, regocijo, bulla y fiesta; y así se dice *estar o no estar de gorja*» (*Autoridades*).

33 v. 19: *pavana*: «Especie de danza española que se ejecuta con mucha gravedad, seriedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados; por lo que se le dio este nombre con alusión a los movimientos y ostentación del pavo real. Llámase también así el tañido con que se acompaña esta danza» (*Autoridades*).

34 v. 20: *capona*: «Son o baile a modo de la *Mariona*, pero más rápido y bullicioso, con el cual y a cuyo tañido se cantan varias coplillas» (*Autoridades*).

35 v. 28: *jeringa*: «Se toma particularmente por la que se usa para limpiar y purgar el vientre, introduciendo en él por la parte posterior algún licor dispuesto y preparado a este efecto» (*Autoridades*). El verso se funda en la frase hecha «el diablo sea sordo», que encontraremos en el v. 165.

36 v. 30: *del que los rayos arroja*: evidente alusión a Júpiter, dios de los truenos y rayos, como indicamos más arriba.

37 v. 31: *hacer la razón*: «Por: beber, cuando a uno le hacen brindis mostrándole una copa con vino, y responde: “Haré la razón”, y bebe, estimando la oferta y vida por quien se brinda» (Correas, p. 966, 133).

38 v. 35: *gocce*: de *gozar*, ‘copular’; *Gozar una mujer*: «Es tener congreso carnal con ella, consintiendo ella o padeciendo violencia» (*Autoridades*). Este verbo se opone generalmente a *amar* en el discurso amoroso áureo y a la visión neoplatónica del amor. Por supuesto, está muy presente en los textos eróticos y satírico-burlescos, donde los amantes no sólo *gozan*, sino que *calzan*, *cabalgan*, *guerrear*, *quieren*, *tocan*, etc.

39 v. 37: *hipocrás*: «Bebida que se hace de vino, azúcar, canela, clavo y otros ingredientes; todo lo cual se cuele por una manga de estameña o lienzo crudo, después de haber estado en infusión algún tiempo. Muchos le echan una porción de agua, para que no sea tan fuerte. Algunos, con Ménage, creen fue Hipócrates el inventor de esta composición, y que de ahí tomó el nombre» (*Autoridades*); *Ganimedes*: joven héroe perteneciente a la estirpe real de Troya y descendiente de Dárdano, Ganimedes (Γανυμήδης), que fue raptado en el monte Ida de Frigia por Zeus transformado en águila, sirve de copero en el Olimpo y escancia el néctar en la copa de Zeus (Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 160-161), sustituyendo en esta función a Hebe, diosa de la juventud.

40 v. 38: *sorna*: «Tardanza o espacio perezoso con que se hace alguna cosa» (*Autoridades*).

41 v. 41: *¡Buena pro!*: «Modo de hablar con que se saluda al que está comiendo o bebiendo; y también se usa en los remates de las ventas, arrendamientos, etc.» (*Autoridades*).

42 v. 42: *lonja*: «El trozo o pedazo ancho y delgado que se corta de los pernils de tocino» (*Autoridades*).

¡Daca el hueso!», decía Baco⁴³
 con ademanes de zorra.⁴⁴
 «Venga a loque puro», dijo⁴⁵ 45
 el dios de la pata coja.⁴⁶
 Carraspada pide Venus;⁴⁷
 tintillo pide Latona.⁴⁸
 «¡Allá va, señora Palas!»,
 dijo Apolo en jerigonza⁴⁹ 50
 y Neptuno dice: «¡Venga,
 que se me atasca una sopa!».⁵⁰
 Andaba el zumo de parras⁵¹
 mano en mano y boca en boca;
 en cueros están los dioses, 55
 en cueros están las diosas,
 cuando (¡miren el demonio!)
 la diosa de la discordia⁵²
 estaba que se las pela,⁵³
 porque no se halló en las bodas. 60
 Pues ¿qué hace? Toma y viene.
 Pues ¿qué hace? Viene y toma,
 y tira una bola de oro
 diciendo: «Ruede la bola»,⁵⁴
 con dos letrillas en ella 65
 que dicen: «La más hermosa
 que estuviere en el concurso,
 esa manzana se coma».

43 v. 43: *Daca*: «Lo mismo que “Da acá” o “Dame acá”; y como en “Da acá” se encontraron las dos *aa* en fin y principio de dicción, perdiéndose la una por sinalefa, quedó en una voz el “Daca”, que es usadísima, por la necesidad que hay de repetirla para pedir cuanto se nos ofrece» (*Autoridades*).

44 v. 44: *zorra*: «Llaman asimismo en estilo familiar la borrachera; y así se dice “dormir la zorra”, “desollar la zorra”» (*Autoridades*); «Borrachera» (Chamorro, p. 826).

45 v. 45: *aloque*: «Especie de vino, cuyo color es rojo rubio, que se inclina al tinto. Haile de dos suertes, natural y artificial. El natural es el que se hace de uva morada, el artificial el que es compuesto de vino tinto y blanco» (*Autoridades*).

46 v. 46: *el dios de la pata coja*: alusión perifrástica y burlesca al dios cojo de Lemnos, Hefesto (Ἥφαιστος), dios del fuego, hijo de Zeus y de Hera, y esposo de Afrodita.

47 v. 47: *carraspada*: «Cierta género de bebida que se hace por las Navidades, compuesta de vino tinto aguado o del pie de este vino, con miel y especias» (*Autoridades*).

48 v. 48: *tintillo*: «Lo mismo que vino tinto. Dícese regularmente del vino no muy cubierto» (*Autoridades*); *Latona*: Leto (Λητώ), madre de Apolo y Ártemis, que fueron procreados por Zeus, pertenece a la primera generación de los dioses del Olimpo, por ser hija de Titán Ceo y de la titánide Febe.

49 v. 50: *jerigonza*: «El dialecto o modo de hablar que usan los gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos, adaptando las voces comunes a sus conceptos particulares, e introduciendo muchas voluntarias» (*Autoridades*).

50 v. 52: *sopa*: «Se toma también por el pan cortado o desmenuzado que se echa en el caldo o está despuesto y preparado para echársele. Dícese comúnmente sopas» (*Autoridades*).

51 v. 53: *zumo de parras*: perfrasis alusiva por el que «[!]llaman al vino en estilo familiar y festivo» (*Autoridades*).

52 v. 58: *la diosa de la discordia*: Alusión a Eris o Éride (Ἐρίς), diosa griega de la Discordia. Generalmente es considerada como hermana de Ares y compañera suya.

53 v. 59: *se las pela*: «Frase con que se da a entender que alguno apetece o ejecuta alguna cosa con vehemencia, actividad o eficacia» (*Autoridades*).

54 v. 64: *Ruede la bola*: «Frase vulgar que equivale a “Holuémonos, y corran las cosas como quisieren”. Úsanlo mucho los perdidos y que no reparan en los inconvenientes y resultas traer las acciones inconsideradas» (*Autoridades*).

«¡Venga!, dijo Baco luego, ⁵⁵ «¡Venga! Digo que me toca, porque soy yo más hermoso que juntas estas señoras».	70
Juno, pues, la echó la garra, ⁵⁶ diciendo: «La linda sola, la más graciosa y más bella soy yo, que soy protodiosa». ⁵⁷	75
«¿Cómo es eso?», dijo Palas; «¿La más linda? ¡Linda cosa! ⁵⁸ ¿Dónde estoy yo, que soy linda y sin el riesgo de tonta?».	80
«¡Tener!, decía la Venus, ⁵⁹ porque aquí no hay más airosa hermosura que la mía, que soy una perla en concha». ⁶⁰	85
«¡Callen muy enhoramala! ⁶¹ Pues ¿a Juno hay quién se oponga, siendo del sacro Tonante su hermana, y su mujer propia?». ⁶² «¿Qué hermana, ni qué mujer?	

55 v. 69: *luego*: «Al instante, sin dilación, prontamente» (Autoridades).

56 v. 73: *Juno*: Diosa romana asimilada a Hera (Ἥρα), Juno es la más importante de todas las diosas olímpicas. Hija mayor de Crono y Rea y, por tanto, hermana de Zeus, casó con éste en unas bodas solemnes. De dicha unión nacieron dos hijos, Ares y Hefesto, y dos hijas, Ilitía y Hebe; *la echó la garra*: de *echarle a uno la garra*, «[f]rase que significa cogerle o prenderle» (Autoridades). El laísmo participa del *stylus humile* de la composición poética.

57 v. 76: *proto*: «Voz griega, que vale primero en su línea y sirve en composición de otras voces de aquella lengua; y también se ha extendido a componer algunas españolas, y aun a inventar muchas en el estilo jocos, como *proto-pobre*, *protodiablo*, etc.» (Autoridades). Al crear un neologismo mediante el prefijo *proto*, copiando de este modo, por composición, un esquema común a varias palabras, el poeta se inscribe en una tradición impulsada principalmente por Francisco de Quevedo (véase Arellano, 2003, p. 206).

58 v. 78: *¡Linda...!*: «Nota de admiración con que se pondera la extrañeza de algún dicho o hecho» (Autoridades).

59 v. 81: *Tener*: «El uso del infinitivo como imperativo, habitual en el registro hablado, tiene incidencia en la lengua escrita, debido a su carácter familiar —o incluso vulgar, en opinión de algunas gramáticas [...]—. Particularmente frecuente resulta en el plano oral la alternancia, en la segunda persona del plural *vosotros*, entre el infinitivo y la forma correspondiente del imperativo, solapamiento que viene facilitado por su carácter cuasi homófono [...]» (GDLE 36.4.2.3). Así, pues, el empleo del infinitivo, tanto aquí como en el v. 145, está en adecuación con la representación degradada de los dioses del Olimpo. Con la misma funcionalidad, el autor insiste en un indecoroso habla o escritura mediante el uso del artículo definido delante del nombre propio («la Venus») cuando «[e]n Español la presencia del artículo definido con [nombres propios] se ha calificado de familiar o coloquial (*La María; el Antonio*)» (GDLE 2.4.2.2).

60 vv. 81-84: *soy una perla en concha*: Referencia, mediante una probable alusión a las frases hechas *Es una perla*, que vale «Es muy agradable» (Covarrubias, p. 126b) y *Tener una cosa como perla en caja*, con sentido de «tenerla muy guardada y con mucho recato» (Covarrubias, p. 395a), al nacimiento de Venus según la tradición que hace de ella la hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Crono, cayeron al mar y engendraron a la diosa, la “mujer nacida de las olas”, o “nacida del semen del dios”. No pocas representaciones pictóricas la representan como recién salida de una concha, como ocurre en el famoso cuadro de Sandro Botticelli titulado *El nacimiento de Venus* (1484) conservado en la florentina Galería de los Oficios.

61 v. 85: *enhoramala*: «Expresión de desprecio y a veces de enfado, y como deseando mal suceso y desdicha a otro» (Autoridades).

62 v. 88: Ya presentaba Homero a Hera de la misma manera en la *Ilíada* (XVI, 356) o en sus *Himnos* (XI). La misma autodefinition aparece en la *Eneida* de Virgilio: «Ast ego, quae divum incedo regina, Iovisque / Et soror et coniunx...» (I, 46-47); en las *Odas* de Horacio: «ducente uictrices cateruas / coniuge me Iouis et sorore» (III, 3, 63-64); o, en una situación parecida a la de nuestra composición poética, en las *Metamorfosis* de Ovidio: «sceptra tenere decet, si sum regina Iovisque / et soror et coniunx, certe soror. at, puto, furto est» (III, 265-266).

¿Qué Tonante, ni qué alforjas?, ⁶³ dijo Venus, si eres necia, y sobre necia, celosa?». ⁶⁴	90
«Mientes, chula, dijo Juno, ⁶⁵ por en mitad de esa boca». «Tú mientes, respondió Palas, sacrílega incestuosa. ⁶⁶	95
Tú, que cuando eras doncella quisiste escurrir la bola ⁶⁷ para que fuese un cuclillo ⁶⁸ asunto de tu deshonra. ⁶⁹	100
Tú, a quien llaman la Lucina, y por partera te nombran las comadres de parir, cuando los niños coronan». ⁷⁰	
«¡Ah, puerca!, la dice Juno, ¿cómo te atreves tan loca a perder a mi deidad la reverencia forzosa?	105
Juno sabe que eres calva y que tienes media cholla rapada a navaja, siendo de cascos monda y lironda. ⁷¹	110

63 v. 90: *¿qué alforja?*: «Término vulgar con que se explica el hablar de alguna cosa con desprecio o enfado; por contarse la alforja entre las cosas vulgares o viles» (*Autoridades*).

64 v. 92: *celosa*: Juno aparece en muchas fábulas como una diosa cruel y vengativa, las más veces para con los amantes de Júpiter de ambos sexo y su ilegítima descendencia.

65 v. 93: *chula*: «Se llama asimismo la gorróna o mozueta de mal vivir, desahogada y pícarra» (*Autoridades*); «Prostituta, ramera» (Chamorro, p. 311).

66 v. 96: *sacrílega incestuosa*, pues, como señalamos, Juno era hermana y esposa de Júpiter, con el que tuvo cuatro hijos.

67 v. 98: *escurrir la bola*: «Significa ausentarse alguno de repente como huyendo, y a escondidas, para escaparse de algún riesgo o empeño. Es frase vulgar y baja» (*Autoridades*).

68 v. 99: *cuclillo*: «Ave conocida del tamaño de un pollo, las plumas matizadas de varios colores, el pico largo y en la cabeza tiene un copete como el de la cugujada» (*Autoridades*).

69 vv. 97-100: El poeta alude al episodio en que, «[e]ncontrándose Hera sentada y sola en el monte Cócige ('Cuclillo'), Zeus toma la figura de un cuclillo, produce una fuerte borrasca, y viene volando, aterido de frío, a posarse sobre el regazo de Hera. Al ver esta al pájaro tiritando lo cubre con su ropa, momento en el que Zeus recobra su forma propia y trata de forzar a Hera. Esta le suplica que la respete, por su madre, y Zeus le promete que la hará su esposa» (Ruiz de Elvira, 1975, p. 83). Sin hacer mencionar esta promesa, Pausanias relata esta leyenda en su *Descripción de Grecia* (II, 17, 4); leyenda que se encuentra asimismo en un escolio a Teócrito, que explica de ese modo por qué la imagen de Hera en Argos tiene un cetro con un cuclillo posado en él.

70 vv. 101-104: Con los epítetos de Lucina ("la que trae niños a la luz") y Lucetia ("la que trae luz"), Juno preside los nacimientos y ayuda en los partos (Ovidio, *Fastos*, II, 447-453). No se debía asistir a las ofrendas que se hacían a Juno Lucina si no se llevaban todos los nudos sueltos, pues la presencia de un lazo, cinturón, nudo, etc., podía impedir el feliz alumbramiento de la mujer por la cual se ofrecía el sacrificio (Ovidio, *Fastos*, III, 255-258). De forma general en las operaciones mágicas era preciso deshacer todo lazo o nudo (Virgilio, *Eneida*, IV, 509, 518; Horacio, *Sátiras*, I, 8, 24). En su obra, Ovidio alude asimismo al homenaje que se debía rendir a Juno con la cabeza ceñida de flores delicadas (*Fastos*, III, 254).

71 v. 112: *cascos*: 'la cabeza' pero también «[f]iguradamente hablando de los del hombre, significan el juicio que tiene, y regularmente suele ser en mala parte. Y así se dice: "Fulano tiene bravos cascos o malos cascos", que uno y otro significa poco juicio» (*Autoridades*); *monda*: «Limpio y libre de otras cosas superfluas, mezcladas o añadidas» (*Autoridades*); *lironda*: «Lo que no tiene mezcla, ni añadidura de otra cosa. Úsase regularmente en la frase "mondo y lirondo"» (*Autoridades*).

vv. 109-112: Si bien Trejo Varona parece aludir a Atenea mediante el juego dilógico degradante fundado en el empleo del sustantivo «cascos», a la vez atributo guerrero de la diosa y referencia paradójica a su escaso juicio,

Si guardas virginidad, es por ser fea, y no importa ser virgen, cuando eres mártir de no llegar a la obra». ⁷²	115
«¡Ah, sucia!...» «¡Aguárdate, Palas, ⁷³ dijo Venus, que me importa hablar un poco con esta presumidilla chillona!».	120
«¿Qué has de hablar? respondió Juno, tú, que por ser picarona, ni aun la mar pudo sufrirte; ¡testigos sean sus conchas!	
Lasciva eterna, ¿qué hablas, cuando cantan mil historias que por adúltera y fácil te enjaularon la persona?». ⁷⁴	125
Empezáronse a arañar, andaba el moja la olla, ⁷⁵	130

no logramos encontrar mención alguna a su posible (media) calvicie. Sin embargo, Lactancio sí menciona en sus *Instituciones divinas* (I, 20) la existencia de un templo dedicado a la Venus Calva, erigido para celebrar una singular victoria de los romanos sobre los galos. Durante el asedio de Roma por los galos, las matronas se habían encerrado en el Capitolio con los defensores de la ciudadela y algunos refugiados, y decidieron cortarse los cabellos con el fin de trenzar los cordones y las cuerdas necesarias para las máquinas de guerra. En memoria de este hecho, se edificó un templo con una estatua de Venus sin cabellos en la cabeza para significar que las mujeres, aún despojadas de sus melenas, no habían perdido su poder de seducción. Existe, según Pierre Grimal, otra explicación a la estatua de «Venus Calva»: durante el reinado de Anco Marcio, «[l]as mujeres romanas, al igual que la reina, se veían aquejadas de una extraña enfermedad que les hacía perder los cabellos. Para consolar a su esposa, el rey hizo levantar una estatua que la representaba en el estado a la que la había reducido la enfermedad. Y he aquí que se produjo el milagro: en cuanto se erigió la estatua, el pelo de las damas comenzó a crecer, más hermoso que nunca. En señal de agradecimiento, los romanos profesaron culto a la “Venus calva”, que de tal modo había manifestado su poder» (Grimal, 1999, p. 60). No sería desatinado pensar que Trejo Varona haya podido confundir a las dos diosas, Venus y Atenea. Los versos siguientes no dejan lugar a duda en cuanto a la destinataria de la réplica de Juno.

72 v. 116: *la obra*: ‘el acto sexual’. A la par que el verbo *hacer* y el sustantivo *hecho* que deriva de él, el verbo *obrar* (también con sentido de *concurrere*) y su sustantivo *obra*, pertenecen al ambiguo vocabulario utilizado en la literatura erótica: «Como ventura concierta / los que son enamorados, / estaban en una huerta / una dama descubierta / y un gentilhombre abrazados, // obrando según natura / lo que se suele hacer, / y, siendo sin cobertura, / las turmas y hendedura / se les podían parecer» (*Poesía erótica*, p. 260, 131, nota, v. 6).

vv. 113-116: La casta diosa Atenea nunca tuvo consorte o amante, por lo que era conocida como Atenea Partena, «Virgen Atenea». Además, como Atenea Hygieia protege a cada familia, vela por la concordia y la castidad de los esposos, por la honra del hogar y la salud de todos.

73 v. 117: *Aguárdate*: de *aguardarse*, que «[s]ignifica también detenerse, no pasar adelante o no ir adelante; y en fuerza de esto» (*Autoridades*).

74 vv. 125-128: Alusión al famoso episodio narrado por Homero de la trampa que le preparó Hefesto a Afrodita, su esposa. Si bien Afrodita se había casado con Hefesto, no amaba sino a Ares, el dios de la guerra. Una madrugada, los dos amantes fueron sorprendidos por Febo, el dios sol, que fue a relatar la aventura a Hefesto. Éste preparó secretamente una trampa: se trataba de una red mágica, que él sólo podía accionar. Una noche en que los dos amantes se hallaban en el lecho de Afrodita, Hefesto cerró la red sobre ellos y llamó a todos los dioses del Olimpo. El espectáculo produjo a todos extremo regocijo. A ruegos de Poseidón, Hefesto consintió en retirar la red, y la diosa escapó, avergonzada, hacia Chipre, mientras Ares se dirigía a Tracia. Nos narra el episodio Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 171-189). Al llamar a Venus «lasciva eterna», Juno alude además a los numerosos amores de Afrodita, que no se limitaron a Ares, y entre los cuales figuraron Adonis o Anquises.

75 v. 130: *andaba el moja la olla*: Encontramos el mismo verso, y en un contexto muy similar, en la jácara del *Desafío de dos jaques*, de Quevedo: «A puñaladas se abrazan; / unos con otros se envuelven; / andaba el moja la olla / tras la goda delincuente» (Quevedo, *Poesía burlesca*, II, p. 81, vv. 137-140). Según Ignacio Arellano, se puede tratar de una creación verbal de Quevedo a partir del verbo *mojar*, derivado del sustantivo *mohada*, “el puñal” en germanía. Por otra parte, la olla puede designar al «[...] estómago, porque en él se cuece el alimento» (*Autoridades*). *Mojar la olla* significaría entonces “agujerear barrigas” y el “moja la olla” sería el puñal (Quevedo, *Poesía burlesca*, II, p. 81, n. 306). Chamorro comparte el sentido indicando que el *moja la olla* es la «[p]uñalada en el estómago» (Chamorro, p. 589). Ahora bien, la locución no parece estar vinculada con el derrame de sangre. Según Pedro Álvarez de Miranda,

bofetada como el puño, ⁷⁶ pescozada a toda costa. ⁷⁷	
«¡Ay! ¡Que me ha quebrado un ojo!» «¡Que me rompe la valona!» ⁷⁸	
«¡Ah puta! ¡Azotes a mí?»	135
«¡Que me matan! ¡Que me ahogan!». Júpiter, hecho una uva, ⁷⁹ con ademanes de mona, ⁸⁰ relumbrándole los ojos, meneando a espacio la cholla,	140
después de echado un regüeldo ⁸¹ por prólogo de su obra, dijo en lengua medio clara estas palabras u otras:	
«¡Tener!, señoras pobretas, ⁸² ninguna se descomponga; mente el mundo, toda penca ⁸³ escuche, y calle su boca».	145
«¿Qué han de callar, dijo Juno, barbado, que estás ahora regoldando esas palabras, ⁸⁴ vomitando esa parola?» ⁸⁵	150
¿No soy tu mujer, salvaje? Pues ¿para qué es esa droga? ⁸⁶ ¿para cuándo son los rayos?	155

el origen del modismo estaría en la riña a la hora de mojar la olla, es decir, de mojar pan en la salsa o caldo que hay o queda en ella. La alternancia *moja la olla* (tú, imperativo) / *mojo la olla* (yo) reflejaría ese forcejeo. Además, sólo en los textos de Quevedo y de Trejo Varona se da el caso de una locución nominal «el moja / mojo la olla» (acompañada con el verbo *andar*). Recientemente Abraham Madroñal explicaba que el sentido de la locución adverbial «a moja la olla» – grados [conseguidos] a moja la olla – sería que «varias personas se disputan algo atropelladamente, intentando cualquiera de ellas no quedar en último lugar» (Madroñal, 2006, p. 163).

76 v. 131: *como el puño*: «Frase adverbial con que se pondera que una cosa es muy grande entre las que regularmente son pequeñas; o al contrario, que es muy pequeña entre las que debían ser grandes» (*Autoridades*).

77 v. 132: *pescozada*: «El golpe que se da con la mano en el pescuezo» (*Autoridades*); *a toda costa*: «Frase con que se da a entender que alguna cosa se ha hecho sin limitación ni reparo de gasto para conseguir su mayor perfección» (*Autoridades*).

78 v. 134: *valona*: «Adorno que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros; y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho» (*Autoridades*).

79 v. 137: *uva*: «Por alusión llaman al borracho» (*Autoridades*).

80 v. 138: *mona*: «En estilo jocoso y familiar se llama la embriaguez o borrachera. Y también se llama así al que la padece o está borracho» (*Autoridades*).

81 v. 141: *regüeldo*: «Aire comprimido en el cuerpo, que se despide por la boca, causando un ruido desapacible» (*Autoridades*).

82 v. 145: *pobreta*: «La ramera o mujer de mal vivir. Es voz vulgar» (*Autoridades*).

83 v. 147: *penca*: «Ramera» (Chamorro, p. 645; *Poesía erótica*, 114, nota v. 5; 115, nota v. 4)

84 v. 151: *regoldando*: de *regoldar*, «[e]xpeler por la boca el aire que está en el cuerpo, haciendo un sonido descompuesto» (*Autoridades*).

85 v. 152: *parola*: «Labia, facundia en el hablar y expedición en el decir» (*Autoridades*).

86 v. 154: *droga*: «Metafóricamente vale embuste, mentira disfrazada y artificiosa, pretexto engañosamente fingido y compuesto; y así del que no trata verdad, y está en mala opinión, se dice que cuando habla o hace es una pura droga» (*Autoridades*).

¿para cuándo son las sobas?». ⁸⁷
«Para mí, no, que soy Palas;
soy su hija y cosa propia,
nací de su calvatrueno, ⁸⁸
y mi cuna fue su cholla». ⁸⁹ 160
«Pues a mí no hay que atreverse,
dijo Venus, porque es cosa
que le haré que ande penando
por una dueña con tocas». ⁹⁰
«¡El diablo sea sordo!, dijo ⁹¹ 165
Júpiter, no quiero historias;
en nada me meto; ¡allá ⁹²
se lo hayan las fregonas!». ⁹³
«Tú lo eres, dijo Juno,
¡pícaro!, que por Europa 170
te graduaste por Jarama,
con tus cuernos y tu cola; ⁹⁴
y por otra picarilla ⁹⁵
fuiste rocío de bolsa, ⁹⁶

87 v. 156: *soba*: «Metafóricamente vale aporreamiento o zurra que se da a alguno, como soba de palos» (*Autoridades*).

88 v. 159: *calvatrueno*: «La calva grande y de toda la cabeza. Es voz familiar y vulgar» (*Autoridades*). El interés de esta palabra, formada de los dos vocablos *calva* y *trueno*, radica en la reactivación, por el contexto de la narración, del segundo significado. De esta manera, Trejo Varona le atribuye a Júpiter una hiperbólica calvicie al mismo tiempo que alude al trueno que le caracteriza.

89 vv. 157-160: La madre de Atenea, Metis, se hallaba embarazada de Zeus y a punto de dar a luz una hija, cuando Zeus se la tragó, siguiendo de esta manera los consejos de Urano y Gea, quienes le habían revelado que si Metis tenía una hija, tendría a continuación un hijo que arrebataría a Zeus el imperio del cielo. Llegado el momento del parto, el padre ordenó a Hefesto que le partiese la cabeza de un hachazo. De la cabeza de Zeus salió una joven completamente armada, que resultó ser Atenea.

90 v. 164: *toca*: «Adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada en varias figuras, según los terrenos o fines para que se usan» (*Autoridades*). El autor recurre al tópico personaje tipo de la dueña maligna y diabólica que tuvo una gran fortuna literaria en la literatura satírico-burlesca. Quevedo se encarnizó particularmente con su figura, precisando de esta manera su perfil, como consta en el soneto «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas».

91 v. 165: *El diablo sea sordo*: «Frase con que explicamos la extrañeza de alguna palabra escandalosa e indigna de decirse, o el deseo de que no suceda alguna cosa que se teme» (*Autoridades*).

92 v. 167: *me meto*: «Introducirse en alguna parte o en alguna dependencia sin ser llamado. Dicese regularmente de los entrometidos» (*Autoridades*).

93 v. 168: *fregona*: «La criada que sirve en la cocina y friega los platos y demás vasijas» (*Autoridades*) vv. 167-168: *allá se lo hayan las fregonas*: Construcción probable a partir de la expresión *Allá se lo haya con sus pollos Marta* o *Allá se lo haya Marta con sus pollos* (Correas, p. 75, 1625), «[r]efrán que significa es cordura no meterse en dependencias ajenas, para gobernarlas, ni censurarlas» (*Autoridades*).

94 vv. 169-172: Alusión al rapto de Europa (Εὐρώπη), hija de Agenor y Telefasa, por Zeus. Éste vio a Europa cuando estaba jugando con sus compañeras en la playa de Sidón, o de Tiro, donde reinaba su padre. Inflamado de amor por su belleza, se metamorfoseó en un toro de resplandeciente blancura y cuernos semejantes a un creciente lunar; con esta forma fue a tumbarse a los pies de la doncella. Ésta asustada al principio, va cobrando ánimo, acaricia al animal y acaba por sentarse en su espalda. En seguida, el toro se levanta y se lanza hacia el mar. A pesar de los gritos de Europa, que se aferra a sus cuernos, se adentra en las olas y se aleja de la orilla; de este modo llegan los dos a Creta. En Gortina, Zeus se une con la joven junto a una fuente y bajo unos plátanos que, en memoria de estos amores, obtuvieron el privilegio de no perder jamás sus hojas. La alusión al episodio mitológico, relatado por Ovidio (*Metamorfosis*, II, vv. 833-875) e Higino (*Fábulas*, CLXXVIII), se inscribe en una realidad local hispánica y cotidiana al referirse el poeta a la crianza y fama de los toros del Jarama.

95 v. 173: *picarilla*: de *pícaro*, «[b]ajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza» (*Autoridades*).

96 vv. 173-174: Alusión a la unión de Zeus con Dánae (Δανάη), hija del rey de Argos, Acrisio, y de Eurídice, hija de Lacedemón y de Esparto. Deseando un hijo Acrisio, fue a consultar al oráculo, el cual le predijo que, en efecto,

y allá por boca de ganso ⁹⁷ engañastes una tonta». ⁹⁸	175
Temió Júpiter el riesgo, y dijo: «¿Mercurio? ¿Hola? Lleva esas damas a un monte, que está dos leguas de Troya.	180
Allí, almorzando unas migas ⁹⁹ está un pastor que se nombra si mal no me acuerdo, Paris, ¹⁰⁰ graduado por la mamona. ¹⁰¹	185
Éste proveerá justicia a todas estas señoras, mientras que yo, pían pían, ¹⁰² voy a dormir cierta zorra».	190
Dicho y hecho: luego al punto, ¹⁰³ peinando el aire, que cortan, ¹⁰⁴ helo, helo por do viene Mercurio con las tres mozas. ¹⁰⁵	190

su hija daría a luz un hijo, pero que este hijo lo mataría. Para impedir el cumplimiento del oráculo, Acrisio mandó construir una cámara subterránea de bronce, en la que encerró a Dánae, poniéndole una buena guardia. Pero nada pudo evitar que Dánae fuese seducida por Zeus, en forma de una lluvia de oro que, por una grieta del techo, cayó en el seno de la joven. Al saber Acrisio que Dánae había sido seducida, sin prestar crédito al origen divino de la seducción, encerró a su hija y al recién nacido en un cofre, que arrojó al mar. El niño se llamaba Perseo. Higino le dedica a Dánae su fábula LXIII.

97 v. 175: *por boca de ganso*: Procede de la frase hecha *Hablar por boca de ganso*, «[c]uando se acierta acaso en algo; y de ordinario no acertando, y tenerlo por no dicho. Y: “Hablar (o Jugar) por ganso... o con ganso” es: tener al lado quien diga y advierta» (Correas, p. 960, 39).

98 vv. 175-176: Alusión degradante a la unión de Zeus con Leda (Λήδα), hija de Testio, rey de Etolia, y de Euritemis, o con Némesis (Νέμεσις), una de las hijas de Nix (la noche). Una primera tradición considera que Zeus se había unido a Leda en figura de cisne y fingiendo ser perseguido por un águila, y que ella había puesto un huevo del que había salido su hija Helena, o bien que había puesto dos huevos, de los que habían nacido, por una parte, Helena y Pólux, y por otra, Clitemestra y Cástor (Higino, *Fábulas*, LXXVII, 2). Según otra tradición, Némesis, huyendo de Zeus, habría recorrido el mundo entero, adoptando mil formas distintas, hasta que, al fin, se transformó en oca. El dios se metamorfoseó en cisne, y bajo este disfraz se unió a ella en Ramnunte (Ática). A consecuencia de esta cópula, Némesis puso un huevo, que abandonó en un bosque sagrado. Un pastor lo encontró y lo llevó a Leda. Ésta lo depositó en una cesta, y cuando el huevo, a su tiempo, se abrió, nacieron Helena y los Dioscuros. El filtro burlesco del texto convierte al Zeus cisne en un vulgar ganso.

v. 176: *engañastes una tonta*: La presencia del morfema /-s/ en la segunda persona del singular del pretérito perfecto simple, por analogía con la forma /-s/ regular de la segunda persona del singular en los demás tiempos de la conjugación, se considera «como descuidada o coloquial» (GDLE, 75.2.1) y corresponde, en la composición burlesca, con la atribución de un habla vulgar a las divinidades del Olimpo.

99 v. 181: *migas*: La presencia de este manjar inscribe al pastor mitológico en una realidad rústica hispana, según el proceso de degradación burlesca adoptado por Trejo Varona en su obra.

100 v. 183: *Paris*: Paris (Πάρις), llamado también Alejandro, es el hijo segundo de Príamo y Hécuba.

101 v. 184: *mamona* (o *mamola*): alusión a la locución *hacer la mamola*, «[f]rase que además del sentido recto, vale engañar a uno con halagos y caricias fingidas, tratándose de bobo» (*Autoridades*); «Burla» (Chamorro, p. 555). Gonzalo Correas, después de repertoriar la expresión *hacer la mamona*, apunta: «“Mamona” se hace entre muchachos con tres dedos en los hocicos, y con el uno apretando la nariz del otro, aplanándosela. Tómate por: hacer befa y molestia con superioridad; sujetar y poder más» (Correas, pp. 965-966, 131). Mamona, «vulgarmente se toma por una postura de los cinco dedos de la mano, y por desprecio solemos decir que le hizo la mamona» (Covarrubias, p. 1230b).

102 v. 187: *pían, pían*: del italiano *piano, piano*, «despacio, poco a poco».

103 v. 190: *dicho y hecho*: «Denotando presteza en hacer tras el decir» (Correas, p. 226, 262); «Lo que de presto se hizo; o que se haga diciéndolo» (*Ibid.*, p. 912, 413).

104 v. 190: *peinando*: de *peinar*, que «[m]etáforicamente vale mover o dividir suavemente alguna cosa. Y así se dice que las aves peinan el viento, las naves las ondas. Úsase más en la poesía» (*Autoridades*).

105 v. 191: *helo, helo por do viene*: Corresponde al verso inicial de dos romances viejos: el *Romance del infante ven-*

Venían las tres deidades con tal majestad airosas, que paró la admiración en los términos de corta. ¹⁰⁶	195
Todo Ceilán a diluvios ¹⁰⁷ inundó telas vistosas que se vistieron, formando de cada llanto una aurora.	200
Nunca el cielo, nunca el sol, en cuanto sus luces bordan, vieron tal primor, y el Asia nunca se vio más dichosa.	205
Hallan en el monte Ida al buen Paris, que en su choza, en lugar de las pandectas, ¹⁰⁸ estaba hojeando unas sopas.	210
Dio el dios flecha su embajada, y el juez dijo con pachorra: ¹⁰⁹ «¡Ea, señoras, ropa fuera! ¹¹⁰ ¡Pónganse al punto en pelota!	215
Porque esto de andar vestidas como se usa por ahora, encubre dos mil defectos	

gador: «Helo, helo por do viene / el infante vengador», caballeresco (Durán, nº 294), y el *Romance del rey moro que perdió Valencia*: «Helo, helo por do viene / el moro por la calzada», morisco (Durán, nº 858). Según Agustín Durán, «es cierto que el primer verso de uno y otro son idénticos, y por consiguiente que era proverbial» (Durán, I, p. 546a). Estos versos tuvieron una gran fortuna en la literatura áurea, bien mediante una reutilización literal, bien a través de un uso paródico. Prueba de ello son, por ejemplo, los versos iniciales del baile de *Las valentonas, y destreza* de Quevedo: «Helas, helas por do vienen / la Corruja y la Carrasca, / a más no poder mujeres, / hembros de la vida airada» (Quevedo, *Obra poética*, nº 866, p. 1268, vv. 1-4); la copla de romance que Salvador Jacinto Polo de Medina incluye en su *Hospital de incurables*: «Helas, helas por do vienen / Madalena, María y Marta, / a más no poder mujeres, / fembras de la vida harta» (Polo de Medina, *Obras completas*, p. 205); la réplica de Flora en la segunda jornada de *Primero es la honra que el gusto*, de Francisco de Rojas Zorrilla: «Hele, hele por do viene / don Félix por la calzada»; la réplica de don Gaíferos en la mojiganga epónima de Vicente Suárez de Deza y Ávila: «Hétele por donde viene / el moro, por la calzada» (Suárez de Deza y Ávila, *Teatro breve*, II, p. 505, vv. 83-84); o también los siguientes versos musicales de la anónima mojiganga burlesca titulada *Florinda* (ca. 1660): «“Hétele por do viene / mi Juan Redondo, / y la Pérez le sigue, / sigue, sigue, / hecha un demonio”» (*La mojiganga dramática*, II, pp. 103-104, vv. 17-18) y la réplica del Viejo en la misma obra: «...El parche suene: / “Hele, hele por do viene / el moro por la calzada”» (*Ibid.*, II, p. 107, vv. 71-73).

106 v. 196: en los *términos de corta*: esto es, la belleza o grandeza de las divinidades superan con creces la admiración que pueden provocar, no existe admiración bastante que pueda corresponderle a la belleza de Juno, Atenea y Venus juntas.

107 v. 197: *Ceilán*: Debido a su ubicación en el camino de las principales rutas marítimas de las Indias orientales y de las especias, partes costeras de la actual isla de Sri Lanka, fueron colonizadas por los portugueses en el siglo XVI, que habían bautizado a la isla como *Cilao*, y por los Países Bajos en el siglo XVII, quienes la llamaron *Zeilán* o *Ceilán*. Mencionar la isla de Ceilán es referirse a cuantas riquezas provenían de Asia; riquezas que sin embargo no bastan para describir la belleza de las diosas, como consta en los versos 203-204.

108 vv. 207: *pandectas*: «La recopilación o comprensión de varias obras, especialmente las de Derecho civil, que el emperador Justiniano puso en los cincuenta libros del *Digesto*. Los juristas dan también este nombre al *Código* del mismo Justiniano, con las novelas y demás constituciones que le componen, y a uno y a otro (esto es, el *Digesto* y *Código*) llaman *Pandectas*» (*Autoridades*). Se trata, pues, del *Digesta* o *Pandecta*, uno de los libros de leyes publicados en el año 533 por el emperador romano Justiniano. Al mencionar este libro, José Trejo Varona insiste así en la inadecuación del pastor con el cargo jurídico propuesto por Júpiter.

109 v. 210: *pachorra*: «Flema, tardanza y espera» (*Autoridades*).

110 v. 211: *ropa fuera*: «Voz del cómitre cuando previene a la boga sus forzados y manda desnudar las espaldas; y también del que despide el huésped enojoso o echa de su familia al criado inútil» (Galindo, *Sentencias filosóficas*, BNE, ms. 9780, f. 243, citado en *La vida y hechos de Estebanillo González*, II, p. 59, n. 196); «Frase de mar que se usa en las galeras para avisar a los galeotes» (*Autoridades*).

de cojeras y corcovas. Veamos muy bien esas muelas, por si acaso tienen toba, ¹¹¹ y véase si tienen fuentes, ¹¹² que es cosa muy asquerosa».	220
«A obedecerte venimos, dijo Juno, y porque importa decirte cuán bien te está el que yo rueda la bola, toda la Asia te daré, toda la África, y Europa, con todos sus adherentes, ¹¹³ que por derecho les toca».	225
Palas dice: «Yo, en las guerras haré que tu espada heroica, aun antes del vencimiento, asegure la victoria».	230
«Yo, dijo Venus, te ofrezco del mundo a la más hermosa mujer, entendida, afable, que no pide, ni es celosa». ¹¹⁴ «¡Mamá!, dijo el juez, ¿así? Pues vamos mirando ahora una por una esas damas, y veremos lo que importan». ¹¹⁵	235
Fuéronse desaliñando, y Juno, más codiciosa, la primera fue a quien vieron la camisa en esta forma: la mitad era de holanda ¹¹⁶ encarrujada en las monjas, ¹¹⁷ y la otra mitad de brin, ¹¹⁸	240 245

111 v. 218: *toba*: «Se llama también el sarrillo que se cría en la dentadura y encías de los vapores que suben a la boca, y de algunas reliquias del manjar que se queda entre los dientes» (*Autoridades*).

112 v. 219: *fuelle*: «Se llama también una llaga pequeña y redonda abierta artificialmente en el cuerpo humano con fuego, o con cáustico, para purgar y evacuar los humores superfluos» (*Autoridades*).

113 v. 227: *adherentes*: «Significa todos los requisitos que concurren a la composición de alguna obra» (*Autoridades*).

114 v. 236: *que no pide*: Alusión a la mujer pedigrüña de la literatura satírico-burlesca que procura siempre sacarle los dineros a su amante (véase Cacho, 2003, pp. 93-103). Así en el prólogo de la edición de 1626 del *Buscón*, de desconocida autoría, se encuentra este aviso al lector: «Dios te guarde de mal libro, de alguaciles y de mujer rubia, pedigrüña y carirredonda». Figura entre los distintos perfiles de mujeres que ataca Quevedo, pues, en su lógica, eternas enemigas del hombre, las mujeres son busconas, deshonestas, adúlteras, rapiñadoras, embusteras y mentirosas.

115 v. 240: *importan*: de *importar*, que, «[h]ablando del precio de las cosas, significa el número o la cantidad a que llega lo que se compró o ajustó» (*Autoridades*).

116 v. 245: *holanda*: «Tela de lienzo muy fina de que se hacen camisa para la gente principal y rica. Llamóse así por fabricarse en la provincia de Holanda, por cuya razón se debe escribir con aspiración; aunque muchos la ponen sin ella» (*Autoridades*).

117 v. 246: *encarrujada*: de *encarrujarse*, «[r]etorcerse, ensortijarse, como sucede en el hilo, cuando está muy torcido, y en el cabello cuando es muy crespo o está rizado y encrespado, o como sucede también en las hojas de algunas plantas que naturalmente se retuercen» (*Autoridades*). Se refiere seguramente el autor a la labor textil de las monjas, que solían hacer esa suerte de tareas.

118 v. 247: *brin*: «Brin es vn género de lienço grosero», como señala Antonio Chacón Ponce de León en su copia manuscrita de la poesía de Luis de Góngora (véase Góngora, *Romances*, I, nº 44, nota del v. 54).

que la llegaba a las corvas. ¹¹⁹	
Aun Palas era aseada, que aunque la tenía rota, de estopa era la mitad, y la otra mitad de estopa.	250
Venus traía chanquetas, ¹²⁰ con dos varas de colonia ¹²¹ (¡quién tal creyera! ¡ah, deidades!) y unas medias verdes rotas.	255
Todas estas baratijas estaban teñidas todas con sangre, que dicen que es esto costumbre en las mozas. ¹²²	260
¡Ay, qué aseada ropa blanca! ¹²³ ¡Qué limpitas! ¡Qué olorosas! Bien es verdad que tenían palominos, mas no es cosa. ¹²⁴	
En púribus se quedaron, ¹²⁵ quedaron, digo, en pelota, legas, llanas y abonadas, ¹²⁶ rasas, escuetas y mondas. ¹²⁷	265
«¡Oh, qué tres, si fueran cuatro!», ¹²⁸ dijo el juez, y ellas, con gorja, pidieron los abanicos, porque estaban calurosas.	270
Mi señora doña Juno fue juzgada, y de su hermosa	

119 v. 248: *corvas*: «La parte de la pierna posterior a la rodilla, adonde se dobla y encorva» (*Autoridades*).

120 v. 253: *chanquetas*: «Lo mismo que chinela o pantufllo» (*Autoridades*).

121 v. 254: *colonia*: «Cierta género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Suélese hacer lisas o labradas, y de un solo color o de varios. Pudo llamarse así por haber venido las primeras cintas de esta calidad de la ciudad de Colonia» (*Autoridades*).

122 vv. 257-260: Alusión a la menstruación de las diosas, convirtiéndolas en simples y vulgares mortales.

123 v. 262: *ropa blanca*: «El conjunto de piezas y alhajas de lino que sirve en las casa para el servicio de ellas y limpieza de los sujetos» (*Autoridades*).

124 v. 264: *palominos*: «En estilo jocoso y festivo se llaman aquellas manchas del excremento que suelen quedar en las camisas» (*Autoridades*); *no es cosa*: «Vale lo mismo que “no conviene” o “no es bueno”» (*Autoridades*).

125 v. 265: *En púribus*: «En púribus, o In púribus. Está en púribus. Quedóse en púribus. Dejóle en púribus. Por: quedar y estar en el extremo de la necesidad y por quedarse y estar desnudo, en cueros, se dice: “Está, o quedó, in púribus naturalibus”» (Correas, p. 928, 211); «Voz latina fingida que se usa en nuestro castellano y estilo festivo para significar que uno está o se queda sin cosa alguna, en cualquier línea, o en cualquier materia, como quien dice *in puribus naturalis*, y de ahí dieron en decir *in puribus*» (*Autoridades*).

126 v. 267: *legas, llanas y abonadas*: de *lego, llano y abonado*, «[f]rase con que en lo forense se explican las calidades que debe tener el fiador o depositario; esto es, que no goce de fuero eclesiástico, ni del de nobleza, y que tenga hacienda» (*Autoridades*). Una vez más el poeta nos propone una delexicalización con efecto cómico; en este caso, al recurrir a una fórmula jurídica para insistir al mismo tiempo en la máxima desnudez de las diosas, pues *lego*, «[e]n las religiones de hombres, se llama el religioso que no tiene opción a las órdenes sacras, y en las comunidades de religiosas, se llama lega la que no tiene velo, ni asiste al coro» (*Autoridades*); *llano* significa «[l]o que está igual, sin tropiezo ni embarazo alguno» (*Autoridades*); y *abonado*, «[l]o que se da por bueno y suficiente para algo» (*Autoridades*).

127 v. 268: «Se toma también por lo que no tiene algún título u otro adherente que le distinga, como “caba-llero raso”, “escudero raso”, “soldado raso”» (*Autoridades*); *escuetas*: «Desembarazado, exento, libre, sin tropiezo ni embarazo» (*Autoridades*).

128 v. 269: *¡qué tres, si fueran cuatro!*: Trejo Varona se vale de la primera parte de la frase proverbial «¡Qué tres, si fueran cuatro; y el del medio más bello!» o «¡Qué tres, si fueran cuatro, para pies a un banco!» (Correas, p. 673, 155), que expresa la ruindad de la o las personas a las que se refiere.

disposición, de los autos ¹²⁹ dizque se sacó esta copia: ¹³⁰	275
Las doradas, las sutiles hebras del aire tremola, ¹³¹ y en tanto mar de hermosura son el piélagos sus ondas. ¹³²	280
En las luces de sus ojos se cifró la luminosa multitud de las estrellas, que en solo un mirar informa. ¹³³	285
La nariz fue tan perfecta tan derecha, tan graciosa, que mereció estar, por linda, más arriba de la boca. ¡Qué bien el mejor oriente guarda en encarnada concha unas muelas y unos dientes que no son perlas, ni aljófar! ¹³⁴	290
Era enjuta de caderas, mas las nalgas anchurosas suplían aquesta falta por ser en extremo gordas; y era estevada un poquito, ¹³⁵ y era otro poquito coja, y un poquito boba era, y era otro poquito loca.	295
Venus, que de la hermosura es el molde, o es la norma, vino con las dieciocho partes que a la linda adornan: larga en cuello, cuerpo, dedos; pequeña en pies, nariz, boca; blanca en cuerpo, rostro y dientes; tres veces tres, nueve cosas. Negra en ojos, en pestañas y cejas, y cual la rosa, labios, encías, mejillas; ítem la siguiente copla: ancha de hombros y muñecas	300
	305
	310

129 v. 275: *disposición*: «Se llaman también la proporción y simetría de las partes del cuerpo, gallardía o gentileza» (*Autoridades*); *auto*: «Decreto y determinación de juez dada y pronunciada jurídicamente sobre la causa civil o criminal de que conoce» (*Autoridades*).

130 v. 276: *copia*: «Se suele usar también por retrato» (*Autoridades*).

131 v. 278: *tremola*: de *tremolar*, que «[p]or extensión se dice de otras cosas que se mueven y esparcen al aire» (*Autoridades*).

132 v. 280: *piélagos*: «Aquella parte del mar que dista ya mucho de la tierra, y se llama regularmente alta mar. Tiene notable profundidad» (*Autoridades*).

133 v. 284: *informa*: «Significa también decir o poner en el hecho y derecho de alguna causa al juez, el abogado de ella para que sentencie» (*Autoridades*).

134 v. 292: *aljófar*: «Especie de perla que, según Covarrubias, se llaman así las que son menudas, pero el día de hoy lo que entendemos por aljófar son aquellos granos menos finos y desiguales, a distinción de la perla, que es más clara y redonda, ya sea grande o pequeña» (*Autoridades*).

135 v. 297: *estevada*: estevado es «[e]l que tiene las piernas torcidas en arco, a semejanza de la esteva» (*Autoridades*).

(¡linda pieza era la diosa!) ¹³⁶ y en fin, ancha de caderas (¡oh, qué linda golosota!).	315
Doña Palas de Minerva, que hace terceras personas, ¹³⁷ era, menos de cogote, en lo demás brava moza.	320
Desde la frente hasta el talle era flaca, ¡rara cosa!, y desde el talle hasta el pie era de la misma forma.	
Pintar los pechos y ombligo con todas aquestas cosas como manos y cuajares ¹³⁸ es querer gastar la prosa.	325
En una pierna una fuente ¹³⁹ tenía, que era achacosa de no venirla los meses porque era deidad machorra. ¹⁴⁰	330
El señor juez pide autos y, vistos, manda con sorna ¹⁴¹ se dé traslado a las partes, ¹⁴² para ver si acaso informan.	335
Ratificanse en lo dicho ¹⁴³ las tres reverendas trongas, ¹⁴⁴ todas ofrecen (¡ah, jueces!) ojo avizor a esta historia. ¹⁴⁵	340
Aplicole el voto a Venus, porque la hermosura adora,	

136 v. 314: *pieza*: «Llaman los cazadores cualquier ave, fiera o animal de caza» (*Autoridades*).

137 v. 318: *terceras personas*, porque en el orden del examen por parte de Paris aparece Atenea en tercera posición y también porque Trejo Varona alude seguramente al papel intercesor de la diosa cuando, por ejemplo, arma a Hércules cuando éste se disponía a emprender sus trabajos (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 11) y le da unas castañuelas que le permitirían ahuyentar las aves del lago Estinfalo (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 6); cuando protege a Ulises en su vuelta a Ítaca, bien interviniendo ante Zeus en su favor para que Calipso le deje libre (Homero, *Odisea*, Canto V), bien provocando la ayuda de Nausícaa (Homero, *Odisea*, Canto VI); o cuando preside a la construcción de la nave Argo (Valerio Flaco, *Argonáuticas*, I; Higino, *Fábulas*, XIV, 33).

138 v. 327: *cuajares*: «La parte donde los animales reciben el alimento para hacer la primera cocción, que corresponde al estómago en el hombre o el buche en el ave. Es una bolsica llena de pliegues y con un cuellecico. Llábase así especialmente en las reses que se matan en las carnicerías; y se le dio el nombre por ser allí donde a los animalillos de teta se les cuaja la leche» (*Autoridades*).

139 v. 329: *fuelle*: «Se llama también una llaga pequeña y redonda abierta artificialmente en el cuerpo humano con fuego o con cáustico, para purgar y evacuar los humores superfluos» (*Autoridades*).

140 v. 332: *machorra*: «La oveja estéril, y por extensión se llama así la mujer u otro cualquier animal del sexo femenino que no pare» (*Autoridades*). Alusión a la representación marcial de la diosa y, por ende, poco femenina y viril.

141 v. 334: *visto*: «En lo forense se significa con esta voz el decreto o auto, que denota haberse relacionado algún pleito, o presentado algún memorial, o petición, y que no se ha sentenciado o decretado por entonces» (*Autoridades*).

142 v. 335: *parte*: «En los pleitos se llama la persona que tiene derecho o interés en ellos» (*Autoridades*).

143 v. 337: *Ratificanse*: «Aprobar o confirmar alguna cosa que se ha hecho o dicho, dándola por verdadera y cierta» (*Autoridades*).

144 v. 338: *tronga*: «Voz de la germanía que significa la manceba o dama del gusto» (*Aut.*; Chamorro, p. 787).

145 v. 340: *ojo avizor*: «Frase o modo de hablar para advertir que se esté alerta y con cuidado. Es voz jocosa» (*Autoridades*).

y en figura de sentencia estas palabras arroja: «Fallo de la causa, atentos los méritos, que la bola, o manzana de oro, debo dársela a la más hermosa.	345
Ésa es Venus, a mi gusto, y porque ha venido en forma ¹⁴⁶ según los tamaños, y es la que más bien me lo compra».	350
Fuéronse rabo entre piernas ¹⁴⁷ Palas y Juno, a lo zorras, ¹⁴⁸ con intención de inventar el adagio «Aquí fue Troya». ¹⁴⁹	355
Y el juez se quedó con Venus, escuchando muy de gorja el modo, el cómo y el cuándo Helena sería su tronga. ¹⁵⁰	360

146 v. 350: *en forma*: «En lo forense vale conforme a las reglas del derecho y prácticas establecidas. Y así se dice: “Venga en forma”, “Pida en forma”» (*Autoridades*).

147 v. 353: *Fuéronse rabo entre piernas*: «Frase que significa ir vencido y avergonzado» (*Autoridades*).

148 v. 354: *a lo zorras*: «Llaman también al hombre astuto y engañoso que, calladamente y sin ruido, busca su utilidad en lo que ejecuta y va a lograr su intento» (*Autoridades*) (el ejemplo que acompañan esta definición corresponde junto a los versos 353-356 de esta composición, sacada para la ocasión de las *Obras posthumas* del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro).

149 v. 356: *Aquí fue Troya*: «Frase de que se usa para dar a entender lo que ya pereció y acabó, y de que apenas han quedado vestigios; como la ruina de un edificio, población, etc. y hablando metafóricamente de una hermosura ajada y maltratada con los años, u otro accidente, se suele decir: “Aquí fue Troya”, como de cosa que se desfiguró y acabó», «También significa lo mismo que *Aquí fue ello*, esto es, dar a entender alguna cosa ruidosa, como pendencia o alboroto, aludiendo al estrépito y clamor que hubo cuando el incendio de Troya» (*Autoridades*). Mediante una delexicalización de la locución, que refuerza la comicidad de la composición, Trejo Varona alude a la trágica consecuencia de la decisión de Paris, que desencadenará la guerra de Troya.

150 vv. 357-360: En su *Diálogo de los dioses*, Luciano antepone la conversación de Paris y Venus al juicio propiamente dicho. La descripción de Helena y la pormenorizada relación de los hechos acaban convenciendo al joven pastor, quien falla a favor de la hija de Urano (Luciano, *Diálogo de los dioses*, 20, 13-18).

v. 360: *Helena*: Después que sus pretendientes jurasen acatar la decisión que se adoptase sobre quién sería su esposo y acudir en auxilio del elegido si en algún momento su esposa le fuese disputada, Helena, hija de Zeus y Leda, pero criado por ésta y Tindáreo, se casó con Menelao. Tras su famoso juicio, Paris fue a Esparta, donde fue recibido hospitalariamente por Menelao y Helena. Durante su estancia, Menelao tuvo que viajar a Creta para asistir al funeral por la muerte de su abuelo materno, Catreo. Según una tradición, Venus provocó que Helena se enamorase de Paris y huyeron los dos de Esparta junto con el tesoro de Helena. Otra tradición explicaba que Paris raptó a Helena y la llevó consigo por la fuerza. Menelao, acompañado por una gran coalición de ejércitos comandados por los antiguos pretendientes de Helena y otros caudillos aqueos, zarpó hacia Troya en busca de su esposa.

LISTA DE VARIANTES

Título	
N1	Juicio burlesco de Paris desde las Bodas de Peleo y Thetis, donde tubo su orig ⁿ De D. Joseph Trejo Varona Asumpto de Academia
N2	Juizio de Paris, desde las Bodas de Peleo y Thetis donde tuuo su origen: es assumpto de Academia: D ⁿ Joseph trexo:-
N3	Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y tetis, donde tubo su origen es asunto de academia de D ⁿ Joseph Trejo
N4	Juicio de Paris desde las Vodas de Peleo, y Thettis, don- de tubo su ôrijen Romance
N5	Juicio de Paris. Desde las bodas de Pe- leo y Thetis. De D. Joseph Trexo.
R1	Juicio de Paris desde las Vodas de Peleo y Tetis, donde tubo su origen, es assumpto de la Academia.
R2	Juizio de Paris desde las vodas de Peleo y Tetis donde tubo su origen, es assumpto de la Academia
R3	Juizio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis donde tubo su ôrijen, es assumpto de academia
OP	JUICIO DE PARIS DESDE LAS BODAS de Peleo, y Thetis, donde tubo su origen: es assumpto, que en una Academia dieron à Montoro, que le formò en este ROMANCE.

Texto	
2	las bodas] la boda N1 OP.
7	convidados] convidadados N1; convidadas N4 OP.
12	vinosa] viciosa N4 R1 R2 R3 OP.
17	Todo era bureo, todo] Todo era bureo, toda N4 R1 R2.
18	todo] toda N4 R2.
19	pavana] pavena N2. Corregimos.
20	mientras ellas la capona] mientras que ellos la capona N3. capona] zampona N4 R1 R2 R3 OP.
23	las otras entre los unos] las otras entre los otros N4 R1 R2 R3; las unas entre los otros OP.
24	los unos entre las otras] los otros entre las otras N4 R1 R2 R3 OP.
35	goce] gocen N5.
36	a la novia] y a la novia N5.
39	digo] dijo R1 R2.
42	esa] a esa R3.
45	venga a loque] venga lo que R3.
47	pide Venus] Venus pide N4.
48	pide] quiere N5. Latona] la tona R3.

- 51 dice] dijo N4 R1 R2 R3 OP.
- 54 mano en mano y boca en boca] mano en mano, boca en boca N4 R1 R2 R3 OP N5.
- 56 en cueros están las diosas] y en cueros están las diosas OP.
- 57 el] la N5.
- 60 halló] halla N4 R1 R2 R3 OP N5.
- 70 digo] dijo N3 N4 R1 R2 R3 OP N5.
- 71 porque soy yo más hermoso] porque soy yo más hermosa N1; porque yo soy más hermoso N4 R1 R2 R3; porque soy más hermoso OP.
- 72 que juntas estas señoras] que todas estas señoras N3.
- 73 la] le N4 R1 R3 OP.
echó] echa N5.
- 74 diciendo: «La linda sola] diciéndole linda sola N4 R1 R2 R3; diciéndole: linda sorna OP.
La linda] Lo linda N3.
- 81 Tener] Tened N4 N5.
«¡Tener!», decía la Venus] Tened!, las decía Venus OP.
- 85 callen] calle R1.
- 88 y su mujer] y aún mujer OP.
- 90 Tonante] tomates N5.
alforjas] alforja R1 R2 OP.
- 91 dijo Venus, si eres necia] si eres necia, dijo Venus N4 R2 R3 OP.
- 93-96 Estos versos no figuran en N4 R1 R2 R3 OP.
- 98 quisiste] quisiste, con la *e* subrayada N5.
- 99 cuchillo] cuchillo N3 N4 R1 R2 R3 OP N5.
- 102 partera] portero R3.
- 103 parir] París N5.
- 105 la] le N4 R3.
- 109 Juno] Y no N5.
sabe] sabes N1 N2 N3 N5. La distribución de las réplicas, la organización simétrica de las descripciones de las diosas, a las que el poeta dedica dos coplas de romance a cada una, así como el juego dilógico basado en el sustantivo *cascos*, que puede aludir tanto a la personalidad de Atenea como a sus atributos guerreros, nos lleva a decantarnos por la variante del segundo grupo.
- 116 de] por N4 R3 OP.
- 117 Aguárdate] guárdate R1 R2 R3 OP.
- 120 chillona] de hermosa N4.
- 125 Lasciva] Lascivia N1 N2. La apóstrofe, que parece lógica, nos conduce a privilegiar el epíteto en lugar del sustantivo y a corregir según los demás testimonios.
- 126 cantan] quentan N4 R1 R2 R3 OP.
- 130 moja] mojo N1 N4 R1 R2 R3 OP
andaba el mojo la holla] andaba el mojo en la olla N3; anda el moja la olla N5.
- 132 pescozada] pescozón R1 R2.
- 136 matan] tratan N1.
- 137 hecho] echa N3.
- 140 a espacio] aspacio R1 R2.

- 143 medio] menos R1 OP.
145 Tener] Tened N4 R1 R3 OP N5.
148 su] la N4 R1 R2 R3 OP.
157 sobas] obras N1 N3 R1 R2 R3 OP; obras N4.
158 Para mí, no, que soy Palas] Para mí no son, que soy Palas OP.
171 graduaste] guardaste N4 R3; graduastes R1 R2.
172 y tu cola] y cola N2. Falta una sílaba métrica y corregimos por N1.
175 allá] allí N4 R1 R2 R3 OP.
176 engañastes una tonta] engañaste a una tontona N4 R1 R2 R3 OP; en-
gañaste una tonta N5.
178 y dijo: «¿Mercurio? ¿Hola?】 dijo: Mercurio, ¿Hola? N4; y dijo a Mercurio: ¡Hola! R1 OP; y dijo a Mercurio: Hola R3.
179 lleva esas damas a un monte] Lleva a estas damas a un monte N2; lleva a esas damas a un monte N4 R3; lleva esas damas al monte OP; lleva esas damas a un monte R1 R2.
181 Allí] Y allí OP.
182 está] hay OP.
183 si mal no me acuerdo, Paris] Paris, si mal no me acuerdo N4 R1 R2 R3 OP.
184 mamona] mamora N1 N2 N5 R1 R2 R3; mamorra N3 N4. Adoptamos la versión de OP.
190 cortan] corta N4 R1 R2 R3 OP.
196 en] con R2.
203 y el Asia] y Asia N4 R1 R2 R3.
204 más dichosa] tan dichosa N4.
205 Hallan en] Allí en R1 R2.
Monte Ida] monte de Ida R3.
206 al] el R1 R2 R3.
Paris] pastor N4 R1 R2 R3 OP.
207 pandectas] panderas R1 R2.
211 ropa fuera] ropa afuera N5.
213 vestidas] vestidos N3.
217-220 Faltan estos versos en N4 R1 R2 R3 OP.
225 la] el N3 N4 R1 R2 R3 OP N5.
226 la] el N3 N4 R1 R2 R3 OP N5.
227 todos] todas N3.
228 les toca] le tocan N5
229 dice] dijo N4 R1 R2 R3 OP.
233 dijo] dije R2.
234 del mundo a la más hermosa] del mundo la más hermosa N3 N4 R1 R2 R3 OP N5.
235 afable] amable OP.
236 no pide] ni pide OP.
237 Mamá] Vaya N3; subrayado en N5.
239 esas] a esas R1 R2 OP.
240 importan] importa R1 R2 R3 OP.
248 la] le N4.
249 Aun Palas era aseada] Palas era más aseada OP.
Aun] subrayado en N5.

- 255 creyera] oyera N3 R1 R2.
Ah] Ay N3.
- 259 con] en R1.
- 259-260 con sangre, que dicen que es / esto costumbre en las mozas] con san-
gre, que dicen que esto / es ya costumbre en las mozas N4.
- 265 En púribus] Ympuribus R1 R2; In puribus OP N5.
- 266 digo] dijo R1 R2.
- 267 legas, llanas y abonadas] legas, llanas, abonadas N2 N5. El juego de
simetría que se observa a lo largo de la composición nos hace preferir
el empleo de la conjunción de coordinación 'y'.
- 270 gorja] sorna N1.
- 276 copia] copla R1 R2.
- 278 del] a el N4 OP; «a el» en corrección de «del» R3; al R1 R2; 'd' subraya-
da en N5.
- 279 y en] que en N1 OP; en R1 R2 R3.
- 280 son] si en R1 R2.
ondas] olas N4 R3.
- 284 informa] informan N4 R3 OP.
- 285 fue] era N1 N4 R1 R2 R3 OP, lo que produce un verso hipermétrico.
- 285-288 Faltan estos versos en N4 R1 R2 R3 OP.
- 290 guarda en encarnada] guardan en encarnada N1; guardan encarnada
R3.
- 292 ni] y R1.
- 294 mas] y R1.
- 294-297 Estos versos no aparecen en N4 OP.
- 298 y era] era N1 N4 R1 R2 R3 OP.
- 302 norma] orma N4 OP.
o es la norma] ves la orma R3.
- 304 partes que a la linda adornan] partes que a la linda la adornan N1 N2
N5, lo que añade una sílaba métrica; partes que la linda adornan N3,
donde falta la preposición 'a'; partes que alinda la adornan R1; partes
que la linda la adornan R3. Estas dos últimas variantes no hacen sen-
tido. Corregimos por OP.
- 305 en cuello, cuerpo, dedos] en cuerpo, cuello, dedos N3; en cuello, ma-
nos, de dos (la palabra «manos» sustituyendo a «cuerpo», tachado)
R3.
dedos] y dedos OP.
- 306 pequeña] pequeñas N4.
boca] y boca OP, añadiendo una sílaba métrica.
- 307 blanca en cuerpo, rostro y dientes] corrección del copista que, tras ha-
ber antepuesto la palabra «rostro» a «cuerpo», la tacha y recupera la
enumeración correcta N2.
rostro y dientes] rostros, dientes N5.
- 311 encías, mejillas] mejillas, encías N4.
- 309-312 Estos versos faltan en N3.
- 319 menos de cogote] menos el cogote N1 N3 N4 R1 R2 R3 OP N5.
- 325 los pechos] los pecho N2, corregimos; el pecho N5.
y ombligo] y brazos OP
- 326 aquestas] aquellas N4 R3.

- 331 no] ni OP R1.
venir]la] venirle R1 R2 R3.
334 sorna] forma N5.
336 informan] informa N1.
338 reverendas] reverentes R2.
tronga] tronja N4.
341 Aplicole] Aplicola N3 N5.
349 Ésa] Ésta N1 N3 N4 R1 R2 R3 OP.
351 tamaños] subrayado en N5.
352 lo] la N5.
354 a lo zorras] a las orras N4; a los orras R3.
356 Aquí fue Troya] subrayado en N5.
357 Y el] El R2 OP.
360 Helena sería] sería Helena N5.
Helena sería_su tronga]_subrayado N2.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia con que el excelentísimo señor marqués de Jamaica celebró los felices años de su majestad la reina nuestra señora doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672; que presidió don Diego de Contreras, caballero del excelentísimo señor duque de Veragua; siendo fiscal don José de Montoro y secretario don José de Trejo, secretario del excelentísimo señor marqués de Jamaica, que la dedica al excelentísimo señor Condestable de Castilla, duque de Frías, conde de Haro, marqués de Berlanga, señor de Medina de Pomar, del Consejo de Estado de su majestad, su presidente del Real de las Órdenes y de la Junta del Supremo Gobierno, &c., Cádiz, Juan Vejarano, 1673.*
- ALATORRE, Antonio, «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41/2, 1993, pp. 401-458.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid / Kassel, Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 15, 2003).
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad, «La fábula burlesca de Júpiter y lo, de Juan del Valle y Caviedes», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8, 1979, pp. 15-28.
- BÈGUE, Alain, *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2004. Tesis doctoral inédita.
- BÈGUE, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: Catálogo descriptivo de los impresos castellanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura (Premio de Bibliografía 2006), 2007.
- BROWN, Kenneth, y Harm DEN BOER, «Recuerdos léxicos y temáticos de *Celestina* en la *Fábula burlesca de Jesucristo* (ca. 1675) de Abraham Gómez Silveira», *Celestinesca*, 23/12, 1999, pp. 11-15

- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- FASQUEL, Samuel, *Quevedo et la poétique du burlesque dans l'Espagne du Dix-Septième siècle*, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2007. Tesis doctoral inédita.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema (La nueva caja negra, 25), 1998. 4 vols.
- GRIMAL, Pierre, *El amor en la Roma antigua*, Barcelona, Paidós (Paidós orígenes, 11), 1999.
- La mojiganga dramática (De la fiesta al teatro)*, ed. Catalina Buezo, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 144), 2005. 2 vols.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 309 y 312), 1990. 2 vols.
- LARA GARRIDO, José, «Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca (A propósito de una versión inédita de la de *Apolo y Dafne*)», *Revista de Investigación: Filología*, 7, 1983, pp. 21-42.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Las bodas de Peleo y Tetis: relación de mojiganga callejera de 1672», *Estudios segovianos*, 88, 1991, pp. 5-54.
- MADROÑAL, Abraham, «Razones de la risa en el claustro. (Los procedimientos humorísticos en los vejámenes de grado.)», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 143-178.
- MAS I USÓ, Pasqual, *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención*, Valencia, Universitat de València, 1991. Tesis doctoral.
- MAS I USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 29), 1996.
- PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras posthumas lyricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736. 2 vols.
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto, *Obras completas*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, (Biblioteca de autores murcianos, 1), 1948.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos», en *Asimetrías genéricas: "ojos ay que de legañas se enamoran": literatura y género*, ed. Eukene Lacarra Lanz, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 195-240.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía burlesca*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Taurus (Temas de España, 185-186), 1988. 2 vols.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000.

Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: estudio y ...

SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA, Vicente, *Teatro breve*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 112), 2000. 2 vols.
Vergel de entremeses, ed. Jesús Cañedo Fernández, Madrid, CSIC (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Serie A, XXXI), 1970.