Francisco de Rioja

Poesía

Edición de

Begoña López Bueno

CATEDRA
Letras Hispánicas

Poesía

Letras Hispánicas

CONSEJO EDITOR:
Francisco Rico
Domingo Ynduráin
Gustavo Domínguez

Francisco de Rioja

Poesía

Edición de Begoña López Bueno

CATEDRA

LETRAS HISPANICAS

Ilustración de cubierta: Rafael de Cózar

© Ediciones Cátedra, S. A., 1984
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1
Depósito legal: M. 18.191
ISBN: 84-376-0467-2
Printed in Spain
Impreso en Lavel
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)
Papel: Torras Hostench, S. A.

Índice

INTRODUCCIÓN 9

FRANCISCO DE RIOJA, EL HOMBRE 11

DEL CULTO SEVILLANO AL DISCRETO EN PALACIO, O LA HISTORIA DE UNA VIDA 14

FRANCISCO DE RIOJA, EL POETA 41

EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA SEVILLANA. EL MAGISTERIO DE HERRERA 41

EL MUNDO POÉTICO DE RIOJA 49

Ámbitos temáticos 49

Los versos amorosos (un proceso desde la imitación herreriana) 49

Ética y poesía (la senda horaciana) 52

Ámbitos poéticos y motivos preferentes 57

«Como se van las aguas deste río» (naturaleza y paisaje) 59

«Ô rotos leños i mojado lino» (el mar) 61

«Cubre ierva i silencio i orror vano» (las ruinas) 63

«Invidia de la llama i de l'Aurora» (las flores) 66

Ámbitos poéticos y cauces estróficos 68

Los sonetos 69

Las silvas 73

Las sextinas 79

Las décimas 82

VALORACIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA DE LA POESÍA DE RIOJA 85

ANÁLISIS TEXTUAL. LA TRANSMISIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE RIOJA 97
La tradición manuscrita 97
BNM 3.888 (textos S, Ss, A y A *borr.*, V) .. 97
BNM 10.159 (texto C) 101
BNM 5.781 102
Tabla general de composiciones 103
Relaciones y dependencias entre los diversos manuscritos 105
Los textos impresos 108
LA PRESENTE EDICIÓN 109
Base textual y orden de composiciones 109
Criterios ortográficos 110
BIBLIOGRAFÍA 115
Ediciones 115
Estudios 118
POESÍAS 135
ÍNDICE ALFABÉTICO DE PRIMERO VERSOS 247

Introducción

Francisco de Rioja, el hombre

Entre las adquisiciones de la moderna crítica literaria aplicada al terreno de la narratología, está la diferenciación del autor en tanto que sujeto concreto, real e histórico, y el creador, emanante de su propia obra literaria y, en rigor, también sujeto de ficción. Lo cual traducido al ámbito de la lírica nos lleva a declarar que lo que el poeta dice, siente o piensa no debe necesariamente identificarse con el discurso esperado o presentido a partir de unas determinadas circunstancias histórico-biográficas, que, para mayor precariedad, y salvo en los raros casos de sincronía entre autor y crítico, deben ser hipotéticamente reconstruidas a partir de unos datos conocidos.

Claro está que la propedéutica diferenciación autor-creador (que salva el error positivista de englobar realidad y ficción, haciendo derivar al texto literario hacia una suerte de documentalismo) no equivale en modo alguno a prescindir del conocimiento del primero; no tanto por su conocimiento en sí, cuanto por el valioso juego de perspectivas que surge del ensamblaje autor-creador. Ambos pueden afirmarse mutuamente o entrar en discordia: una discordia, en todo caso, más aparente que real, puesto que el texto poético sería la expresión de un *desideratum,* un anhelo hacia algo que, en definitiva, sería el reflejo más sincero del espíritu que lo hizo posible, más acorde, a la postre, con el hombre interior que con el hombre histórico de biografía concreta.

Entrever los perfiles de la vida histórica del hombre

Francisco de Rioja y el ambiente en que se desarrolló la misma, nos puede ayudar a la mejor comprensión de su obra. Procedente de una humilde familia sevillana, conectó pronto con los círculos cultos de su ciudad y en ellos aprendió un lenguaje poético que cifraba aspiraciones humanísticas en verso, anhelando puertos de segura salvación e intentando hacer realidad la *virtus* horaciana empapada de moralismo trascendente. Poesía de juventud, pero pautas de comportamiento que lo acompañarían después, cuando encumbrado en puestos de alta responsabilidad, mano derecha y valido del gran valido, el Conde-Duque de Olivares, supo hacerse una sólida posición en medio de la complicada burocracia civil y eclesiástica de la España de Felipe IV.

* * *

La reconstrucción de la biografía de Francisco de Rioja ha pasado por las vicisitudes propias de este tipo de investigaciones. A partir de los datos transmitidos por los contemporáneos (más explícitos, en general, en elogios que en información concreta) y de las primeras referencias de Nicolás Antonio (recogidas y ampliadas por el continuador de los *Claros varones... de Sevilla* de Rodrigo Caro) o López de Sedano[1], la erudición decimonónica puso las bases de la biografía riojana. La circunstancia favorable de ser nuestro poeta un importante hombre público y de haber logrado reunir una más que mediana hacienda, hace que la documentación notarial a él referida sea relativamente abundante. Esta búsqueda de datos y fuentes biográficas se debe fundamentalmente a dos incansables eruditos: Cayetano Alberto de La Barrera en el siglo pasado y en nuestros días el francés Jean Coste.

[1] Con el fin de no caer en reiteraciones innecesarias, para todas las referencias bibliográficas indicadas en este apartado, remitimos directamente al lector a la *Bibliografía* que figura al final de esta Introducción. Asimismo, en lo sucesivo, para las citas que remitan a estudios que figuran en dicha *Bibliografía*, sólo se dan las referencias indispensables.

El esfuerzo realizado por La Barrera en el estudio bio-bibliográfico con que acompañó la edición de las poesías de Rioja en 1867 (luego adicionada en 1872), es abrumador (aunque quizá más orientado hacia informaciones marginales que a la vida del propio Rioja). Él trazó la semblanza histórico-moral del personaje, culminando con el descubrimiento de su testamento, pero buena parte de sus hipótesis y conjeturas se han visto desbancadas posteriormente. Rodríguez Marín dio a conocer doce extractos de documentos muy sustanciosos en información, como la fecha de nacimiento, acercamiento al ambiente familiar e inicio de la carrera eclesiástica. Sobre este último aspecto estuvieron también orientadas las aportaciones de Santiago Montoto, y culmina en las investigaciones de Jean Coste, quien hasta el momento lleva publicadas doce series documentales. Coste, en una diligentísima búsqueda en archivos notariales y eclesiásticos de Madrid y Sevilla, ha logrado perfilar el ambiente familiar y sobre todo configurar el «contexto económico» de nuestro autor.

Del «Culto sevillano» al «Discreto en palacio», o la historia de una vida

En Sevilla, el 22 de noviembre de 1583 era bautizado en la iglesia de Omnium Sanctorum «francisco, hijo de anton garsia Rioja y de Leonor Rodrigues»[2]. Además del año y la ciudad natal quedaba asegurada la ubicación familiar en el sevillano barrio de la Feria, al tiempo que se confirmaba el nombre de los padres[3].

Todos los indicios apuntan a hacer creer en unos orígenes familiares bastantes humildes. El padre era albañil, y junto a un muy precario nivel cultural[4], debemos suponer una economía no demasiado holgada, aunque tampoco tan estrecha como a veces se ha querido ver (buscando el contrapunto de realidad de su «Silva a la pobreza»), en especial para el joven Francisco que contó con hacendados protectores[5] y tempranamente disfrutaría de las primeras rentas eclesiásticas.

Se conserva un documento del propio Rioja, escrito

---

[2] Rodríguez Marín, *Nuevos datos*, doc. I.

[3] Cuya identidad ya había sido revelada por La Barrera a raíz del descubrimiento del testamento: «D. Francisco de Rioja, hijo legítimo de D. Antonio de Rioja y de Doña Leonor Rodríguez de Herrera, todos vecinos y naturales de Sevilla» (*Poesías*, págs. 1 y 88). En la genealogía dada a conocer por Coste (*F. de R., racionero...*, doc. 3) se ve que la familia por línea paterna procedía del pueblo sevillano de Sanlúcar la Mayor, y por la materna de la capital.

[4] Rodríguez Marín, docs. II, III y V; no sabía firmar (doc. VI). Se sabe también que cedió a su hijo Francisco el alquiler de unas casas (doc. VIII), extremo este confirmado por Coste (*Datos*, pág. 5).

[5] Coste, *Datos*, pág. 7.

probablemente hacia 1617, que añade alguna información sobre su familia. Se trata de un memorial o solicitud al rey para obtener una capellanía real[6]. En la intencionalidad de buscar méritos familiares que pudieran avalarle, sólo puede aducir éstos: «Es hijo de padres bien nacidos i nieto de pedro de Rioja, que sirvió a vuestra magestad en flandes muchos años i en las otras partes en que a esta corona se le ofrecieron entonces ocasiones. Ansimismo tuvo un ermano que murió sirviendo a vuestra magestad en la guerra.» Merece la pena destacar cómo entre las muchas correcciones a que sometió el primitivo texto, varía el calificativo respecto a los padres de «muy honrados» a «bien nacidos».

Tuvo, al parecer, cinco hermanos al menos: Antonio, Juan, Andrés, Francisca e Inés[7]. Esta última, casada con Fernando Girón, fue madre de los sobrinos más queridos del poeta: el doctor Mateo Girón de Rioja y el padre carmelita fray Juan Félix Girón. El primero, abogado de la Real Audiencia y del Santo Oficio de la Inquisición en Sevilla, desempeñó funciones como de administrador de los bienes del tío, a juzgar por los poderes generales a él otorgados en diversas ocasiones. Parece claro que don Francisco le apoyaría en su carrera, y por lo mismo resulta sorprendente su falta de mención en el testamento, causa del pleito posterior entablado por el sobrino[8].

---

[6] Se encuentra en el fol. 129 del ms. 5.781 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y ha sido publicado por La Barrera (*Poesías*, págs. 11-12) y Coste (*Hermanos*, doc. 4). El escrito presenta dos redacciones: una de mano ajena, que fue ampliamente enmendada —casi rehecha— por el propio Rioja, quien corrigió el estilo en busca de una mayor cautela. Obsérvese el texto primitivo en esta parte: «Es hijo de padres muy honrrados y sus antezesores an servido a vuestra magestad en la guerra, ansi en ytalia como en flandes, con gran satisfaçion y aprovaçion de sus personas; y su agüelo, Pedro de rrioja, que fue vn gran soldado, murio siendo alférez en flandes, en tiempo del duque de alua, sin auerle echo merçed en remuneraçion de sus seruiçios.»

[7] Coste, *Hermanos*, págs. 6 y 7. El grado de certeza sobre la existencia e identidad de cada uno varía, basándose sólo en conjeturas las de Juan y Andrés.

[8] Véase nota 77.

En medio del entorno familiar de los hermanos (quienes —al decir de Coste— «no lograron evadirse de su mediana condición, conformándose, como antes se conformaron sus antepasados, con hacerse mercaderes y artesanos, con alistarse en los tercios de Su Majestad, o con salir, en pos de fortuna, rumbo de las Indias»[9]) nuestro biografiado se apresta a seguir la carrera eclesiástica y los estudios de teología y humanidades. En el citado memorial al rey deja constancia de sus estudios en la universidad hispalense y de sus cualidades intelectuales y saberes humanísticos:

> el licenciado françisco de rrioja, clérigo presbítero, natural de la ciudad de Seuilla i graduado en sagrada teolojía por aquella universidad [*sic*], dize que a estudiado en su facultad con el cuidado i diligencia de que vuestra magestad se podrá mandar informar, aviendo aprendido las lenguas latina, griega y hebrea, i trabajado en ellas con mucho fructo, de que a nacido el tener hechas, i trabajado en ellas con mucho fructo, de que a nacido el tener hechas notas i particulares estudios en los más libros de la escritura i en los santos i concilios antiguos, i algunos tratados particulares en diferentes materias, con aprobación i estimación de los ombres doctos.

Por lo que parece, era ya clérigo en 1594[10], aunque todavía en 1598 se declara «clérigo de órdenes menores»[11]. Por otra parte, si en 1603 es «estudiante»[12], aparece como «licenciado y presbítero» en los documentos a partir de 1610[13].

---

[9] *Hermanos*, pág. 9.

[10] Cfr. S. Montoto, «Las capellanías del poeta F. de R.», pág. 457.

[11] Rodríguez Marín, doc. VII.

[12] En un bautismo celebrado el 23 de julio de 1603 actuó de padrino «Francisco de Rioja, estudiante, vecino de Omnium Sanctorum» (Gómez Aceves, «Antigüedades...», pág. 223 n.).

[13] Véase, por ejemplo, Rodríguez Marín, doc. IX, y Coste, *Hermanos*, doc. 1. Hasta el momento, han sido infructuosas nuestras búsquedas en los libros de matrículas y colación de grados de por esos años en el Archivo de la Universidad de Sevilla. Por lo demás, habría que

De su pronta inclinación al estudio de las humanidades sagradas, así como de su fervor erudito y celo de latinista, se conservan algunos valiosos testimonios: desde unos importantes *Avisos de las partes que ha de tener el predicador* (13 de marzo de 1616)[14], a otras no menos doctas opiniones vertidas en cartas o notas que explican la actividad intelectual de Rioja por los años 1616-1619[15]. Para esas fechas ocupaba ya lugar preferente en los círculos cultos de la ciudad de Sevilla, entre los que contaba en lugar excepcional el taller del pintor Francisco Pacheco, convertido en cenáculo de humanidades[16]. Pacheco tenía a Rioja entre sus más apreciados amigos, con quienes comunicaba —o de quienes solicitaba—

---

preguntarse, como lo hizo R. M. de Hornedo, si la forma poco precisa de «graduado» que emplea en el memorial no se referiría al de bachiller, llamándose licenciado por ser sacerdote (*Diccionario de la historia eclesiástica española*, III, Madrid, 1973, pág. 2089). Por último, cabe añadir que, en todo caso, debe entenderse licenciado en teología, pues aunque López de Sedano dijera que se graduó de licenciado en leyes, es harto extraño que el propio Rioja no lo hiciese constar en su memorial.

[14] Gallardo, *Ensayo...*, tomo IV, cols. 127-129; también P. Lemus Rubio, «Una obra inédita de F. de R.».

[15] En la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla se conserva un códice (85-4-2), copiado al parecer en su mayor parte en el siglo XVIII, y con el título genérico de *Papeles diversos*, que contiene hasta diez opúsculos de Rioja: *Discurso en defensa de las barbas de los sacerdotes*; los *Avisos...* citados; *Respuesta* de Rioja (20 de abril de 1619) a un *Discurso* del Duque de Alcalá; juicio sobre unos versos latinos de Herrera (22 de junio de 1619); *Declaración* de las letras de una piedra que se halló en la heredad del veinticuatro D. Gaspar de Vargas Machuca, en los Caños de Carmona, el año de 1603; *Carta* al Dr. Acosta sobre las palabras con que consagró Cristo Nuestro Señor (24 de junio de 1619); *Discurso en defensa de los cuatro clavos con que crucificaron a Cristo* (a «último día de Pascua de Espíritu Santo del año de 1619»); *Carta* a don Pedro de Villavicencio, acompañando dos inscripciones del Maestro Juan de Aguilar y de Pacheco; *Carta* al Conde de Olivares, que va acompañando su *Respuesta* a las *Advertencias* del Duque de Alcalá.

Se ve muy clara la intencionalidad del colector del volumen de recoger los escritos de Rioja. Sin embargo, el *Discurso en defensa de las barbas de los sacerdotes* no es suyo, sino de Juan de Robles (cfr. Gallardo, *Ensayo*, IV, cols. 137-138).

[16] Véase José María Asensio, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias...*

opiniones documentadas para su obra pictórica. Así surgió el *Discurso* de Rioja en defensa de la pintura del Cristo crucificado con cuatro clavos[17]; y así surgió la larga polémica, a propósito de una inscripción para la Cruz, con el Duque de Alcalá, don Fernando Enríquez de Ribera, en una *Carta* de 20 de abril de 1619 y una posterior *Respuesta a las Advertencias sobre su Carta*[18]. Su buen amigo Pacheco recogió cuidadosamente los discursos, cartas y opiniones de Rioja, colectándolos posteriormente en el volumen manuscrito *Tratados de erudición de varios autores* (1631)[19], y aun incluyéndolos al final de su *Arte de la pintura* (manuscrito en 1638 e impreso en Sevilla en 1649), libro en el que Rioja

[17] Cuestión que hubo de preocupar mucho a los sevillanos cultos y devotos. El *Discurso* de Rioja es un alegato contra la costumbre de representar al Crucificado con tres clavos, aduciendo para ello los testimonios antiguos que venían a confirmar la novedad introducida por Pacheco y que iba a seguir su yerno Diego Velázquez (véase F. Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de Sánchez Cantón, págs. XII-XIII y *passim*, y Karl Justi, *Velázquez y su siglo*, págs. 845-846).

[18] Recogidas en el códice colombino reseñado. Tan erudita disputa tuvo réplicas y contrarréplicas: la inscripción o *Título de la Cruz* fue dada por el P. Luis del Alcázar con la aprobación de Rioja. El Duque de Alcalá hizo un *Discurso* censurándola, al que contestó Rioja con la *Carta*. De nuevo el Duque replicó en unas *Advertencias* (impresas al menos dos veces), a las que contestó Rioja en su *Respuesta*.

Nuestro biografiado debió de ser un más que regular polemista, desde cuestiones doctrinales (la carta ya citada al Dr. Acosta; las importantes diferencias que sostuvo con Rodrigo Caro a propósito del *Dextro*, de que luego hablaremos) hasta detalles de minucioso filólogo y erudito: crítica a Caro por su censura a unos versos latinos de Herrera (cfr. A. del Campo, «Problemas de la *Canción a Itálica*», *RFE*, XLI, 1957, págs. 90-91) o la llamada de atención a su amigo Medrano por haber escrito mal una palabra latina (cfr. D. Alonso, *Vida y obra de Medrano*, I, pág. 64 y II, pág. 320).

[19] Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 1.713. Allí aparecen, entre otros opúsculos de Rioja, los ya citados del códice colombino: el *Discurso* del Duque de Alcalá, la carta de Rioja, el Discurso del mismo, seguidos de una carta de Pacheco, diez aprobaciones y el nuevo escrito del Duque. Es todo un ejemplo de iconografía sagrada, que sería de mucha utilidad a Pacheco. Para nosotros es de particular interés este manuscrito por estar escrito con la misma letra —del amanuense de Pacheco— que el cuaderno de poesías de Rioja de 1614 (texto V).

aparece frecuentemente en condición de asesor iconográfico[20].

Por último, entre las obras de materias sagradas de esos años, no debe olvidarse que Rioja en la primera redacción del citado memorial al rey dejaba constancia de haber ya escrito en ese tiempo (sobre 1617) «vn libro en lengua latina defendiendo la ynmaculada concesçión de Nuestra Señora». Este tratado, hoy perdido, hay que relacionarlo o identificarlo con el mencionado por Nicolás Antonio, *Ilephonso o Tratado de la Concepción de Nuestra Señora*[21].

Por lo que importa a nuestro propósito, una pieza de fundamental importancia es el prefacio —al que nos referiremos más detenidamente en otro lugar[22]— para la edición de *Versos de Fernando de Herrera*, preparada por Francisco Pacheco e impresa en Sevilla en 1619 (ya dispuesta en 1617, fecha probable de los prólogos). La edición fue costeada por don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, que se encontraba a la sazón en Sevilla, después de haber acompañado a Felipe III a un viaje a Portugal[23]. En el aludido prólogo, Rioja, a través del juicio matizado que hace de la poesía de Herrera, se confirma como hombre altamente entendido en cuestiones de retórica y poética. Él mismo, por entonces, debía de haber escrito ya la mayor parte de sus versos, y sin duda su presencia en los círculos literarios de la ciudad era habitual: aún joven, antes de la muerte en 1607 de

[20] Véase la edición de Sánchez Cantón, I, págs. 265-267, 331, 498-499; II, 47-48, 137, 164, 171-172, 362-379. A veces las referencias a Rioja van acompañadas de traducciones en verso por él realizadas. Para las relaciones entre Rioja y Pacheco, véase también Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton, 1978; trad. esp., Madrid, 1981.

[21] El extravío de la obra se debió sin duda a que el propio Rioja procuró que desapareciera (Santiago Montoto, *Rodrigo Caro. Varones insignes...*, pág. XXXII) al cambiar de opinión sobre los falsos cronicones de *Dextro* y *Máximo* que le habían servido como fundamento para aquella obra (véase luego págs. 23-24).

[22] Páginas 45-46 de esta Introducción.

[23] G. Marañón, *El Conde-Duque de Olivares*, pág. 39.

su amigo el poeta Francisco de Medrano, participaría en las reuniones de su finca de Mirarbueno, presididas por el signo de la amistad y la poesía[24]; quizá en la Academia de don Diego Gómez de Sandoval[25]; y por supuesto en las cultas reuniones en casa de Pacheco. En todo caso, ya en 1614 era digno de ser mencionado con admiración y respeto por Cervantes[26], y en 1621 Lope de Vega rinde encendido tributo al sabio humanista en su retiro sevillano[27]. Son reconocimientos al todavía joven, pero ya importante hombre de letras que, junto a las obligaciones de su estado eclesiástico, dedica sus horas al estudio (obras doctrinales, discusiones eruditas...) y a la labor literaria (poeta culto de elaborados versos) en el sosiego y al amparo que entretanto le iba proporcionando su profesión clerical: dos capellanías perpetuas en la iglesia de Omnium Sanctorum ya en 1598, otra en la de San Miguel en 1611[28], a las que se sumaba una cuarta en el hospital de Nuestra Señora de la Paz[29]. El nombramiento de esta última se produce con fecha 8 de febrero de 1621. Estamos en el límite del primer período de la biografía riojana.

Muy poco después se iba a producir un acontecimiento de primer orden para la vida del país, y con repercusiones muy concretas para la de Rioja. La subida al

---

[24] Cfr. D. Alonso, *Vida y obra de Medrano*, I, págs. 64-65, 75 n. 4, 105, 113.

[25] José Sánchez afirma que en aquella academia eran los más asiduos, entre otros, el de Olivares, Lope, Quevedo, Cervantes, Góngora, Rioja... *(Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961, pág. 45). De todas maneras, conviene tener cierta cautela ante algunos de los muchos datos contenidos en el libro de Sánchez.

[26] «Llenó del gran bajel el gran vacío / el gran Francisco de Rioja, al punto / que saltó de la nube en el vacío» (*Viaje del Parnaso*, capítulo III, vv. 124-126).

[27] La *Filomena*, epístola VIII (véase luego págs. 37-38).

[28] Rodríguez Marín, docs. VII y IX. La información fue ampliada por S. Montoto en «Las capellanías...».

[29] Coste, *La cuarta capellanía...*

trono de Felipe IV (por la muerte de su padre, ocurrida el 31 de marzo de 1621) supondría el afianzamiento en el poder de don Gaspar de Guzmán, cuya influencia en la corte venía siendo grande desde 1618. El Conde de Olivares (y Duque de Sanlúcar la Mayor a partir de 1626) mantenía una antigua amistad con Rioja, surgida en Sevilla entre 1607 y 1615, años en los que el futuro valido alternaba sus estancias en palacio con largas temporadas en la ciudad andaluza, capital y pueblos cercanos donde poseía cuantiosas heredades que precisaban vigilancia y cuidado. En la tradición de su casa, se convirtió en proverbial mecenas de artistas y literatos sevillanos, participando él en tertulias y academias, e incluso en tentativas poéticas[30] bajo el arcádico nombre de *Manlio*. Así se dirige a él Rioja en los sonetos que le dedica (XXII, XXVII, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXVI, XLIX de esta edición), y que son testimonio de una estrecha amistad que se vio gratificada cuando don Gaspar, ya en el poder, le reclama a la corte como consejero y colaborador. «Logró merecido valimiento —dice Ortiz de Zúñiga— con el Conde-Duque don Gaspar de Guzmán [...] De [Sevilla] le sacó la perspicacia del Conde a su confianza con pretexto de ocupaciones literarias, y su modestia se contentó de crecer poco en las mayores»[31]. El mismo testimonio aparece en los *Claros varones...*: «Llamóle a la Corte el [Conde-Duque de Olivares] para tenerle siempre a su lado, y de él en muchas resoluciones seguía su consejo para executarlas.»[32] Buen juicio, ocupaciones literarias..., amistad en definitiva, fueron las causas de la llamada para prestar sus servicios al poderoso valido en calidad de «sesudo abogado y confidente» —dice Marañón— y en el no

[30] Con mediocres versos de juventud, cuyos originales no dudaría en quemar más tarde, en 1626, el Conde-Duque en un afán muy lógico de «borrón y cuenta nueva», según comentó Marañón (*op. cit.*, páginas 30-31 y 421-422).

[31] *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid, Imprenta Real, 1796, tomo IV, pág. 200.

[32] Fol. 291 v.

menos importante de «redactor de cámara», limando y corrigiendo los documentos salidos de la mano del Conde-Duque, además de ser su bibliotecario[33]. Francisco de Rioja, pues, trueca su retiro sevillano por la agitada vida de corte[34], convirtiéndose de esta manera el año de 1621 en el gozne sobre el que gira su biografía; y es curioso comprobar que tal acontecimiento se produce justamente en la mitad de sus días: a los treinta y ocho años y cuando le quedaban otros tantos de vida.

Su partida a la corte fue rápida, pues ya se encontraba allí a mediados de mayo[35], y pronto también consigue su primer cargo importante en palacio, el de cronista de Su Majestad, cuya titularidad ostenta ya a principios de septiembre del mismo año[36]. Además, durante esta su primera estancia en la corte se vieron sustancialmente engrosadas sus rentas eclesiásticas: sólo en el año de 1624 obtuvo dos beneficios en el arzobispado de Sevilla y un tercero cerca de Tudela, más una pensión también en el arzobispado hispalense, que venía a sumarse a otra que tenía desde 1622 en la sede de Plasencia[37]. Tal lluvia de prebendas en tan corto espacio de tiempo transparenta de manera evidente la pro-

[33] *Op. cit.*, págs. 139, 141 y 157.

[34] La Barrera (*Poesías*, págs. 9-11) había supuesto —con no demasiadas convincentes pruebas— una estancia anterior de Rioja en Madrid sobre 1617. En todo caso estaba ya en Sevilla en 1618, pues a 23 de abril de ese año fue testigo en la boda del pintor Diego Velázquez con la hija de Francisco Pacheco (cfr. J. M. Asensio, *op. cit.*, página 26).

[35] Coste, *Datos*, pág. 8.

[36] Coste, *F. de R., pensionado en el obispado de Plasencia*, pág. 8. Se ha interpretado la frase «cuando estuvo aquí Francisco de Rioja esta primavera me dijo cómo se había desistido del Oficio de Cronista» (carta de Moreno Vilches a R. Caro, en Sevilla a 12 de agosto de 1625, publicado por Gómez Aceves, «Estudios biográficos», pág. 153) como que Rioja renunció pronto a su cargo, cosa que no es cierta, pues ostenta esa titularidad sistemáticamente en todos los documentos posteriores.

[37] Coste, *Los primeros beneficios...*, *F. de R., pensionado en el arzobispado de Sevilla* y *F. de R., pensionado en el obispado de Plasencia*, respectivamente.

tección del Conde-Duque, quien —precisamente en solicitud de un beneficio para Rioja— se expresaba así sobre él en carta de 8 de diciembre de 1623 al cardenal Barberini:

> persona de mucha virtud y muy buenas partes, y a quien tengo particular obligación por la buena compañía que me ha hecho muchos años ha... Es persona de singulares letras, con gran lección de los autores griegos y latinos, y yo sumamente obligado a desearle comodidad[38].

Sin embargo, don Francisco debía de sentir nostalgia de su ciudad, de sus amigos, y, en última instancia, del sosiego que le proporcionaría el entorno sevillano. «En la primavera de 1627 —informa Gómez Aceves— volvió a Sevilla nuestro Rioja, donde pasó una alegre temporada entre los amigos de sus primeros años, recordando los apacibles días de su niñez y visitando aquellos dulcísimos lugares que tanto interesaban al hombre[39]». Son años de una casi total falta de noticias, pero debemos imaginarlos sustancialmente dedicados al estudio, dando frutos de erudición, cuando no ocupados en más altas cuestiones teológicas y doctrinales. Precisamente por entonces estaría en su punto álgido la llamada cuestión del *Dextro,* que fue la causa de las relaciones nada fáciles entre Rioja y Rodrigo Caro en tiempos posteriores[40]. En un principio ambos aceptaron la autoridad de los falsos cronicones denominados *Historia Flavii Lucii Dextri*. Rioja en su *Ilephonso o Tratado de la Concepción de Nuestra Señora*[41]. Y consta que cuando Caro

[38] Cfr. J. Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para un rey*..., pág. 25.

[39] «Estudios biográficos», págs. 156-157. Estas palabras, así como las conjeturas de La Barrera sobre la estancia de Rioja en Sevilla en esos años, se han venido a confirmar con las fechas contenidas en la documentación dada a conocer por Coste, si bien nuestro autor regresó a su ciudad natal a fines de 1626.

[40] Véase luego págs. 28-29.

[41] Según dejó constancia Tamayo de Vargas: «F. de R. [...] en el *Tratado de la Concepción*, a que dio con justo acuerdo el nombre

escribía en 1627 unas *Notas sobre Flavio Lucio Dextro y Marco Máximo*, realizó un cotejo cuidadoso de copias, una de las cuales pertenecía a Rioja[42]. Pero si el erudito de Utrera continuó siempre siendo partidario del *Dextro*, Rioja pronto comenzó a tener dudas sobre su atribución; el 13 de julio de 1628 escribe P. A. Moreno Vilches a Rodrigo Caro: «También me dice [Tamayo de Vargas] que Francisco de Rioja le ha escrito, que tiene algunas dificultades en *Dextro*, y él le ha respondido que se las envíe, que aunque cualquiera cosa advertida por su juicio, hará a todos fuerza, con todo se esforzará a satisfacerle»[43]. Las dudas de Rioja se tornaron finalmente en un cambio de opinión, que se hace patente en el *Aristarco* (1641), donde se burla de los partidarios de *Dextro* y no duda en afirmar que «sólo están de parte de *Dextro* los que no tienen por inconveniente que los lugares donde nacieron se honren con devaneos». Naturalmente la envenenada alusión (referida a las obras que apoyadas en la autoridad de esta crónica dedicó Caro a su villa natal de Utrera) calaría hondo en el ánimo del adversario, quien contestó en parecido tono en una *Defensa de los escritos de Flavio Lucio Dextro y Marco Máximo*, que no llegó a imprimirse[44].

---

de *Ilephonso*, probando el principio de su celebridad en capítulo particular con los testimonios de *Dextro* y *Máximo* y otros» (*Novedades antiguas de España. Flavio Lucio Dextro... defendido...*, Madrid, 1624, folio 93 v.).

[42] «Cuando yo saqué —dice Caro a F. A. de Ustarroz en carta de 1642— mis *Notas a Dextro* constándome que en España no había original, busqué cuatro o cinco copias de personas muy graves: D. Pedro de Castro, Arzobispo de Sevilla; la Santa Inquisición de esta ciudad; Francisco de Rioja; D. Francisco de Calatayud, Secretario de Su Majestad, y el P. Juan de Pineda de la Compañía de Jesús; para no ir errando del todo en un camino que nadie antes que yo había andado; y si pudiere hallarse en Alemania el original enviaría a copiarlo» (S. Montoto, *R. Caro, Varones insignes...*, pág. 115).

[43] Gómez Aceves, «Estudios biográficos», pág. 154.

[44] S. Montoto, *op. cit.*, pág. XXXII. Sobre el enfrentamiento entre Rioja y Caro por la veracidad de los cronicones, véase José Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1968, páginas 263-264 n. 1.

Rioja marcha de nuevo a Madrid en 1630. Es ésta una situación que caracteriza la segunda mitad de su vida, repartida sucesivamente en torno a dos polos geográficos de bien diferenciado signo y atractivo: las estancias en Sevilla (ansiada paz, cenáculos humanísticos, retiro del estudioso) y las llamadas a la corte (donde su posición se afianza en una escalada progresiva de cargos y responsabilidades). La partida tiene ahora lugar antes de octubre de 1630. Con fecha 16 de ese mes le escribe desde Sevilla un Francisco de Figueroa, médico: «Luego que v. m. llegó a esa corte, le escribí que no había de nuevo más que su ida a ella, en que se hablaba variamente en ésta»[45]. Allí va a permanecer por un espacio de trece años, que suponen la culminación de una brillante carrera.

El primer cargo importante de esta nueva etapa será el de bibliotecario real:

> Su Magestad Dios le guarde a hecho merced de acer su bibliotecario de Cámara a francisco de Rioja, su coronista de Castilla sin gajes, de que juró en mis manos en cinco deste [mes de mayo de 1634][46].

En esta fecha ya Rioja había realizado el índice de la biblioteca regia[47]. Desde luego, nuestro autor contaba de pleno con el favor real (sin duda por la intercesión del poderoso Conde-Duque), que se traducía en una clara protección económica. Se le destina desde 1638 una renta de 600 ducados[48], que cesa en 1641 al obtener otra de 700 por dos nuevos beneficios, concedi-

[45] La Barrera, *Poesías*, pág. 54 n.

[46] Documento encontrado por F. Asenjo Barbieri y reproducido por La Barrera, *Adiciones*, pág. 53.

[47] Según se deduce de los versos de Lope de Vega: «El índice que a su mano / traiga el libro sin congoja / fue cuidado de Rioja / nuestro docto sevillano», *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634), Espinelas a Don Juan Infante de Olivares, vv. 111-114.

[48] Según documento encontrado por Asenjo Barbieri y reproducido por La Barrera en *Adiciones*, pág. 53 (véase también *Poesías*, página 104).

dos directamente por Felipe IV en ese año y situados sobre las iglesias de los pueblos sevillanos de Lebrija y Guillena[49]. Para entonces era ya un hombre rico; sólo con las rentas de estos dos beneficios

> pudo haber vivido libre —comenta Coste—, libérrimo de toda preocupación material. Pero más importante todavía es recalcar que, con esas nuevas prebendas, pasaron de veinte las fuentes permanentes de ingresos de que nuestro biografiado había de gozar en lo sucesivos, y que, entre ellas, dieciséis fueron conseguidas después de su llegada a la corte, allá en la primavera de 1621[50].

Entretanto, y aun residiendo en la corte, había obtenido una ración en la catedral de Sevilla. El nombramiento, por bula del cardenal Borja, se hizo el primero de agosto de 1635. Pero Rioja tuvo que sostener un largo pleito ante la negativa del cabildo, zanjándose finalmente la cuestión cuando se le proveyó, tras nuevo nombramiento, en otra ración, de la que tomaba posesión el 10 de noviembre de 1636[51].

Fue además Rioja inquisidor del Tribunal de Sevilla. Justamente en relación con una actividad inquisitorial surge una de las pocas noticias que nos ilustran sobre esos años. Se trata de un dictamen por él emitido, a instancias de la Suprema, acerca de la obra del jesuita Juan Bautista Poza *Elucidarium Deiparae*, que trataba sobre el misterio de la Concepción. El parecer de Rioja versó en torno a las proposiciones que del libro se habían mandado borrar en el *Índice expurgatorio* y «otras también en que se ha reparado». Con tono severamente condenatorio ratifica así la decisión anterior:

---

[49] Coste, *F. de R., beneficiado en Lebrija y Guillena.*

[50] *Ibid.*, págs. 9-10.

[51] Del pleito con los canónigos sevillanos dio detallada información S. Montoto («El poeta Rioja prebendado de la Catedral de Sevilla»). Fue Coste quien descubrió que la ración obtenida fue una nueva *(F. de R., racionero entero de la Santa Iglesia de Sevilla)*.

> Pero fuera bueno tomar este trabajo, o hacer esta gracia V. A. a un hombre que pudiera ser útil a la Iglesia o a la república de las letras; pero habiendo tanta doctrina peligrosa, o por herética, o por cismática, o por errónea o temeraria, ¿cómo es posible? Sólo por gobierno no se debiera permitir ningún libro ni tratado suyo, porque no enseña sino peligros; y ojalá fuera ingeniosamente y con erudición o lección, que, apartando lo dañoso, se pudiera permitir lo demás para que aprendieren algunos; pero los que saben poco, como no pueden discernir ni examinar, beben el peligro sin antídoto y piérdense en la enseñanza[52].

Junto al moralista y severo censor, el cortesano don Francisco de Rioja, versado en cuestiones literarias, ejercía también de juez, aunque en este caso en un palaciego certamen celebrado en los jardines del Buen Retiro; tuvo lugar el 20 de febrero de 1637 entre los festejos para conmemorar la elección de Fernando III, rey de Hungría y Bohemia, para Rey de Romanos; el poeta sevillano Fernando de la Torre Farfán dejó testimonio de la composición del jurado, uno de cuyos jueces era Rioja[53]. Pero nada más lejos de nuestro autor que la faceta cortesana más frívola (incluso sólo

[52] El dictamen no lleva fecha, y aunque La Barrera (*Poesías*, páginas 55-61 y 126) lo creyó de 1633 ó 1634, lo cierto es que en la documentación hasta ahora conocida, Rioja aparece como inquisidor apostólico de Sevilla desde 1639 y no en años anteriores. También de 1639 (10 de mayo) es el testamento de Francisco Pacheco, una de cuyas mandas es para Rioja: «Quiero y es mi voluntad que una lámina grande que yo tengo de una Venus, guarnesida, se dé al Sr. Francisco de Rioxa, *inquisidor del Tribunal del Santo Oficio de esta ciudad* y cronista y bibliotecario de su Magestad, o se dé a la persona que él ordenare» (*Arte de la pintura*, ed. de Sánchez Cantón, I, pág. XXXVI).

La larga causa seguida contra Poza (de 1629 a 1642) se desarrolló en el contexto de las conflictivas relaciones con Roma de los jesuitas españoles, incondicionalmente apoyados desde la corte por el mismo Conde-Duque (cfr. La Barrera, páginas citadas y Marañón, *El Conde-Duque*, págs. 179-182).

[53] *Templo panegírico al certamen poético que celebró la hermandad del Santísimo Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario Nuevo de la Metrópoli sevillana...*, Sevilla, 1663 (la noticia fue transmitida por A. de Castro, *Poetas líricos...*, pág. XXVI n.).

tenemos constancia de haber puesto sus versos en una ocasión —soneto LIX— al servicio áulico). Por el contrario, su situación se debía de ir consolidando como persona indispensable, una especie de intelectual oficial de la corte. Así constan, por ejemplo, sus responsabilidades como supervisor de programas artísticos en el Palacio del Buen Retiro[54].

Muchas serían sus ocupaciones por entonces, según se desprende del testimonio precioso de tres cartas suyas a Rodrigo Caro en los años de 1634 y 1635[55]. Ante ciertas pretensiones de éste (tal vez a una capellanía real en Sevilla[56]), Rioja da cuenta de sus trámites y diligencias, pero sobre todo se disculpa por su falta de tiempo en estos términos:

> «Desde que nací no me he visto tan ocupado, tan rendido y tan acabado [...], v. m. no tenga cuidado que yo lo haré: y si acaso viere cuál es mi vida, ni se espantaría ni extrañaría que no hubiere hecho diligencia tan de mi gusto» (5 de septiembre de 1634); «que como yo no tengo lugar ni aun de vivir, para andar tras un procurador no tengo tiempo ni puedo» (3 de octubre de 1634); «y créame que yo quisiera escribirle siempre, pero no puedo» (27 de febrero de 1635).

Sus ocupaciones no debieron sino ir aumentando progresivamente; de otra manera no se explica el retrato que de él transmite el licenciado Hurtado de la Puente en cartas de 1641 al mismo Rodrigo Caro[57], y que se entienden mejor en el contexto de las tirantes relaciones entre los dos ingenios[58]. Al parecer, tramitaba aho-

---

[54] Cfr. Brown y Elliott, *Un palacio para un rey...*, pág. 200.

[55] La Barrera, *Adiciones*, págs. 51-53.

[56] Así lo creyó S. Montoto, *R. Caro. Varones insignes...*, páginas XXXI-XXXII.

[57] Gómez Aceves, «Estudios biográficos», págs. 154-155.

[58] Ya nos hemos referido páginas atrás a los desacuerdos entre ambos sobre el *Dextro*. Incluso la situación que ahora comentamos debía de ser una constante, pues en la temprana fecha de 29 de enero de 1625 decía Caro a un personaje del Palacio Arzobispal de Sevilla: «Asimismo escribo a nuestro amigo Francisco de Rioja la carta que

ra Hurtado de la Puente el empleo de cronista de Indias para Caro, y se expresa sobre Rioja así de duramente:

> «El señor don Francisco de Rioja no da audiencia en su casa, ni quiere que nadie lo vea en ella; que tanto Señor hace desear y encubre los resplandores de su potencia y valimiento: a su único y mayor amigo don Juan Adán de la Parra se lo he dicho: no sé lo que harán: cierto que son gente extraordinaria todos los validos de ésta era: no les agrada sino es lo asqueroso y malo: no sé a qué lo atribuya: veo los efectos, que sólo basta» (8 de octubre de 1641). «El señor don Francisco de Rioja, que había de tomar esto con veras, y lo puede todo, yo soy tan poco su valido que no he podido acabar con él que me dé audiencia en su casa: con todo además del recaudo que le envié con don Juan Adán de la Parra, como tengo escrito a v. m., haré el último esfuerzo para hablarle, o le escribiré un papel» (14 de octubre de 1641).

En medio del esplendor de su valimiento [59] con el primer valido de España, iba a ocurrir la caída de éste, tan estrepitosa como presentida, y que repercutiría inevita-

---

va con ésta; no sé si como cronista de Su Majestad estará ocupado en escribir y no me responderá; a Dios y a ventura le escribo; pocos son los que no se mudan, porque son pocos los sabios a los cuales examina la buena y la mala fortuna» (S. Montoto, *R. Caro. Varones insignes...*, págs. XXXII-XXXIII).

[59] Resulta sorprendente, y hasta ahora imposible de dilucidar, la supuesta prisión de Rioja en los años posteriores a 1636, de que habló López de Sedano (*Parnaso español...*, VIII, págs. XXVIII-XXX) en términos de «gran persecución suscitada por sus émulos» por «atribuírsele ciertos escritos satíricos», que «le derribó de la gracia y concepto del Conde-Duque», ocasionándole «una dilatadísima prisión en Madrid». Más tarde añade que «acaso se le inculcó en las revoluciones que acaecieron con motivo de los escritos atribuidos a [...] Francisco de Quevedo». Son muchas las dudas que provocan estas palabras, al no poder ser contrastadas con ninguna prueba, testimonio o documento, máxime cuando esa supuesta prisión coincide con los años de mayor poder de Rioja en la corte. La Barrera (*Poesías*, págs. 43-52) argumentó contra la fecha, pero no contra la prisión en sí, que él supuso en 1525-26, forzando demasiado una conjetura (que finalmente se desvaneció ante un hallazgo posterior), cuando no interpretando torcidamente algunos versos (sonetos XLIV, LI, LIII de esta edición) que son claramente de contenido amoroso.

blemente en la trayectoria de Rioja (aunque quizá no de una manera tan drástica como podría esperarse y siempre se ha supuesto). La caída del Conde-Duque tuvo lugar en 1643, pero ya años antes había comenzado a manifestarse en forma notoria el malestar contra él, que tuvo su momento culminante en mayo y noviembre de 1640 con la insurrección de Cataluña y Portugal. Los catalanes escribieron e imprimieron un manifiesto, *Proclamación Católica a la Majestad piadosa de Felipe el Grande*, en el que se pedía inexorablemente la destitución del Conde-Duque. Tras el voluntario silencio oficial (que coincidió con la recogida de los ejemplares por la Inquisición), el de Olivares decidió que era mejor contestar públicamente y encargó, entre otros, a Rioja que redactara las impugnaciones. Así lo hizo en su *Aristarco*, que salió anónimo y sin fecha, pero de cuya autoría informa Pellicer de Tovar en sus *Avisos* de 2 de julio de 1641:

> Hase publicado ahora un libro intitulado *Aristarco o Censura de la Proclamación Católica* que escribieron los catalanes el año pasado; su autor es el inquisidor don Francisco de Rioja, cronista de S. M.; las noticias son bebidas en la fuente más alta, como tan confidente del señor Conde-Duque[60].

Todo fue inútil, sin embargo, pues la suerte del valido estaba echada. A pesar de sus esfuerzos por mantenerse en el poder, lo único que logró fue retrasar dos años su destitución, que se produjo el 15 de enero de 1643, partiendo para su destierro en Loeches ocho días después.

> El viernes 23 de enero —escribía Antonio de León Pinelo— pasó el Conde al cuarto del Rey, con quien estuvo media hora; entró luego en una junta que duró

[60] *Avisos históricos, que comprenden las noticias y sucesos más particulares en nuestra monarquía desde el año 1639* (La Barrera, *Poesías*, pág. 66).

hasta las once; preguntó dos o tres veces qué hora era, de que se coligió la tenía señalada para irse; dejó escrito un papel a la Condesa, que está con el Príncipe, y a la una y media, bajando por la Priora con su sobrino don Luis de Haro, Conde de Grajal, y Francisco de Rioja, se entró en un coche que allí tenía el de Grajal, que le acompañó, y el P. Juan Martínez de Ripalda, de la Compañía, que llevó para confesor suyo; detrás iba otro coche con algunos criados[61].

Qué hiciera después Rioja es incógnita sin resolver satisfactoriamente, aunque todo induce a pensar que, haciendo gala de lealtad hacia el ex-valido, fuera uno de los pocos que lo acompañara en su soledad de Loeches. De un interesante testimonio (que de paso nos ilustra de la buena voluntad del rey hacia su persona) se deduce que no se encontraba en la corte: habiendo don Gabriel Bocángel solicitado en 17 de junio servir la biblioteca en ausencias y enfermedades de Rioja, Su Majestad contestó con un «No hay para qué proveer este interim»[62].

Se ha barajado la hipótesis de que Rioja fuera el autor (como quiso La Barrera[63]) o que interviniera junto a otros (como creyó Marañón[64]) en la elaboración del *Nicandro o Antídoto contra la calumnia que la*

[61] *Anales o Historia de Madrid desde el nacimiento de Cristo y Señor Nuestro hasta el año de 1658*. La Barrera (*Poesías*, págs. 70-72) aduce otros dos testimonios de la partida del Conde-Duque, de Pellicer de Tovar y del anónimo autor de la *Caída de su privanza y muerte del Conde-Duque de Olivares*. Sólo en este último no se hace mención expresa de que Rioja acompañara a don Gaspar, pero el autor, como testigo presencial, pudo confundirlo —argumenta La Barrera— por sus hábitos clericales con alguno de los padres jesuitas. Igualmente Marañón opina que lo acompañaron el Conde de Grajal, Rioja y el Padre Ripalda (*El Conde-Duque*, pág. 351).

[62] Legajo de la Real Cámara que contiene resoluciones desde 1624 hasta 1685, núm. 1 (se encontraba recogido en los manuscritos de Gallardo y fue copiado por La Barrera, *Poesías*, págs. 104-105).

[63] *Poesías*, pág. 73.

[64] *El Conde-Duque*, págs. 367-368. Por lo demás conviene recordar que ni Nicolás Antonio, ni ninguno de los biógrafos antiguos hicieron mención del *Nicandro* entre las obras de Rioja.

ignorancia y la envidia han esparcido por deslucir y manchar las heroicas e inmortales acciones del Conde-Duque de Olivares después de su retiro. Se trata de un opúsculo (impreso en Madrid, sin licencia, en mayo de 1643) de defensa del ex-valido en respuesta a un *Memorial* presentado al rey tras su caída. Al *Nicandro* sucedió un ruidoso proceso; la Inquisición condenó el escrito, al tiempo que se procesaba a Juan de Ahumada, quien declaraba su autoría. Cierto que se tienen serias dudas sobre el autor material del escrito, pero no sobre su directo inspirador, el mismo Conde-Duque, que vio las consecuencias al ser trasladado más lejos de la corte, a la ciudad de Toro, el 12 de julio de 1643. Allí moría el 22 de julio de 1645, dejando en su testamento al servidor y viejo amigo Francisco de Rioja la decorosa cantidad de «quinientos ducados por una vez y cuatrocientos ducados cada año por vida»[65].

No acompañó Rioja al Conde-Duque en su segundo destierro, sino que se retiró a Sevilla, donde ya se encontraba a fines de julio de 1643[66]. Comienza ahora una dilatada estancia en la que —al decir de López de Sedano— «vivía conforme a su genio filosófico, entregado a la pasión de las Letras y a la comunicación de las Musas, a cuyo fin dispuso una casa proporcionada con su jardín, cerca del convento de San Clemente el Real de aquella ciudad»[67], coincidiendo así con la información dada en los *Claros varones...* «labró o amplió una casa retirada del comercio, cerca del monasterio de San Clemente para poderse emplear con más quietud en sus estudios, adornándola de muchas fuentes y jardines, y otras preciosas alhajas, siendo las principales sus libros»[68].

[65] Marañón, *op. cit.*, págs. 142 y 159.

[66] Coste, *F. de R. y la religión del Monte Carmelo*, doc. 6. Es curioso señalar que en los documentos de 1643 normalmente aparece como «residente» en Sevilla, y a partir de 1644 como «vecino». Coste, sin embargo, cree que la residencia de asiento sólo se produciría antes del invierno de 1649, estando en los años anteriores entre la corte y Sevilla *(F. de R. albacea...)*.

[67] *Parnaso español...*, VIII, pág. XXIX.

[68] Fols. 292-292 v.

Residía, pues, cerca de su antiguo barrio, del que se trasladaría más tarde a la entonces denominada calle de Moros, en la collación de San Marcos[69].

Una constante presidiría su vida en esos años: el retiro del estudioso al amparo de unas saneadas rentas (algunas también de origen seglar[70]) provenientes de sus muchos oficios y beneficios. Poco sabemos, sin embargo, salvo que se graduó de doctor en 1647[71], de cuáles serían las actividades intelectuales concretas del por entonces también inquisidor de la Suprema y General[72]. Lo mismo cabe decir de sus realizaciones literarias, pues los opúsculos en prosa y las traducciones poéticas que se insertaron en el *Arte de la pintura* de Pacheco, publicado en 1649, eran obras muy anteriores[73]. Pero tenemos en

---

[69] Consta por su testamento que al morir poseía una casa en Sevilla, con una rica librería, que heredó su amigo don Alonso Fajardo de Roda (La Barrera, *Poesías*, pág. 92 n.), casa que estaba situada en la citada calle de Moros (Coste, *Las casas sevillanas...*, en especial doc. 5). Según me informan los investigadores que actualmente preparan un callejero antiguo de Sevilla, tal denominación era muy común, pero una de las tres localizable con el nombre de «calle del Moro» correspondería a la actual calle Heliotropo, salida a calle Castellar, en la collación de San Marcos. De este modo se vienen a confirmar las palabras de Gómez Aceves: «Vivió algunos años en la calle del Conde de Castellar, frontera de la parroquia de San Marcos, con dos hermanas suyas» («Estudios biográficos», pág. 152).

[70] Coste, *Rentas desconocidas de F. de R.*

[71] Concretamente por el mes de junio —como bien vio Coste—; antes del 29 de mayo de dicho año aparece siempre en los documentos como «licenciado» y a partir de julio como «doctor» (*F. de R., albacea...*, págs. 142-143).

[72] Invariablemente acredita pertenecer al Consejo de la Inquisición Suprema desde 1543, meses de abril, julio y agosto (cfr. Coste, *F. de R., pensionado en el obispado de Plasencia*, doc. 13; *Datos útiles...*, doc. 11; *Rentas desconocidas...*, doc. 12) y sin interrupción hasta su muerte. De las primeras fechas se deduce que no perdió el cargo con la caída del Conde-Duque; por eso resulta preocupante en este punto el testimonio de Nicolás Antonio: «... decoratus honore, necnon inquisitoris, cum Hispalensis, tum supremi judicum Fidei senatus, quem tamen ultimo dictum locum, variante patroni fortuna, occupare non valuit»; aunque quizá debe entenderse que, aun nombrado, no pudo desempeñarlo.

[73] Véase antes págs. 17-19.

cambio un testimonio valioso para conocer al hombre y su estado de ánimo: son dos cartas por él escritas desde «el retiro de mi casa» en septiembre de 1650 y abril del año siguiente al médico sevillano Gaspar Caldera de Heredia; en ellas expone su opinión, en extremo favorable, sobre la obra de aquél, *Arancel político. Defensa del honor y práctica de la vida de nuestro siglo*[74]; pero sobre todo diserta en la segunda sobre el necesario distanciamiento del poder y la ambición como garantía de un juicio desapasionado y de un entendimiento libre.

En estas circunstancias resulta en extremo sorprendente que abandone su ponderado retiro para trasladarse de nuevo a la corte. Poderosas razones, o llamamiento a instancias de persona muy importante (¿el mismo rey?), debieron moverle a dar ese paso. Cauta y discretamente se lo cuenta a su amigo sevillano don Juan Lucas Cortés en carta desde Madrid, a 21 de abril de 1654:

> ...No me despedí de V. M. porque mi deliberación ni era de consejo ni de aviso. Huve de venir a ver un caballero vecino de Madrid, por buena voluntad que yo le tenía; y recibióme de manera, que si yo contara el modo, quizá nadie lo creyera, por la distancia que ai de su estado al mío: i quizá porque se supo esto, que no fue mui secreto, me vieron personas de gran ministerio. Hizo esto más ruido aquí que pudiera en Sevilla. Mi Gefe me embió a visitar, i yo estoy con suma estimación de todo, pero sin vanidad ni presunción; porque lo que es liberalidad agena i no mérito mío, no me debe ensobervecer. No vine a pedir nada, ni deseo ocupación: i pocas veces en el común orden de las cosas se da a quien no pide, i yo no he aprendido a pedir ni a rogar, no por sobervia, sino porque sé que sólo el ruego del que puede o se respeta u se quiere bien, tiene fuerza de imperio...[75]

[74] Códice manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 84-2-15. Las dos cartas de Rioja van en cabeza del volumen, a manera de aprobaciones, en págs. 3 y 3 v. a 4 v.

[75] Gregorio Mayáns y Siscar, *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles*, recogidas y publicadas por..., Valencia, 1773, 5 vols., I, págs. 156-158.

Todos los biógrafos antiguos se refieren a este regreso a la corte. Desde Nicolás Antonio («quantumvis aliquot ante mortem annis gratia floruerit ejusdem Philippi Regis, tradita sibi bibliothecae Regiae cura») a López de Sedano, quien hace constar que «de nombró el Cabildo de su Iglesia por su agente en Madrid». Así pues, entre sus obligaciones de comisionado del cabildo sevillano y las de sus cargos de bibliotecario real y consejero del Santo Oficio, transcurrirían los últimos años del anciano don Francisco, cuya muerte (que ya parecía prever cinco años antes en la carta a Lucas Cortés: «porque fuera de la poca seguridad de la vida, la cercanía de mi fin por naturaleza siempre me avisa y aun persuade a que ninguna cosa que haya de ser mañana, podré ver») se produjo en Madrid el 8 de agosto de 1659, a los 76 años de edad[76].

Vivía entonces en la calle de San Mateo, en compañía de un amigo llamado don Alonso Fajardo de Roda. El 7 de agosto, ya muy enfermo, recibió los Santos Sacramentos, y tras consultar con su confesor, el padre jesuita Gabriel de Salas, otorgó testamento ante el escribano Jiménez del Baño, y consta que ya no pudo firmar. Dejó como heredero universal de todos sus bienes a don Alonso, «su verdadero amigo, que le había asistido en su enfermedad de día y de noche, sin faltar un instante»[77].

* * *

Todos los caminos viables de que dispone la historia literaria para trazar el perfil interior de un autor alejado en el tiempo compensan, para el caso de Rioja, su

[76] El conocimiento de la fecha y circunstancias del fallecimiento se deben a La Barrera (*Poesías*, págs. 83-92), quien encontró la partida de defunción (en la madrileña iglesia de San Luis, donde fue enterrado) y el testamento (en el Archivo notarial madrileño).

[77] No debió de ser pequeña la sorpresa de don Mateo Girón de Rioja ante la decisión de su tío, a juzgar por el pleito que interpuso contra el heredero (docs. 10 y 14 de la testamentaría).

margen de error con la coincidente visión que arrojan. Tanto las deducciones a partir de su obra poética —camino arriesgado, según alertábamos al principio de estas páginas—, los datos de su biografía, los juicios de sus contemporáneos, y aun la imagen física de los retratos conservados[78], lo confirman como hombre severo, distante, cuando no esquivo, parapetado en la severidad del moralista y en el rigor del intelectual que no hace concesiones. De ahí le vendrían las mayores alabanzas y también las mayores críticas, dependiendo del momento, la persona y el medio (desde el elogio solemne a la referencia dolorida o irónica en el terreno de la comunicación privada).

---

[78] Véanse láminas 1, 2 y 3. Uno de los retratos fue obra de Velázquez, otro procede de un dibujo de Pacheco. Se tiene noticia de un tercero —no conocido hoy— realizado por su amigo don Juan de Fonseca y Figueroa, sobre el que realizó una silva don Francisco de Calatayud, cuya copia se encuentra entre las poesías de Rioja, texto S, en el ms. BNM 3.888, fol. 42 v., y borrador en el fol. 106 (modernizamos grafías y puntuación):

> La faz es de Rioja y el semblante
> este de quien esperas voz y aliento,
> varón, que frente igual a la fortuna
> mostró más importuna.
> Este es del patrio Betis ornamento
> y a quien a la alta cumbre de la fama
> excelsa virtud llama.
> No esperes que te diga de su mente
> el espíritu ardiente,
> la singular doctrina,
> la universal noticia peregrina,
> que no es empresa a corto ingenio humano
> del cielo concedida,
> mas al que ha dado vida con la mano
> para Fonseca en sus escritos vida.

López de Sedano da una descripción prototípica de Rioja: «Fue hombre bien proporcionado de cuerpo, la cabeza grande y prolongada, el semblante modesto, apacible y meditador, el color blanco, los ojos rasgados, penetrantes y vivos, las cejas grandes, eminentes y triangulares, y el cabello, bigote y barba crespo, no muy poblado y bien puesto» (*Parnaso español*, VIII, pág. XXIX).

La imagen de hombre de amplios y cultivados conocimientos es la más comúnmente transmitida por sus contemporáneos.

> Eruditísimo cortesano —escribió su sobrino el carmelita fray Juan Félix Girón—, grande oráculo en cualquier facultad, y tan eminente hasta lo más de la admiración en todas, que no sólo se recogió a tener valimiento en su capacidad lo más extraño de la filosofía de las costumbres, sino se vio con acierto ponderadas las verdades de la sciencia sagrada, expositiva y moral, a que ayudan con prontitud dichosa sus peregrinas noticias, lección de santos, conocimiento de sagrados cánones, concilios y controversias de la fe, y la averiguación del más secreto y recóndito de las lenguas orientales, de las filosofías antiguas y modernas, historias sagradas y profanas, que en el rendimiento que los mejores hacen a su razón y elocuencia tiene prueba evidente esta breve descripción [79].

Pero quien se lleva la palma en la reiteración de elogios a Rioja es Lope de Vega: desde la *Jerusalén conquistada* en 1609 (libro XIX, oct. 83), al *Laurel de Apolo* en 1630 (silva II vv. 387-98; Epístola a Micael de Solís Ovando), pasando por la Epístola que le dedica en *La Filomena* en 1621, y las alusiones en *La Circe* en 1624 (Epístola a fray Plácido de Tosantos). Sus versos exaltan al hombre sabio de fecundo retiro, verdadero cabeza de fila del brillante humanismo hispalense:

> Divino ingenio, a quien están sujetas
> romanas musas, griegas y españolas,
> que ennobleces, aumentas e interpretas;
> tú que del cortesano mar las olas
> cuerdo olvidaste, y donde quietas yacen,
> vives las horas del estudio solas;
> claro Febo andaluz, por quien ya nacen
> en vez de olivas, lauros en el Betis,
> que más ardientes los ingenios hacen [...]

[79] Notas marginales manuscritas a un *Sermón de San Elías* (1650) del mismo autor, copiadas por Gallardo y reproducidas por La Barrera (*Poesías*, pág. 283).

así la ciencia, aunque es mayor grandeza,
tu parte superior sublime baña
poco menos que angélica belleza.
Tú, pues, por quien la línea más extraña
de nuestro polo ha de ofrecer gustosa
memoria a las corónicas de España[80].

Y sintetizando a la perfección el aura creada en torno a su persona

Rioja aquel varón cuya memoria
de Herrera, de Pacheco y de Medina
escureció la merecida historia;
aquel que con Apolo determina
las causas de las musas, si bien trata
severo y solo ya, ciencia divina[81].

Junto a la imagen de sabio, la de hombre de severo talante moral. Duro censor de las costumbres contemporáneas, según propio testimonio:

...Assí —dice alabando el *Arancel político* del doctor Caldera— en la continua enfermedad de los vicios se acaba el apetito de la virtud, que reside en la mente, i el gusto de la lición, que tiene su asiento en la inteligencia de las potencias de la alma que se valen de los sentidos corpóreos: y como el calor nativo de éstos está extinguido y apagado con la continua enfermedad de la corrupción general de el vicio, assí como aquella está desesperada de remedio, assí esta: con que vemos que son tantos los enfermos i tan pocos los sanos, ay tan poco gusto de los libros serios i de los que podrían curar esta enfermedad; son raros los oráculos de cordura, y essos viven ociosos porque no hay quien los consulte[82].

[80] *La Filomena*, «El jardín de Lope de Vega. Al Licenciado Francisco de Rioja», vv. 1-9 y 19-24.
[81] *El laurel de Apolo*, epístola a Micael de Solís Ovando, vv. 222-227.
[82] Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 84-2-15, folios 3 v.-4 v.

Con la misma dureza debía de expresarse en sus juicios literarios (sobre obras propias o ajenas), pues —al decir de Nicolás Antonio— no se empleó en escritos de más envergadura «ob judicii acrimoniam, qua non aliena tantum, sed et sua opera dijudicabat». Arraigadas convicciones que sin duda generarían una actitud de personal intransigencia, manifiesta en su, al parecer, habitual tendencia a la polémica[83].

Severidad moral y rectitud de juicio fueron la base de su conducta en los ambientes palaciegos en que desarrolló su actividad de docto y prudente consejero. Así, cercano a los medios de poder, o formando parte de ellos, todos los testimonios tienden a caracterizarlo como hombre desapasionado y con un voluntario distanciamiento, que nadie mejor que él expresa:

> ...Ay pocos o ninguno ay —dice en la misma carta a G. Caldera— que sepa, o pueda mantenerse en su esphera, i que mida su poder con sus fuerças o su juizio; porque todos lo miden, o con su vanidad, o con su presumpción; que la ambición mide el juizio con el puesto, y se arrima a la gloria de mandar, y por ventura quando entiende menos lo que resuelve, i esto es medir la resolución con el poder. Invencible pareciera el que solamente emprendiera lo que puede alcanzar, pero el apetito de gloria le precipita facilitándole las empresas, y después sin remedio topan con los inconvenientes no advertidos antes: no sé si es más difícil contenerse en la moderación que en su esfera: que la raçón distingue, infiere y concluie: y un juicio desapasionado reconoce, pondera, decide; y más vale un entendimiento libre de pasiones que muchas manos; bien lo dijo Eurípides; *Mens una sapiens, plurium vincit manus*.

Sobre tales presupuestos se asentó su relación con el Conde-Duque, «a quien supo tratar —dijo Ortiz de Zúñiga— más verdades que lisonjas, y seguirle igual en ambas fortunas, con crédito siempre de varón entero en intención y dictámenes»[84]. A partir de esas pautas de

[83] Véase nota 18.

[84] *Anales eclesiásticos y seculares de* [...] *Sevilla*, *op. cit.*, pág. 200.

colaboración se explica que la posteridad no haya proyectado sobre su persona controvertidas opiniones a la sombra de las surgidas sobre su directo protector. Como persona cautelosa, de temperamento frío y desapasionado, que convence por su conducta y se impone por su rigor (características del tipo *asténico*, que Marañón describió para oponerle al *pícnico*, del que era prototipo el Conde-Duque[85]), Rioja sería el hombre imprescindible al de Olivares para ordenar sus veleidades de poder y su «pasión de mandar».

Conviene señalar finalmente que Rioja (intelectual de vocación, alto consejero de oficio) nunca hizo pública ostentación de poeta, convencido quizá de ser ésta una actividad menor, recreos de juventud, o cuanto menos, por la convicción de practicar la poesía como catarsis, desahogo de aspiraciones, sólo comunicable a los amigos íntimos. Pero no deja de ser pequeña ironía (extensible a tantos autores de aquel tiempo) que su memoria perdure hoy especialmente por sus versos. La posteridad prodigaría elogios sobre el poeta en la misma medida que los contemporáneos lo hicieron sobre el intelectual y hombre sabio. Y, en todo caso, la disparidad de juicios sobre su persona nunca se iba a producir sobre su obra.

[85] *El Conde-Duque*, *op. cit.*

Francisco de Rioja, el poeta

EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA SEVILLANA. EL MAGISTERIO DE HERRERA

Particularmente atractivos se ofrecen los perfiles de la Sevilla del siglo XVI. Emporio mercantil a partir de que en 1503 se constituyera en cabecera del monopolio comercial ultramarino, la metrópoli andaluza experimentó un auge económico (más aparente que real, según ha puesto de manifiesto la moderna investigación histórica) que le propinó unos característicos ribetes de opulencia. Avispados negociantes y expertos burócratas constituían buena parte de una población cuya espectacular densidad demográfica se nutría también de marginados sociales de toda laña, que le dieron ese aire variopinto y abigarrado tan bien transmitido por la novela picaresco-costumbrista y la comedia de ambientación urbana.

El desarrollo de la ciudad trajo unas consecuencias culturales altamente valorables, desde la creación de una importante industria impresora, hasta la fundación de centros institucionalizados de enseñanza, como los colegios de Santa María de Jesús o de Santo Tomás. En todo caso, la floración humanística, tan del siglo del Renacimiento, arraigó particularmente en Sevilla. En su condición de minorías intelectuales, se formaron círculos alrededor de notables y reconocidos hombres de letras (caso de Juan de Mal-Lara o del canónigo Pache-

co, tío del pintor tantas veces aludido), frecuentemente bajo la protección de generosos mecenas (como el Conde de Gelves o el Marqués de Tarifa), cuando no en las mismas casas de los poetas que figurarían en la nómina de los reconocidos de la lírica sevillana de los Siglos de Oro (famosas reuniones en el palacio del rico hacendado que fuera Juan de Arguijo, reuniones presididas por el signo de la amistad y el retiro horaciano en la finca de Francisco de Medrano)[86]. Se va consolidando así un ambiente cultural y literario que desde mediados de la centuria se enriquece progresivamente para transpasar, sin solución de continuidad, la barrera del siglo.

La poesía sevillana nace inmersa en ese fervor humanístico de la segunda mitad del XVI. Porque si las letras hispalenses contaban ya en su haber con un poeta como Gutierre de Cetina (innovador al estilo de Garcilaso), fuerza es reconocer que por vivir prácticamente siempre fuera de su ciudad natal[87], y sin negarle magisterio poético sobre sus paisanos, éste no fue desde luego directo, o al menos inmediato. El conocimiento que de la poesía de Cetina hace gala Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580), no es precisamente mayor que el que poseía del toledano Garcilaso, y en todo caso equiparable al de otros poetas que crearon un lenguaje en verso endecasilábico del que él era estudioso en la teoría y continuador en la práctica.

---

[86] Una rica bibliografía, con muy variados intereses y planteamientos, ha ido perfilando el panorama aludido. Destaquemos las monografías de prolija y amena erudición realizadas por Rodríguez Marín (especialmente su *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1903), el magistral estudio de D. Alonso sobre la *Vida y obra de Medrano, op. cit.*, el muy documentado de Adolphe Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, París, Honoré Champion, 1908; y el conjunto de *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro* de Stanko B. Vranich (Valencia-Chapel Hill, Albatros Ediciones, Hispanófila, 1981).

[87] Véase Begoña López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación, 1978, y *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981.

En el ambiente humanístico de las décadas del 1560 al 1580 surge un grupo de hombres que proporcionaría el gran empuje a las letras sevillanas; entre los más destacados, Juan de Mal-Lara (1527-1571), Diego Girón (†1590), el canónigo Francisco Pacheco (1540-1599) y Francisco de Medina (1544-1615); en medio de ellos, y aglutinándolos a todos para la posteridad, Fernando de Herrera (1534-1597). Compartió con ellos su condición de humanista y profesional de las letras, pero los superó en empeños y logros, como queda manifiesto en su monumental comentario a Garcilaso, donde, por cierto, muy a menudo las opiniones son ratificadas con el testimonio de aquéllos. Pero a la condición de hombre sabio, Herrera unió la de poeta inspirado, despegando así del resto para convertirse en un puntal básico de la poesía de orientación cultista que desarrolló la lírica española áurea.

La figura de Herrera, en todas las dimensiones que representa su obra (desde la prosa histórica a los saberes eruditos, así como sus amplísimos conocimientos de retórica y poética) y especialmente en su condición de gran poeta (desde los versos de empuje épico al cancionero lírico-amoroso), gozó en las décadas aludidas de un fervor y admiración incondicionales por parte de sus paisanos. En este sentido es pieza fundamental y modélica, porque marcaría el tono habitual de exaltación al Divino, el prólogo que para las *Anotaciones* escribió Francisco de Medina[88].

[88] Desde esta consideración de ser «el más importante» surgió posteriormente con naturalidad la idea de convertirlo en maestro de una *escuela poética sevillana* que traspasaría el siglo en autores como Arguijo, Rioja, Caro, etc. No es éste el momento de detenernos en esta delicada y compleja cuestión de la historia literaria, a la que estamos dedicando actualmente un específico estudio monográfico. Digamos, eso sí, que parte de la complejidad viene paradójicamente de la simplificación fabricada por la historiografía literaria decimonónica al querer reducir al estereotipo crítico de la *escuela poética sevillana* una realidad tan variada como es la que ofrecen los poetas sevillanos de entre 1550-1650. Precisamente uno de los puntos más conflictivos es hacer girar en buena medida la noción de *escuela* en

Sin embargo, el lenguaje poético creado por Herrera, y hasta su misma personalidad tan controvertida (y en todo caso tan indisociable de sus tareas literarias, como hombre que vive por y para las letras) provocaría no sólo opiniones en contra, sino una animadversión espectacularmente concretada en las *Observaciones* del Prete Jacopín. Antagonismos regionales —castellano contra andaluz— en lo más evidente, en el fondo late una profunda discrepancia sobre la solución cultista que el poeta sevillano había encarnado en sus versos. Tanto a un aspecto como a otro intentó contestar Herrera en su *Respuesta*, constituyendo los alegatos de Jacopín y la defensa de Herrera uno de los capítulos más interesantes, pero también más lamentables de nuestra historia literaria[89].

Además de la tormenta provocada por Jacopín (y quizá conectando con ella, como quiere Macrí[90]), Herrera hubo de sufrir en sus últimos años un cambio de actitud por parte de los sevillanos tan adeptos antes. El mismo Macrí habla de «la mala suerte y conjuración del silencio»[91] contra el poeta. Todo ello se ve muy claramente (aunque los entresijos y las causas queden como una gran incógnita) en los preliminares de la edición póstuma que de los *Versos* herrerianos apareció en 1619, uno de cuyos prologuistas fue precisamente Francisco de Rioja. Tanto Pacheco en la dedicatoria, como Rioja

---

torno a la relación Herrera «maestro»/Rioja «el mejor discípulo», cuestión sobre la que haremos algunas matizaciones a lo largo de esta Introducción.

[89] Capítulo conocido como la *Controversia* herreriana desde que José María Asensio, al publicar las *Observaciones* y la *Respuesta*, le diera ese título (*Fernando Herrera. Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*, Sevilla, 1870).

[90] «Debió haber pasado algo como enfriamiento o desvanecimiento de las amistades del poeta bajo la instancia de los círculos representados por Jacopín, vocero de astutas e interesadas lisonjas, con el fin de aislar al dictador sevillano de los Pacheco y Medina [...]. La sorda tristeza de la contestación [la *Respuesta* de Herrera] denuncia el aislamiento en que vino a encontrarse el poeta» (*Fernando de Herrera*, páginas 111-112).

[91] *Ibid.*, pág. 194.

y Duarte en los respectivos prólogos, lamentan una y otra vez el «olvido» de que ha sido objeto Herrera (nótese que al fin y al cabo su muerte no había ocurrido hacía tantos años) y denuncian, sin concretar, malquerencias y envidias; todo ello para evidenciar la importancia de la edición que presentan como justa y merecida reivindicación del gran poeta[92].

En ese contexto e intencionalidad se inscribe el prólogo de Rioja, que es lo que a nosotros interesa especialmente. Es una pieza de exordio que cumple los requisitos y propósitos de manera cumplida: tras remachar el injusto «olvido» de que ha sido objeto Herrera —aclarando que el tiempo todo lo restituye—, traza un completo esbozo del maestro, sus saberes, escritos, méritos en la creación de un lenguaje poético, para finalizar aludiendo de nuevo a la injusticia de que es víctima y elogiar, en consecuencia, la tarea editorial de Pacheco.

Varios órdenes de cuestiones plantea este prólogo, en las que no vamos a entrar[93] porque nos importa centrarnos únicamente en los juicios críticos que Rioja vierte sobre la poesía de Herrera, juicios que son elocuentes por sí mismos para delimitar su vinculación con el maestro, al tiempo que para definir su propia actitud ante la poesía:

> Los Versos que hizo en la lengua Castellana, son cultos, llenos de luzes i colores poeticos, tienen nervios i fuerça, i esto no sin venustidad i hermosura, ni carecen de afectos, como dizen algunos, antes tienen muchos i

[92] Para no alargar en exceso las citas, pues muchas son las alusiones de Rioja y Duarte, enviamos directamente a Fernando de Herrera, *Obra poética*, edición crítica de Jose Manuel Blecua, Madrid, anejo XXXII del *Bol. de la RAE*, 1975, tomo II, págs. 9, 11, 12, 13, 16, 25, 26.

[93] Una de ellas es la posible intervención de Rioja en la «preparación» del texto herreriano de 1619 (en el amplio sentido que puede ir desde la simple preparación material a la intervención en el texto enmendándolo o modificándolo, según la postura que cada uno adopte respecto al problema textual de Herrera). Nada hace suponer tal intervención, y salvo D. Kossoff (*Vocabulario de la obra poética, de Herrera*, pág. VIII), que nosotros sepamos nunca se ha involucrado el nombre de Rioja en tal polémica.

generosos, sino que se asconden i pierden a la vista entre los ornatos poeticos; cosa que sucede a los que levantan el estilo de la umildad ordinaria. Los sentimientos del animo afectuosos, cuanto mas delgados i sutiles, se deven tratar con palabras mas senzillas i propias, solo porque se descubran a los ojos, i hieran el animo con su viveza: en fin ellos se àn de ofrecer, no se àn de buscar entre las palabras. Quien vistiesse un cuerpo mui apuesto i gentil o sea en el arte, o en la naturaleza, con demasiado ornato, no haria otra cosa que oscurecer i ocultar la hermosura de sus partes [cita de unos versos de Anacreonte]. De manera, que las cosas cuanto mayores, menos se àn de ocultar con los modos i figuras. La grandeza se deve reservar solamente para lo umilde, porque tenga vida, i se levante en la estimación [idea que ilustra ahora con una sentencia de la *Poética* de Aristóteles].

Con esto é dicho a V. Señoría la causa de que los versos de Fernando de Herrera no parescan, a los ojos de muchos, afectuosos; que es no verse los afectos tan desnudos como en Ausias Marc, i en Boscan: pero algo se deve conceder a quien ilustro tanto i engrandecio las Musas Castellanas: que verdaderamente fue el primero que dio a nuestros numeros, en el lenguaje, arte, i grandeza.

Los elogios no se escatiman, y debemos suponerlos sinceros. Pero a lo largo de esas palabras el lector en seguida se percata del juego de flujos y reflujos en la apreciación y aquiescencia estéticas. Alaba la grandeza de estilo, pero en el fondo está contra el «demasiado ornato» porque oscurece y oculta. Y nada más elocuente que la concesión final: «pero algo se deve conceder...» Estamos realmente ante un punto crucial. Por una parte la imagen de *el mejor discípulo de Herrera* que para Rioja ha forjado con insistencia la historia literaria. Pero además, y esto es más importante, la evidencia de la enorme deuda contraída con Herrera, y que un simple repaso de las listas léxicas y sintagmarios comparativos que ofrece Chiappini[94], deja clara constancia. Pero,

[94] *F. de R. Versos*, págs. 206-222.

por otra parte, es también apreciable a simple vista la distancia entre los *excesos* estilísticos de Herrera y la *contención* del melancólico Rioja. La crítica ha reaccionado bastante primariamente al enjuiciar este fenómeno, interpretando algo así como si nuestro autor imitara a Herrera sólo hasta un determinado punto, justo el del equilibrio *clásico*. Por eso los neoclásicos alabaron el *buen gusto* de Rioja frente al amenazante culteranismo herreriano. Pero es que, con presupuestos estéticos bien distintos, buena parte de la crítica actual tampoco varía sustancialmente el enfoque. Así, Macrí escribe que Rioja «por ser el mejor discípulo de Herrera, aprovechó su magisterio con buena selección en lo clásico y humanista, resolviendo con la finura de su gusto los contrastes de la pasión y los colores»[95].

Con todo, más que interpretar la poesía de Rioja como una limitación (por muy selectiva que pudiera ser), parece conveniente plantear las cosas en otros términos. Los dos autores representan mundos poéticos distintos, con significaciones también diversas. A niveles de contenido, en los versos amorosos (que es donde se acusa la deuda más palpable), Rioja nunca pretendió hacer un cancionero petrarquista, subsumiendo el mundo en el objeto amoroso e interpretándolo a través de él, como Herrera. A niveles de forma y su vinculación con el contenido, la poética herreriana está basada en la supremacía del significante, en la idea platónica de hacer la palabra poética objeto de sí misma. La poética riojana —como bien ha visto Chiappini[96]— parte de una concepción aristotélico-horaciana: el arte como

[95] *Op. cit.*, pág. 162. Siempre desde su perspectiva personal respecto al problema textual herreriano (Herrera como responsable del texto de 1619, o texto P, que representaría la evolución hacia un sistema poético barroco), Macrí insiste en la apreciación antes citada. Al comparar el sintagmario de Rioja con Herrera, dice: «Tal selección riojana del sintagmario herreriano demuestra una polarización típicamente *manierista* ajena al barroco intencional de la parte más evolucionada de P» (pág. 200).

[96] *Op. cit.*, pág. 95.

mensaje y no como pura expresión. Actitudes distintas, pues, aunque con realizaciones estilísticas muy próximas en ocasiones. No podía ser menos en este último aspecto: Herrera había creado un modelo, un lenguaje de género para la lírica amorosa; y un seguidor tan cercano, cronológica y geográficamente, además de tan admirador (como prueba el prólogo de *Versos*), no podía sustraerse a un magisterio ineludible; pero tan ineludible como equívoco[97]. (Sobre ello volveremos al tratar de la *Valoración histórico-crítica de la poesía de Rioja)*.

[97] El mismo Chiappini no tiene más remedio que aceptar esta contradicción aparente, y lo explica con certeras palabras: «Che poi il lessico di Francisco de Rioja sia così fittamente costellato di espressioni herreriane non significa altro che la dimostrazione palese di una profonda assimilazione della lezione herreriana; anche se, come abbiamo visto precedentemente, sia la rigorosa e conseguente unità del canzoniere sia i moduli tecnici non hanno trovato in Rioja un continuatore altrettanto fedele e convinto» (pág. 222).

El mundo poético de Rioja

Ámbitos temáticos

Dentro de la diversidad temática que se instaura en la poesía española de la segunda mitad del XVI, un elemento fundamental —frente al laicismo de los anteriores cancioneros amorosos— será la aparición de lo religioso, que germinará en la poesía moral del Barroco. Ésta, junto a la amorosa, constituirá la temática básica de la poesía del siglo XVII (poesía esencialmente seria y «preocupada», aunque desde la orientación jocoso-satírica algunos poetas barrocos parezcan subvertir su propio sistema de valores). Los *Versos* de Rioja en el inicio del siglo constituyen un expresivo muestrario.

Los versos amorosos (un proceso desde la imitación herreriana)

La poesía amorosa de Rioja no constituye en sí misma un conjunto organizado desde una unidad interna. Más bien semeja —en palabras de Chiappini— «una pluralità di avvenimenti diversissimi che denunciano una occasionalità esterna (almeno in apparenza provvisoria), senza nessuna reazione psicologica perenne, senza organizzazione in un *unicum* perfetto»; el punto de comparación es inevitablemente la unidad orgánico-significativa del cancionero herreriano, del que Rioja toma

claros modelos formales que le inspiran —según el mismo crítico— una primera «sección» de sus poesías amorosas, cuya unidad, al menos formal, viene marcada por el ámbito de referencias petrarquista-herrerianas en que se mueven, frente a un segundo grupo que describe fenomenologías y comportamientos sin unidad orgánica[98].

Evidentemente, no estamos ante la estructura del cancionero amoroso petrarquista articulado en torno a una historia sentimental que funciona como unidad generadora. Pero tampoco creemos estar ante una variedad ocasional (ciertamente potenciada por la diversidad de nombres femeninos en juego: Eliodora, Fili, Aglaida o Aglaya, Laida, Lesbia, Egle, Clori, Lice) que no pueda reducirse. Se perciben dos núcleos que orientan sendos conjuntos de poesías amorosas: un primero, construido, en efecto, sobre una palpable imitación de Herrera, y un segundo, que se transmite con voz más personal y madura (literaria y vitalmente). Es un recorrido desde lo más literaturizado a lo más personal (siempre hablando en términos poéticos y no biográficos, para lo que no tenemos la más mínima referencia). Los dos conjuntos se sitúan respectivamente en la primera y en la segunda parte del corpus poético, respondiendo así a una lógica interna de ordenación cronológica. Finalmente, un nutrido grupo de sonetos, diseminados a lo largo de todo el cancionero, pero ordenados con mayor densidad hacia el final, son fronterizos en su significación entre lo amoroso y lo reflexivo-moral; así los *desiderata* de arrepentimiento con las consiguientes palinodias, o las formulaciones del *carpe diem* a propósito de la fugacidad de la vida.

En el primer grupo —como ya vio Chiappini— se reiteran los *topoi* temático-formales del petrarquismo. Son quejas a la amada por su ausencia, física, y sobre todo afectiva, que conlleva el inevitable desdén (sonetos I, III, VIII, XII, sextina I). El poeta se siente perdido

[98] *Op. cit.*, págs. 148 y ss.

cual errabundo nocturno (VI), siempre fiel (XIII, XXI), aguardando una posible epifanía (XVI, sext. II). La amada, más allá de una imagen física determinada (concretada casi siempre en el modelo tradicional: *cabellos-oro, frente-nieve, ojos-luces, boca-rosa*[99]), es un principio ígneo y vivificador, que se traduce en la formulación de nombres tan herrerianos como Eliodora o Aglaya, o en sintagmas característicos: «mi acerba i dulce i clara luz serena» (I 14), «mi altiva luz ardiente» (III 14), «mi luz resplandeciente» (VIII 14), «refulgente / rayo» (XIII 12-13), «pura luz serena» (XVI 14), etc. No se percibe una dinámica sentimental porque las actitudes están petrificadas en la tradición del estereotipo. Por eso el motivo preferentemente utilizado en este grupo (además del consabido opósito petrarquista *fuego/hielo*) es el símil, por contraste, con la naturaleza en sus cambios estacionales: frente a éstos, las situaciones amorosas son radicalmente esencialistas e inamovibles, tanto para la amada en su desdén (I; sext. II 1-18) como para el poeta en su solicitud (III, sext. I 19-21, VII, IX, XIII, XVI, XXI).

Las formulaciones expresivas de raigambre herreriano-petrarquista nunca se abandonarán en la poesía amorosa de Rioja, pero se integrarán ya de manera microcontextual en el segundo grupo (de transición podemos considerar en este sentido sonetos como los XXIII y XXIV). Se percibe ahora un tono distinto: el amor aparece como fuerza incoercible (XXVIII), que perturba la «igualdad» del hombre (XXVII), pero ante el que es imposible escarmentar (XXXVI) por más que se entonen palinodias. También la actitud es distinta: el poeta canta ahora un amor de madurez (XL), y si

[99] La presión de la tradición tópica (muy sintomática, por ejemplo, en la imagen de los *cabellos-red:* «hebras», «celages», «cercos», sext. I 1, 8, 16; «lazos», «dulces hebras», silva VIII 25, 31) no mitiga otros importantes hallazgos riojanos: más allá de la *nieve*, «el puro alabastro» (XLIII 4); más allá de la *rosa*, «los rosados cercos» (XLII 1). Y sobre todo son llamativos los adjetivos contrastantes, de un valor connotativo propio de la lírica moderna: «caliente nieve», «purpúrea nieve» (sext. I 2, 10), «amarillo yelo» (sext. II 32), etc.

alguna vez instrumentaliza motivos circunstanciales para expresar de manera amable sus sentimientos (XLII, XLIII), lo común es que los muestre de manera mucho más descarnada; la pasión amorosa se metaforiza como *prisión* (XLIV, LI, LIII) o mediante la imagen de la lucha agónica entre el mar y la ribera (XLIV, LVI). Al mismo tiempo son insistentes las referencias simbólicas al *incendio* (XXVIII 1, silva VI 88, XLII 10), *fuego* (silva VI 79, XL 7), *llama* (silva VI 84, XL 1, XLV 4), para expresar un proceso fatal que termina en *ceniza* (XXXVI 8, XL 7, XLII 14); sin olvidar la frecuente representación —tan herreriana igualmente— de la pasión amorosa por la imagen del *hacha* (XXIII 3, XXIV 11, XXX 1-2). El poeta se siente víctima de la mujer, llámese Fili (L, LI), Cloe (LIII) o Lice (LVI), que actúa engañosamente como maestra en el arte del disimulo. En todo caso se percibe un insistente y progresivo tono de desengaño conforme avanzamos hacia el final del corpus poético. En este punto se hace a veces difícil deslindar —según señalábamos— los ámbitos temáticos: los tonos sombríos y recriminatorios impregnan incluso las exhortaciones al *carpe diem*. Es sintomático en este sentido el tratamiento de un motivo de constante aparición, cual es el efecto destructor del tiempo en la belleza femenina: desde un temerario futurible (V), que incita al goce (XIV), hasta la comprobación palpable de haberse cumplido un sino fatídico (XXXVII, XLV, LV) por una ley de vida que opera irremediablemente (XLVII).

Ética y poesía (la senda horaciana)

Sin duda cada poeta tiene una impronta personal por la que es sintomáticamente reconocido. Eso le ocurre a Rioja con su poesía de contenido moral que reflexiona sobre la fugacidad de la vida, la futilidad de las ambiciones humanas, y que, en consecuencia, depara un proyecto de código moral. Ello a pesar de haber descontado de su haber poético las dos composiciones que le

aseguraban un puesto privilegiado en esta dirección, es decir, la *Epístola moral a Fabio* y la *Canción a las ruinas de Itálica*[100]. Pero el nutrido grupo de versos que suman sus sonetos y silvas morales, y sobre todo el haber fijado de manera definitiva símbolos tan expresivos como las *ruinas* y las *flores,* le siguen asegurando una excepcional significación.

Esta poesía de Rioja se orienta dentro de la línea temática más característica de la literatura barroca. Poesía de alcance existencial[101], surgida de la reflexión preocupada sobre el paso del tiempo, que genera el inevitable clima de desengaño. Pero de la toma de conciencia surge el desafío, y con él las propuestas de salvación. Estas se orientarán hacia la trascendencia desde la óptica cristiana, o en la inmanencia desde el humanismo clasicista; y más frecuentemente se producirá un sincretismo entre ambas posiciones en el lenguaje moral del humanismo cristiano. En esta actitud de reivindicar a los clásicos en sus propuestas éticas para conformarlos a la moral cristiana, el papel de Horacio[102] —junto al de Séneca— es fundamental. Bien es verdad que se hizo en ocasiones una lectura interesada o parcial de sus versos, particularmente con el famosísimo *Beatus ille* (haciendo caso omiso de su cínico final), que

---

[100] Véase luego, págs. 88-89.

[101] En el Barroco «el hombre —señala P. Palomo— en su ser esencial, también está sujeto a inestabilidad. Con el quebrantamiento —o desgaste— de los ideales renacentistas, también se ha roto el neoplatónico concepto de una armonía cósmica universal, que repercute en el *pequeño mundo* del hombre, hasta llevarle a un dualismo sin solución. Dualismo que se traduce en signos comunicativos de conflictos interiores, como en Lope, o en los duales protagonistas de la narrativa barroca» (*La poesía de la Edad Barroca*, pág. 19).

[102] Es bien conocida su pronta incorporación a la literatura cristiana en una *translatio* de su lírica profana al himno (cfr. Jacques Perret, *Horace*, París, Hatier, 1959, págs. 221-223). Pero básica fue la asimilación del poeta latino en los tiempos modernos: «Il a maintenu en climat chrétien un idéal de moralité qu'il est particulièrement difficil à des chrétiens de concevoir, à plus forte raison qu'ils n'auraient sans doute pu inventer, et qui est sans doute essentiel à l'equilibre de l'homme européen» (*ibid.*, pág. 231).

fue de alguna manera la piedra angular sobre la que se montó toda una filosofía de la vida, desde la moral laica, vestida del disfraz pastoril en Garcilaso, hasta la interpretación transcendente de fray Luis de León. Horacio ofrecía un código ético tendente a la dignificación del hombre desde sí mismo y en el ejercicio de la *virtus;* y lo que es más importante, lo ofrecía ya formulado en lenguaje poético.

La poesía española de los Siglos de Oro muestra la huella constante del horacianismo[103], que dejará su impronta tanto en los poetas renacentistas como en los barrocos, y aun asegurará en buena medida la continuidad entre unos y otros. Particularmente notorias son las imitaciones del venusino por los poetas de la llamada «escuela salmantina», con fray Luis a la cabeza; pero en modo alguno es despreciable su influencia en los poetas sevillanos de la segunda mitad del XVI y primera del XVII. La figura de Francisco de Medrano ocupa en este sentido un lugar eminente, ya destacado por Menéndez Pelayo primero[104], y por Dámaso Alonso después[105]. Medrano va más allá de sus contemporáneos al mostrar no sólo un horacianismo de contenido, sino una recuperación de las formas del poeta latino en su laconismo expresivo y especial configuración estrófica.

---

[103] Además de la imitación de que fue objeto Horacio en tanto que poeta, otro aspecto capital es la influencia de su *Arte* en las Poéticas y Retóricas españolas de los siglos XVI y XVII. Sobre ello versa el estudio ejemplar de A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980.

[104] *Horacio en España*, I, págs. 43-50 y II, págs. 62-66. Aunque don Marcelino hizo un repaso bastante minucioso del grupo sevillano (Girón, Medina, Herrera, Arguijo, etc.) como traductores (I, páginas 37-39) y como imitadores de Horacio (II, págs. 49-70), partía de la consideración —un tanto apriorística— del escaso horacianismo de los poetas sevillanos en comparación con los salmantinos, haciendo la salvedad de Medrano, a quien, aunque sevillano de origen, él lo consideraba poéticamente en las filas de la escuela de Salamanca.

[105] *Vida y obra de Medrano*, *passim*, y en especial I, págs. 137-139, 149 y cap. XXI.

El ambiente humanístico que preside la vida y obra de Rioja y sus paisanos, con un culto destacado a la amistad —muy horaciano, por cierto— propiciará el cultivo poético de unos temas bien característicos. Amigo y confidente de Medrano, cuya muerte le inspiró un sentido soneto (el XV)[106], dedicará algunas de sus silvas y sonetos al pintor Pacheco (XXVI, silva V), a don Juan de Fonseca (IX, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIV, silva VI), a don Gaspar de Guzmán (XXII, XXVII, XXXI-XXXIII, XXXVI, XLIX) o a Francisco de Villalón (silva IV). Si el tema amoroso es frecuente en estas composiciones (desde la exhortación al *carpe diem* al prudente consejo del escarmentado), más lo es el tema moral de tono didáctico-suasorio, en especial en las silvas[107].

El ideario ético de Rioja se articula en torno a unos cuantos puntos bien definidos. A partir de la comprobación de la inutilidad de las ambiciones humanas (XIX, XXII, LII, LIV), que atraen cual cantos de sirenas —siempre presente el motivo horaciano del mar—, proclama su personal arrepentimiento y deseos de propósito como *exemplum* (XVII, XVIII, XXXIV, XXXV) y propone un consecuente código de comportamiento. El hombre debe medirse por sus obras, creando un espacio interior de libertad que opera como reducto y fortaleza ante las peligrosas fuerzas centrífugas. Varón fuerte y

[106] Por su parte, Medrano dedicó a Rioja su oda XXV y el soneto XLIV, en los cuales se deja ver —como advirtió D. Alonso— que Rioja conocía la relación de Medrano con Amarilis. En la amistad entre ambos poetas hay una anécdota que ilustra de paso sobre el carácter de puntilloso erudito que tenía Rioja, cuando recomienda a Medrano que corrija la palabra grecolatina *encomijs*. Por lo demás, es bastante probable el intercambio de opiniones y críticas literarias entre ambos (cfr. D. Alonso, *op. cit.*, I, págs. 64, 65, 75, 105; II, 237-238, 252-253, 320).

[107] Si éstas, en su forma métrica peculiar, son un fenómeno poético de arraigo a principios del siglo XVII —según luego se dirá—, también recogen en buena medida la herencia de la epístola horaciana introducida en España por la poesía renacentista (véase Elías L. Rivers, «The Horatian epistle and its introduction into Spanish literature», en *Hispanic Review*, XXII, 1954, págs. 175-194).

constante, ejercitado en el sufrimiento (XXV, XXXII, XLIX, silva V), que sigue unas pautas de comportamiento de nuevo tipificadas en la tradición horaciana[108]: sordo a las voces del vulgo (XXVIII 9-11, silva IV 7-9 y 56-57, XLVII 12-14, LII 9-11), habitando su paz interior (silvas II, III, VII), metaforizada como la propia patria o los «conocidos i nativos lares» (silva VII 19) frente a lo desconocido (XXXIII 9-14, XLVIII 5-6, silva IV 18-30, silva VII 16-19 y 52-57). Es una ética basada en la racionalización de la existencia humana a partir de la consideración de los propios límites (silva VII) y en la búsqueda del equilibrio del *justo medio* eliminando agentes perturbadores (silvas II y III). Ética inmanente y terrenal, pero instalada en la trascendencia (aunque sólo sea explícito en este sentido el soneto XXXIX) como corresponde al ideario del humanismo cristiano.

Con todo, y dentro del recio moralismo riojano —en ningún caso es una moral acomodaticia o circunstanciada— se percibe una cierta ambigüedad, ya notada por Chiappini[109]. El gran protagonista, y desencadenante de toda reflexión, es el tiempo, el sentido de lo fugaz. Ante la evidencia de «que todo huye como viento airado» (XXIX 14), la salida es dual: o construirse un ámbito de sólidas referencias morales al que atenerse, o

---

[108] Las fuentes concretas de Horacio van señaladas en nuestras notas a las poesías. Rioja se ciñe a las odas horacianas más imitadas, particularmente las II, III («Aequam memento rebus in arduis»), II, XVI («Otium divos rogat in patenti»), III, I («Odi profanum vulgus et arceo»), y III, III («Iustum et tenacem propositi virum»). Estos poemas de Horacio pasaron a ser en los siglos XVI y XVII patrimonio común que cada poeta adaptaba a su peculiar forma. Resulta significativo en este sentido comparar algunas composiciones de Medrano y Rioja surgidas a partir de las mismas fuentes (soneto X de Rioja y ode IX de Medrano; silva IV y ode XXIV). El horacianismo de contenido que hay en nuestro poeta contrasta con los buscados paralelismos formales en Medrano.

[109] «Il rigorismo morale di Rioja conserva una certa ambiguità che contribuisce a definirlo uomo e poeta aperto alle piú contrastanti suggestioni del suo templo, dilettante di alta scuola e di gusto e sensibilità raffinatissimi» (*op. cit.*, pág. 132).

incitar al goce instantáneo en un melancólico detenerse en la belleza inmediata. Así surgen las llamadas al *carpe diem* y así surge la queja impotente ante lo efímero de la rosa («tan cerca, tan unida / está al morir tu vida, / que dudo si en sus lágimas la aurora / mustia tu nacimiento o muerte llora», silva X 28-31). Pero bajo aparentes situaciones irreconciliables, late un mismo punto de vista que las sustenta: la consideración de que la belleza y la vida están en el instante; conocer eso y aceptarlo, sin exasperaciones y con ánimo atemperado, es la garantía de una existencia feliz (paradigmáticamente simbolizada en la arrebolera de la silva VII).

Ámbitos poéticos y motivos preferentes

En literatura, particularmente en poesía, raras veces los contenidos de comunicación se expresan de manera directa, sino a través de unas determinadas fórmulas o motivos (de extensión e intensidad variables: desde elementos lingüísticos microtextuales a figuraciones connotativas del referente) que constituyen la base del arte de la creación por medio de la palabra. Esos motivos o fórmulas —*lenguaje figurado*, en fin— se van moldeando por la tradición literaria en una cadena de sucesiones y variaciones que hacen posible la adaptación a cada comunicación personal (o bien se esclerotizan en la reiteración del estereotipo). Excepcionalmente son fórmulas acuñadas *ad hoc* por un poeta determinado: dependiendo del logro particular, el hallazgo se incorporará en otros autores para formar parte del acervo literario de esa comunidad cultural. Se establece así una tradición icónico-simbólica (paralela a la icónico-formal de las estrofas métricas) en la que las realizaciones concretas se instalan, al tiempo que —en relación dialéctica— la hacen posible.

Rioja se encuentra situado en un contexto histórico-literario particularmente atractivo, cual es el gozne entre los dos siglos de nuestra poesía áurea. Heredero, por

una parte, del lenguaje del petrarquismo, será, en la dimensión más importante, uno de los primeros grandes creadores de los modelos poéticos que traducen el sentimiento y la cosmovisión del Barroco. Ya hemos hablado de cómo el tema del tiempo es el gran protagonista de su poesía. Pero para la comunicación de tan abstracto contenido Rioja se vale de un lenguaje plástico[110] tan eficaz para la impresión estética como para la persuasión ética, transparentando así la dualidad —ya comentada— que late en su código poético, compromiso entre la delectación en el instante y el apremio moral de aceptar su acabamiento. Sus especiales dotes de observación y sensibilidad, de fijarse en la grandeza de lo pequeño, consiguen una especial eficacia poética.

Los motivos por él empleados oscilarán en una línea cuyos extremos vienen caracterizados respectivamente por la *representación plástica* y la *significación simbólica*. En el primer caso, son figuraciones tendentes a la concreción de un espacio determinado, paisaje fluvial fundamentalmente. En el segundo, figuraciones abstractas, en general ausentes de elementos descriptivos, pero en cambio con uso predominante de una alegoría: el *mar* de la vida[111]. (Esta distinción no implica que en el

[110] Orozco Díaz ha mostrado fehacientemente la estrecha relación entre la morfología de la literatura barroca y su finalidad significativa: «Toda la riqueza y minuciosidad descriptiva, todos los valores plásticos, recurso del poeta del Barroco, cobran su plena emoción con este agudizarse el sentido de lo temporal». En la literatura del Barroco no se da «la negación de la realidad, sino al contrario su más intenso y apresurado goce aunque lo sombree la melancolía del saber su fugacidad; o el detenerse aún más ante ella para [...] trascendiéndola, descubrir en su concretez y finitud la presencia de lo espiritual e infinito» (*Temas del Barroco*, págs. XLVIII y L).

[111] En otro lugar («La oposición *ríos/mar* en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera», *Analecta malacitana*, IV, 1981, págs. 261-283) hemos analizado contrastivamente la imaginería fluvial y marina en el lenguaje amoroso petrarquista. En el caso del *topos* fluvial, a la tradición literaria se suma la experiencia vivida, recreando todo ello en un lenguaje plástico y descriptivo. Para las formulaciones literarias del *topos* marino —de antecedentes más diversificados, desde la literatura latina a la poesía

primer supuesto el motivo no tenga una significación más allá de sí mismo; de hecho siempre se busca una ejemplaridad en la naturaleza para aplicarla —normalmente por la vía del símil— por identificación o contraste a estados y situaciones anímicas. La diferencia con el segundo caso es que aquí la significación va implícita, como corresponde a la identidad misma del símbolo). Puede suceder, finalmente, que el motivo empleado aúne ambos extremos; estamos entonces ante las formulaciones más logradas: las *flores* y las *ruinas*. Por lo demás, conviene aclarar que aunque normalmente cada motivo lleva asociada una significación peculiar, no ocurre siempre de manera unívoca: la *rosa* es símbolo de fugacidad, pero también emblema de amor y de vida.

«Como se van las aguas deste río» (Naturaleza y paisaje)

En el ámbito espacio-temporal en que se inscribe la poesía de Rioja como sevillano y admirador de Herrera, el inicio de su mundo figurativo surgirá —en una suma de resabios petrarquistas y *laus urbis natalis*— cantando al río Betis en las fórmulas arquetípicas: «veloz Tarteso río» (I), «gran Tarteso río» (IV), «sacro Esperio río» (VII), «de largos cuernos caudaloso / Betis» (XXI); o al Guadiamar en parecidos términos: «claro Guadiamar ondoso» (III), «Menoba, que con turbia i alta frente» (IV), no faltando en ningún caso las caracterizaciones comunes con los epítetos correspondientes: «espumoso seno» (I), «intricado curso» (III), o las lexicalizaciones metafóricas como «corriente / cristal» (II), «luziente mármol» (VII), «umor luziente i frío» (XXI), «pesadumbre líquida» (silva VI 28), etc. Con el paisaje fluvial como fondo recurrente surgen también las referencias a

---

hispánica medieval— se observa una constante de abstracción en la forma, y de valor negativo en el contenido aplicable, tanto para la temática amorosa del petrarquismo como para representar la lucha existencial del hombre barroco.

los árboles (pobos, fresnos..., II, III, XVI) o al bosque (IV, IX).

Pero, aunque con valores cromáticos indiscutibles, los *topoi* paisajísticos siempre van más allá de su pura representación; lo que le interesa al poeta es mostrar la ejemplar solidaridad de la naturaleza (de la vid y el pobo o de la selva y el río: IV, IX), y sobre todo su mutabilidad, con las consecuentes aplicaciones a lo amoroso y a lo vital. Por eso los cambios estacionales en su continua sucesión son motivo omnipresente en un primer grupo de sus poesías (II, III, IV, VII, IX, XIII, XVI, XXI). El paso del «triste ivierno elado» al «divino ardor templado» es casi siempre causa de alentadora esperanza y, curiosamente, pocas veces entra en conexión con la idea misma de la fugacidad de lo temporal, obsesivamente expresada por los cambios horarios del «bolver del incansable cielo» (XVI) en el transcurrir del día y la noche (XII 13, XIV, 5-6, XXIX 9, XXXIII 7, XXXVI 5, etc.).

La naturaleza en Rioja importa en su mutabilidad tempo-espacial y no tanto en su representación concreta. En este sentido estamos de acuerdo con Chiappini[112], en que no se puede hablar de un paisaje riojano. Pero ello entendiendo sólo por paisaje una visión panorámica. Sí existe, en cambio, y con valor excepcional, un paisaje de interiores, de bodegón, de *primeros términos desmesurados* (empleando la terminología de Orozco)[113], que constituye uno de los mayores hallazgos de

[112] *Op. cit.*, pág. 136.

[113] *Temas del Barroco*, pág. XLIX, y *Manierismo y Barroco*, página 52. La misma terminología empleada por Orozco transparenta una cuestión sumamente importante —y reiteradamente puesta por él de manifiesto (*Temas...*, págs. 53-109)— cual es la relación de la literatura barroca con las artes plásticas y la pintura en particular. Y no sólo por la morosidad descriptiva o el sentido pictórico de la literatura, sino también por el caso nada infrecuente del poeta-pintor, como Pacheco, Céspedes o Jáuregui. Siempre se ha ponderado, con razón, el papel de Rioja en este sentido, y por varios motivos, como formar parte del círculo en torno a Francisco Pacheco, haber incorporado en sus versos el problema de la representación pictórica (silva I, sone-

su arte. Así comprendemos cuanta distancia hay de la estilización literaria de «el povo, el siclamor, sus blandos ojos / abren con el calor del puro rayo / que esparze en torno de Phaetón la llama» (sext. II 7-9) al «... búcaro sangriento / de flores esparzido / i el cristal veneciano / a quien l'agua de elada / la tersa frente le dexó empañada» (silva VI 53-57).

Exceptuando estos paisajes de interiores (naturaleza *artificiosamente* bella, reducida por la mano del hombre), parece claro que la naturaleza como tal interesa a Rioja en su dinamicidad. Por eso, la misma imagen fluvial se irá transformando progresivamente en sus versos hacia un tono cada vez más personal y auténtico: desde el río mensajero y portador de quejas amorosas del soneto I, al correr de sus aguas como centro de la imagen y símbolo de la vida en el XLVII. Ya no será un río concreto con apellido literario, sino el río innominado y generalizador, que, por constraste, adquiere una fuerza especial por el valor de la deixis, con la inmediatez de lo visivo: «Como se van las aguas deste río / para nunca bolver, assí los años...».

«Ô rotos leños i mojado lino» (El mar)

Para la temática de orientación ética Rioja encontrará en el motivo marino su vía de representación literaria más eficaz y casi única. El viejo símbolo, acuñado desde la tradición grecolatina (con formulaciones horacianas muy específicas), incorporado a las literaturas románicas y recuperado por Petrarca para el lenguaje del amor, hizo escuela entre sus seguidores españoles. Pero la naturaleza misma del símbolo —lucha de elementos, fuerza ciega, atractivo engañoso— se adecuaba ampliamente para alegorizar la vida misma. De ahí su predilec-

to XXVI) y, en otro orden de cosas, por el evidente sentido plástico de su poesía.

to uso para la poesía moral que de él hicieron fray Luis y los demás poetas horacianos.

El juego de imágenes asociadas que normalmente lleva incorporadas el símbolo marino —explicitadas o no según las ocasiones, o según su integración macro o microtextual en el poema— desarrollan cada uno de los aspectos significativos del mismo. Los denominadores comunes se pueden resumir así: el mar, con faz engañosa de tranquilo aspecto, seduce irremediablemente a quien, abandonando tierra firme, se aventura a lo desconocido; pero pronto los elementos adversos (vientos, tormentas) arremeten contra la confiada singladura de la nave; destruidas jarcias y velamen, el inexperto nauta ansía volver al puerto; consiga o no su salvación (en el primer caso es frecuente el ofrecimiento de un exvoto), proclama su arrepentimiento poniendo sus experiencias al servicio ejemplar de la humanidad. Es el diseño básico que guía la realización de bastantes sonetos: XI, XV 12-14, XVII, XVIII, XXXI, XXXIII 12-14, XXXIV, XXXV, LII. Las constantes, incluso formuladas a nivel léxico, se reiteran: el aspecto engañoso del «manso mar», «claro i tranquilo», «que mansamente por la playa suena»...; la nave, en constante recuerdo del *pinus ingens* de Horacio; «güeco leño roto», «leño en pieças desatado», «leño alado», «ferrado pino», etc.

La ausencia de elementos propiamente descriptivos (nunca es un paisaje *per se,* sino por su referencia simbólica) queda compensada por la fuerza que emana de estos poemas, representación agónica de la vida del hombre que se debate entre contrarios: la seducción marina que tienta hacia la ambición de lo desconocido (silva IV, silva VII 20-27 y 52-57, soneto LII) y las fuerzas interiores y auténticas, que si alguna vez el hombre abandona, debe recuperar en dura conquista. Es la propia identidad que metaforizada como *puerto, playa* o *ribera,* resiste «en su constancia muda» (LVI 7) frente a los embates exteriores: «¿Ves cómo las riberas permanecen / firmes, Pacheco, al ponto embravecido?, / que aunque al orrendo golpe se estremecen / con el

temor quiçá del gran rüido, / después de roto un mar, con igual frente / animosas aguardan al siguiente» (silva V 1-6)[114].

«Cubre ierva i silencio i orror vano» (Las ruinas)

«Las ruinas —explica Maravall— son un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y del hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas»[115]. La tensión que emana, pues, de su misma naturaleza encierra un símbolo particularmente fructífero. Expresarán un sentimiento nostálgico o entusiasta cuando se contemplen desde la comprobación de la dinamicidad del tiempo y con el orgullo humanista de quien se siente involucrado en un proceso histórico-cultural de fases cambiantes. Representarán una realidad patética cuando se contemplen desde la consideración del tiempo destructor en la estela del desengaño y de la *vanitas*. Así, simplificados, son los dos procesos sucesivos que para el símbolo formuló el Renacimiento y heredó, transformándolo, el Barroco, época que hizo de las ruinas algo consustancial a su ideario ético y a su representación estética.

Al hilo de ese mismo proceso —y reduciendo al máximo su complejidad— se instalan las realizaciones literarias. Del archiconocido modelo de Baltasar de Castiglione «Superbi colli, e voi sacre ruine», hizo una imitación Gutierre de Cetina en su soneto «Excelso monte do el romano estrago» (las ruinas de Roma se cambian ahora por las de Cartago)[116], considerado pieza fundamental para la introducción del tema de las ruinas en

[114] Por una vez (soneto XLIV 9-14) se cambian los elementos en juego (las olas abandonan su propia patria para aventurarse a las riberas), pero la significación es la misma.

[115] *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980², pág. 385.

[116] Véase nuestra ed. de *Sonetos y madrigales completos*, *op. cit.*, páginas 210-211.

España. Pero será Fernando de Herrera quien sí suponga la cristalización definitiva del tema, acogiéndolo en sus versos, no sólo amplia, sino diversificadamente[117]. Él, que además había dado a conocer los sonetos de Castiglione y Cetina en sus *Anotaciones a Garcilaso*[118], fue sin duda el transmisor[119] al grupo de poetas sevillanos posteriores, para quienes ya ofrecía de antemano la «nacionalización» del motivo en su soneto dedicado a Itálica —según creyó Coster[120]— «Esta rota i cansada pesadumbre.» Luego surgirán los respectivos de Medrano («Estos de pan llevar campos ahora»), de Arguijo («Esta a la rubia Ceres consagrada»), de Rioja («Estas ya de la edad canas rüinas»), ... y la famosa canción de Rodrigo Caro («Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora»[121]). De las ruinas literarias (Roma, Troya o Cartago) a las vistas y sentidas cerca por unos sevillanos que, reunidos con frecuencia en la finca de Medrano tan cercana a las ruinas de la antigua ciudad romana[122], parecían competir sobre un tema en boga. Aunque es

---

[117] Gregorio Cabello ha señalado con acierto cómo Herrera, en sus distintas composiciones sobre ruinas, hace evolucionar el motivo desde el *paradigma clásico* a una *apertura significacional*, manifiesta tanto en la variedad de ruinas en que se fija, cuanto en la aplicación poética que de ellas deduce («Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera», en *Analecta malacitana*, IV, 1981, págs. 309-329).

[118] Ed. de Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 391.

[119] Papel que, lejos de relativizar su importancia, la acrecienta. Herrera —como señala el mismo G. Cabello— ya está distanciado del tratamiento de «entusiasmo arqueológico del primer Renacimiento; pero tampoco asume las connotaciones estoico-religiosas que las ruinas acogerán en el siglo XVII» (*cit.*, págs. 310-311).

[120] *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Paris, 1908, págs. 148-149.

[121] Pueden verse todos ellos, y algunos más, también dedicados a Itálica, en la antología preparada por Stanko B. Vranich, *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*.

[122] El soneto de Medrano a Itálica va precedido por el epígrafe *A las ruinas de Itálica, que ahora llaman Sevilla la Vieja, junto de las cuales está su eredamiento Mirarbueno*. Allí se reunían sus más allegados, rindiendo culto a la «amistad sabrosa / sazón de todo», que diría el mismo Medrano (cfr. D. Alonso, *op. cit.*, I, págs. 63 y ss.).

verdad que, aparte paralelismos evidentes (notorios en las fórmulas iniciales[123] y también, en menor grado, en la *descriptio* de los restos arqueológicos), las realizaciones de estos poetas sevillanos ofrecen una variedad difícilmente reducible: desde la fijación en el motivo *per se* (como Caro) hasta su aplicación a lo amoroso o a lo moral; por la consideración positiva o negativa de que el tiempo pase; o hasta la original solución dada por Arguijo que invierte el tradicional punto de vista.

El soneto de Rioja a Itálica (el XLI) es una de las realizaciones más formidables sobre el tema. A partir de la aplicación más común —según el modelo renacentista— que busca consuelo para sus propios males en la inestabilidad de lo temporal, retoma el motivo en los tercertos para concluir en el logrado verso final: sabia gradación de elementos que operan en sinestesia en la mente del lector, delectándose melancólicamente en los nexos conjuntivos del polisíndeton («cubre ierva i silencio i orror vano»). Es la más expresiva síntesis de la inanidad de todo lo humano que puede encerrarse en unas pocas sílabas.

Salvo la referencia a Sagunto (las otras ruinas nacionales más cantadas por los contemporáneos tras Itálica) en el soneto XXV 12-14, no basada ahora en un testimonio material de contemplación, sino en el recuerdo espiritual del ejemplar sufrimiento de los saguntinos, el resto de las ruínas cantadas por Rioja son acuáticas: las legendarias Atlántida (XXIX, XXII 13-14) y Salmedina (XXII). La fijación en un motivo tan original venía en Rioja de la mano de su obsesiva insistencia por el símbolo marino y todas sus connotaciones de fuerza ciega, irracional, envidiosa, que engaña con su aparente mansedumbre, de la que, por el contrario, sí dan fe las sepultadas civilizaciones: «¡Cuántas de las ciudades admiradas / que al cielo amenazaron con su cumbre / i habla fueron por su ecelsa lumbre, / callan entre las

[123] Hipérbaton característico que separa el demostrativo del sustantivo. Véase nota al soneto XLI.

aguas sepultadas!» (XXXVIII 5-8). Es la humilde aceptación de un destino de cuyas glorias pasadas apenas si queda el nombre (XXII 8, XXIX 7).

Con este conjunto reducido de realizaciones el nombre de Rioja permanece en la cumbre de los poetas que han inmortalizado en sus versos las ruinas (aunque habría que preguntarse, en verdad, hasta qué punto no ha influido históricamente en este fenómeno el haber unido a su nombre durante algún tiempo la *Canción a las ruinas de Itálica)*. Novedad en el tratamiento de las acuáticas y logro artístico en la representación de unas y otras, son la clave de un éxito que sobre todo se cifra en el perfecto encaje del motivo en los móviles básicos de su mundo poético; más allá de la concesión a una moda, y aun más allá de la trivial aplicación del símbolo (el tiempo que pasa), la resignada actitud de quien lo asume en ejemplar rechazo de la *vanitas*.

«Invidia de la llama i de l'Aurora» (Las flores)

Finalmente, entramos en el mundo poético más personal y reconocible de Rioja. No estamos sólo ante referencias aisladas a la *rosa,* ese símbolo que como Jano bifronte, en alianza de máxima belleza y máxima fugacidad, inunda la poesía barroca con vinculaciones inevitables al *carpe diem* a través de la belleza femenina[124], o las alusiones al consustancial dolor escondido, tras la belleza, en las espinas. También eso hay en Rioja (sonetos V, XIV, XXX 5-6, XXXVII, VIII, etc.), pero sobre todo estamos ante el poeta que ha dedicado nada menos que cinco de sus silvas a cantar a la *arrebolera,* al *clavel,* a la *rosa amarilla,* a la *rosa* y al *jazmín* (todo un «jardín poético», que dijo Henríquez Ureña)[125], creando para ello un lenguaje que, a base de observación y sensibili-

[124] Cfr. Blanca González de Escandón, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española.*

[125] «Rioja y el sentimiento de las flores», pág. 20.

dad, sabe traducir genialmente los rasgos más característicos y esenciales de cada una de esas simples criaturas y aun cifrar en símbolos sus peculiaridades más notorias. Así la *arrebolera* es «admirable i vaga, / dulce onor i cuidado de la noche» (silva VII 37-38); el *clavel* es «ardiente, / invidia de la llama i de l'Aurora» (VIII 1-2); la *rosa amarilla* «flor peregrina / teñida del color de los amores» (IX 3-4); la *rosa* «émula de la llama» (X 2) y el *jazmín* «en pura nieve i púrpura bañado» (XI, 1). Sinfonía de fragancias y colores en sinestésicas asociaciones. Pero también, tras las sensuales descripciones, el horizonte de los símbolos: la fugacidad de la *rosa* («tiendes aún no las alas abrasadas, / i ya buelan al suelo desmayadas», 26-27), incluso sobrepasada por la de la *arrebolera* («¡Tan poco se desvía / de tu nacer la muere arrebatada!», 11-12); o ya, bien lejos del ambiguo lema moral que podría deducirse de los antedichos, el puro simbolismo lúdico de unas flores que son emblemas de amor *(clavel, rosa* o *jazmín)* o de su acabamiento en la curiosa metamorfosis de la *rosa amarilla* («exemplo eterno i solo de amadores, / sola, eterna, amarilla, entre las flores», 27-28).

Las flores, pues, asumen en plenitud el doble estatuto que proviene de lo que en un principio denominábamos la *representación plástica* y la *significación simbólica,* aspectos valorables cada uno en sí mismo y de difícil subordinación el primero al segundo, como es fácil cuando se hace una lectura únicamente interesada en el código moral de nuestro poeta. Porque si es verdad que del emblematismo de las flores puede extraerse con facilidad una lección moral, cuando ésta está explícita oscila ambiguamente entre la manifiesta intencionalidad didáctica de la silva VII y la queja sorda e impotente de la silva X. Dualismo —aunque reducible, según comentábamos páginas atrás— que transparenta de manera irremediable la tensión de contrarios, ese *doble impulso del alma barroca* que llamó Orozco[126]. De esta manera, las

[126] *Manierismo y Barroco*, pág. 50.

flores en Rioja son un símbolo tan virtualmente rico en posibilidades como ambivalente en su significación: «antes que documentos desengañados de su archivo moral —en palabras de Cossío—, son una pura explosión luminosa»[127].

Ámbitos poéticos y cauces estróficos

Si las formas métricas y sus consiguientes configuraciones estróficas son paradigmas aislables, una vez realizadas en piezas poéticas concretas se integran consustancialmente en la estructura del poema, que no es sino la interacción entre el modelo icónico-formal y su actualización en una organización verbal determinada. Pero, además, cada estrofa (o si se quiere, género o subgénero poético, caso del soneto o de la silva) viene ya modelada por la tradición literaria que ha ido llenando de contenidos y realizaciones (semánticas y sintácticas) el esquema formal previo[128]; de tal modo que no cabe otra forma

[127] «Llamas, sangre. Rioja-Quevedo-Góngora», pág. 59; véase también del mismo autor, «Cuatro poetas ante las flores...».

[128] Así, una vez que el poeta se decide por un modelo determinado «la estructura verbal y lingüística que cada modelo comporta, le marca no digo que el carril pero sí, al menos, la dirección» (A. Díaz Tejera, «¿Unidades estilísticas?», en *Revista española de lingüística*, año 6, fascículo 2, 1976, pág. 461). Naturalmente, cuanto más «tectónico» y «cerrado» sea el modelo, las posibilidades de análisis serán mayores. Un buen ejemplo es el soneto de los siglos XVI y XVII, a cuya tipología ha dedicado A. García Berrio una serie de importantes trabajos; entre ellos, «Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *carpe diem*», en *Dispositio*, III, 1978, págs. 243-293; «Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», en *Lingua e Stile*, XV, 1980, págs. 451-478; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1981, páginas 146-171; y su resumen-informe «Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro», en *HCLE, III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 736-741. Desde la consideración de la existencia de unas tipologías operantes (que actúan tanto en lo temático como en lo estructural-compositivo), las investigaciones de García Berrio ilustran el proceso de construcción textual en la

de análisis coherente que el que se sitúa en la relación solidaria de ambos elementos.

Los cuatro cauces estróficos empleados por Rioja son una muestra de variedad: desde la polivalencia de contenidos del soneto a la ambivalencia temática de la silva, o —en el extremo contrario— al arquetipo tipificado, de la sextina o de la décima. Y, en otro orden de cosas, desde el aprovechamiento de esquemas tan tectónicos como el soneto o la décima —por no hablar de la construción límite de la sextina— a las disponibilidades de un decurso sintáctico abierto como la silva.

Los sonetos

Un total de 61 suman los sonetos de Rioja. Es ciertamente un escaso número si se compara con la producción de sus contemporáneos (todo buen poeta del siglo era, ante todo, gran sonetista), pero el dato nos ilustra sobre un aspecto capital de la poesía de Rioja: no estamos ante el poeta que se prodiga, sino ante el que con prurito de contención cuida y selecciona sus versos. Actitud que en lo que se refiere al soneto ofrece una doble consideración, pues si, por una parte, la amplia utilización de la estrofa desde el segundo cuarto del siglo XVI era una buena escuela de aprendizaje, por lo mismo suponía un reto nada fácil medirse en calidad —en una pieza tan depurada artísticamente— con los grandes cultivadores del género, ya no sólo con su maestro Herrera, sino con los grandes genios contemporáneos como Lope, Góngora o Quevedo.

En el soneto la cerrada estructura estrófica contrasta con su disponibilidad temática (el «ser capaz de todo argumento» como decía Herrera[129]). De ahí que en los

línea «del sentido al sonido», poniendo de manifiesto cómo a partir de unas decenas de tópicos temáticos se producirán, por combinatoria, una enorme variedad de piezas textuales diferentes.

[129] *Anotaciones a Garcilaso*, ed. cit., pág. 308.

catorce versos se formulen desde acendrados poemas líricos a frívolas piezas circunstanciales. Así ocurre en Rioja, y dentro de su relativamente escaso repertorio temático, todo él se proyecta en los sonetos. Hay pocas concesiones a lo ocasional (en bien distintos órdenes serían ejemplos los sonetos XX, LIX y LX), porque los dos grandes temas son el amoroso y el reflexivo-moral, con contaminaciones entre ambos en algunas ocasiones.

Los sonetos amorosos reconstruyen los *topoi* señalados ya: desde las quejas con ecos herrerianos (I, II, VIII...) a los sombríos tonos del desengaño (L, LI...). Lo mismo ocurre con los morales: la fugacidad de la vida (XLI, XLVII...), la fortaleza interior del hombre (XXV, XXXII, XLIX...), la futilidad de la ambición humana (XIX, LII, LIV...) y todo el conjunto visto más arriba conducido a través de los motivos característicos. No se puede hablar de predominio numérico de un grupo temático sobre el otro porque están prácticamente equilibrados, cuando no aunados ambos propósitos (XVIII, XXXIV, XXXV...). Por lo demás, se da un continuo intercalamiento de los dos temas en la ordenación de los sonetos: no estamos ahora ante un cancionero «cerrado» como el petrarquista, sino ante una colección de *Versos* en la que, al parecer, se busca el equilibrio disponiendo los *fragmenta* hábilmente intercalados, lo que da lugar en varias ocasiones a series o mini-series compositivas: XVII-XVIII-XIX, XXVIII-XXIX-XXX, XXXI-XXXII-XXXIII, XXXIV-XXXV-XXXVI, XLII-XLIII, XLVIII-XLIX, L-LI-LIII.

En cuanto a la realización sintáctico-estructural de cada uno de los sonetos, la habilidad constructiva de Rioja se pone de manifiesto en el aprovechamiento de la tectónica de la pieza con el juego de posibilidades que ofrece el engarce de las cuatro semiestrofas. Y no es tanto que ofrezca una gran variedad de realizaciones del modelo previo, ni tampoco que se pueda establecer una relación entre aquél y un desarrollo temático determinado; más bien se aprecia —en la generalidad— el aprovechamiento del modelo más normal, es decir, el que se

fundamenta en la disposición 8 + 6 (con las dos subunidades correspondientes 4 + 4 y 3 + 3), condicionada de antemano ya desde los dos grupos de rimas. El ejemplo más característico es el de los sonetos construidos sobre un símil, que puede estar situado tanto en la primera como en la segunda mitad (VIII, IX, XXI, XXV, XXVII, XXXII, XLIV, XLV, XLVII, XLIX, etc.).

El movimiento del soneto riojano es generalmente rectilíneo, percibiéndose un progresivo avance en el razonamiento o motivo hasta su conclusión final (muchas veces epifonemática: XXIV, XXXVI, XXXVIII, etc.). El armazón no se sostiene tanto por marcas externas, como anáforas o paralelismos (que también las hay en algún caso: XVII, XLIII, XLV, etc.), cuanto por su avance discursivo en claúsulas que corresponden a cada semiestrofa (I, II, XVIII, XXIV, XXXV, XXXIX, etc.). Dentro de cada una de las semiestrofas el movimiento sintáctico es incesante, combinándose los hipérbatos con encabalgamientos (frecuentemente abruptos) que constituyen una forma de hacer característica, al estar situados con preferencia en el arranque de cada semiestrofa, es decir, entre los versos 1-2, 5-6, 9-10, 12-13 (I, III, VI, VIII, XIII, XX, XLVII, LIII, LVI, etc.). El efecto de la hipotaxis (con gran tensión rítmico-sintáctica) en el interior de cada cuarteto y terceto contrasta con la ordenación paratáctica de aquéllos en el conjunto del soneto, muy raras veces rota por un encabalgamiento abrupto entre semiestrofas (como en el XVII)[130]. El soneto avanza así en un proceso mental silogístico paralelo al

[130] Caso distinto es el de los nexos conjuntivos (copulativos y adversativos) que unen frecuentemente las semiestrofas. El polisíndeton interestrófico es muy característico en los sonetos de Rioja y produce el efecto de la parataxis. Creemos muy confuso en este sentido el cuadro estadístico de nexos conjuntivos que ofrece Chiappini (*op. cit.*, páginas 196-198) de los sonetos de Rioja comparativamente con Garcilaso, Herrera y Góngora, porque pensamos que no es tanto la presencia, como la función de los nexos lo que da el particular movimiento al soneto.

sintáctico-estructural, que a su vez se apoya en la distribución métrica cuatripartita [131].

La organización de las rimas responde al modelo petrarquista y clásico. Mantiene el esquema usual en los cuartetos (ABBA ABBA), salvo en dos casos: soneto VI (ABAB ABAB) y VIII (ABBA BAAB). Respecto a los tercetos hay una predilección casi absoluta por las combinaciones de tres rimas, con el siguiente orden de prioridades:

1. CDE CDE en 20 sonetos (32,8 %)
2. CDE DCE en 10 sonetos (16,4 %)
3. CDE DEC en 8 sonetos (13,1 %)
4. CDE ECD en 8 sonetos (13,1 %)
5. CDE CED en 7 sonetos (11,5 %)
6. CDE EDC en 5 sonetos (8,2 %)
7. CDC DCD en 3 sonetos (4,9 %)

A la variedad de rimas y de combinaciones en los tercetos (muy llamativa si se compara con la insistente fijación del soneto herreriano en el esquema CDE CDE) hay que añadir la riqueza de las mismas. Chiappini ya observó [132] cómo la mayor parte de las veces recae sobre sustantivos y adjetivos. Lo cual —a nuestro modo de ver— entra en relación con determinadas reglas de juego sintáctico-rítmicas muy presentes en los sonetos de Rioja. En el caso de los adjetivos portadores de rima, observamos la insistente colocación al final de verso del sintagma *adj.* + *sust.* + *adj.* («altiva luz ardiente», «blanda palabra graciosa», «callada noche oscura», etc.), así como la gran utilización del encabalgamiento con ruptura rítmica del sintagma *adj.* + / *sust.* («blandos i süaves / labios», «inumano / tiempo», «desnudos / güesos», etc.). Otro tipo de encabalgamiento muy fre-

[131] Bien podría compararse al tipo que García Berrio denomina de *isodistribución múltiple*, con correspondencia entre la macroestructura de la argumentación sintáctica y la macrodistribución métrico-estructural de las cuatro unidades («Una tipología testuale...», *cit.*, página 474).

[132] *Op. cit.*, pág. 235.

cuente consiste en desplazar el verbo al verso siguiente, situando ahora a los sustantivos (además de adjetivos y adverbios) como portadores de rima («ascondida / yazes», «blandos ojos / muestra», «tus enojos / podré sufrir», «al cielo / moví a piedad», «orgullo i brío / vi ya», etc.). Constituyen todos ellos ejemplos de la imbricación de los modelos métrico-formales, incluida la rima, con realizaciones sintáctico-rítmicas peculiares, que por su reiteración adquieren estatuto de «manera» en la poesía de nuestro autor.

Las silvas

A pesar de que los sonetos constituyen la mayor parte de su producción, Rioja es comúnmente el poeta de las silvas. Es cierto que resulta más fácil pasar inadvertido entre la multitud de buenos sonetistas de su tiempo que como autor de un subgénero poético más novedoso en la literatura española (aunque pronto hiciera escuela), y que justamente cuenta con Rioja entre sus cultivadores tempranos más cualificados.

Los orígenes de la silva (rastreados por Vossler[133], y recientemente por Eugenio Asensio[134]) se sitúan en Italia, concretamente en las *Silvae* (1482-86) de Angelo Poliziano, cuya edición de Salamanca 1554 (reimpresa en 1596) con comentarios del Brocense fue el camino para su conocimiento por los poetas españoles. Con todo (y al margen de otras realizaciones italianas, como las *Selve d'amore* de Lorenzo de Médicis y los tres libros de silvas contenidos en las *Opere toscane* de Luigi Alamani) en Italia la palabra *silva* no llegó a adquirir —aclara Vossler— «la vigencia estricta de verdadero término técnico en el arte de la versificación. Todo lo más

[133] *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, páginas 98-104.

[134] «Un Quevedo inédito. Las *Silvas*», en *Edad de Oro*, II, Universidad Autónoma de Madrid, Dpto. de Literatura Española, 1983, páginas 13-48.

en el sentido de entenderse por 'versi a selva' una colección o mezcla de metros de toda clase»[135]. Sin embargo en España desde principios del XVII el término se aplicó con sentido métrico[136] para designar la libre combinación de endecasílabos y heptasílabos rimados a gusto del poeta (con la posibilidad también de versos sin rima), que podría ser muy bien —como supuso Vossler— un descendiente del madrigal o incluso una lira asimétrica que ha perdido la articulación de la estrofa. Entre 1604 y 1614 (recuérdese que 1613 es el año de difusión de la *Primera Soledad* gongorina) la silva irrumpe y triunfa en la poesía española

> provocando —dice Asensio— una modesta revolución en el sistema de la poesía española: ha mermado, sin anexionárselo totalmente, el dominio de las estrofas talladas y rotundas, desplazadas por una fórmula métrica abierta y flexible, capaz de ceñirse al movimiento interior de la imaginación y el sentimiento[137].

Cultivada especialmente por poetas meridionales, conformará, más que una estrofa, un subgénero poético, no definido ciertamente en su contenido, pero muy acorde por su flexible forma métrica —ampliable hasta límites inusuales— con la orientación descriptiva que adquiere la poesía barroca. Pero también, y antes, será vehículo de una comunicación amistosa, en herencia de la epístola horaciana y bajo el signo del humanismo. De hecho, todo en la silva tiene cabida en una progresiva ampliación de sus dominios argumentales: será «profética, unas veces solemne, y otras veces burlesca y paródica, sumamente flexible, conversadora y

---

[135] *Op. cit.*, pág. 100.

[136] Convendría hablar, en rigor, de *silva métrica*, como lo hace Asensio, pues el término *silva* en general había sido frecuentemente utilizado en España en el siglo XVI como título de obras muy dispares, y en el sentido de colección de curiosidades, florilegios, etc.; así, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, o la *Silva de romances* (1550).

[137] Art. cit., pág. 31.

melodramática, y tan amigable ahora como luego deseosa de soledad»[138].

Las silvas de Rioja[139], de gran uniformidad desde la conformación técnico-estilística (que asegura la impronta personal del autor), representan, desde el punto de vista del contenido, dos orientaciones claramente definidas. (Lo cual no obsta para que determinada silva perteneciente en su conjunto a una orientación, aparezca entreverada de elementos de la otra).

Con las silvas II y III (*A la riqueza* y *A la pobreza* respectivamente) estamos en los dominios de la oda moral. No hay intencionalidad lírica sino deseos de objetivar un «mensaje» ético, con la consiguiente orientación expositivo-demostrativa a la que se subordinan tonos y procedimientos. En la II van sucediéndose cada uno de los argumentos recriminatorios contra la riqueza: infunde desasosiego, codicia, corrupción, y todo ello peligrosamente encubierto («¡ cómo a sombra de alegría / ¡ de sossiego engañas», 2-3). Se conforma la silva, pues, a modo de discurso persuasivo con sus variaciones tonales conseguidas por las admiraciones intercaladas en el decurso expositivo y el final sostenido en un guiño de ironía. Semejantes procedimientos se observan en la III; ahora la finalidad es mostrar los desastres que tanto en la esfera de lo material como de lo espiritual acarrea la pobreza. Pero aquí hay un elemento novedoso respecto a la silva II: la conciencia de algo vivido directamente (al margen de si es una experiencia real —como quiso la crítica positivista— o una disposición para hacer literatura) da un tono personal suficiente como para que se cumpla con más eficacia la persuasión buscada, al erigirse el yo del poeta en paradigma de la prédica. Ahora bien, cabe preguntarse a la vista del contenido de ambas silvas si de ellas emana un discurso contradictorio o al

---

[138] Vossler, *op. cit.*, págs. 103-104.

[139] De las once silvas de Rioja son diez en realidad las que debemos considerar como poemas originales. La I, aun con la forma métrica característica de la silva, es una traducción.

menos ambiguo en su significación global (si la riqueza es mala, la pobreza lo es aun más). Creemos que no, sino que justamente deben verse en relación solidaria —a la que apuntan ya meros indicios formales, desde situarlas contiguamente hasta el buscado paralelismo de los títulos— garantizando un mensaje coherente: lo que se vitupera tanto de la riqueza como de la pobreza es sobre todo que son retorcedores del ánimo del hombre y causa de la pérdida de su sosiego y paz interior, en sus deseos de conseguir una y de liberarse de la otra. Entendemos, pues, una intencionalidad implícita que vincula ambos mensajes en uno superior: la proclamación del equilibrio del justo medio entre el falso engaño (silva II) y la cruda realidad (silva III), el conformarse en la aceptación de los propios límites, el *aurea mediocritas* entendido como compromiso vital; en una palabra, la interiorización del equilibrio como estado y actitud ante la vida.

En los mismos dominios de la oda moral se inscriben las silvas IV y V, también contiguas en su colocación y formando otra miniserie compositiva. Ambas son complementarias —acumulativa, no dialécticamente como en el caso anterior— al tiempo que suponen una insistencia y concreción del ámbito ya comentado en las dos primeras. Con pulso seguro del poeta que ha encontrado su propia y definitiva voz —introduciendo imágenes de gran plasticidad que coadyuvan a la más plena eficacia del discurso ético— aconseja y exhorta al amigo destinatario (Villalón y Pacheco respectivamente) presentando en ambos casos su yo como *exemplum*. El hombre debe apostar por mantener y defender su propia patria interior (silva IV) en una conquista permanente contra los agentes perturbadores (silva V). El tono estoico impregna los dos poemas en los que el recuerdo horaciano es constante, especialmente en la IV[140].

[140] Ya hemos explicado el sentido del horacianismo en estas silvas morales. Es un horacianismo de fondo, que recoge el ideario ético del venusino transportándolo a una sintaxis discursiva, didáctica y suasoria lejana al laconismo de Horacio, sólo imitado con rigor en

Con la silva VI *Al verano,* dirigida a su amigo Fonseca, pasamos al otro mundo de la poética riojana: lejos de la prédica moral, la exhortación al *carpe diem;* lejos de la ejemplaridad abstracta, la ejemplaridad estética de la naturaleza en un poema especialmente descriptivo. Plasticidad y sensualismo para describir la exuberancia del verano en sus paisajes exteriores y en sus bodegones interiores. La referencia a la rosa conduce la silva a su final: el emblematismo de la flor es la lección suprema que depara la naturaleza.

A partir de aquí las restantes cinco silvas estarán dedicadas a cantar a flores. Por debajo de la uniformidad que en todas ellas se percibe, se observa también la diferencia comentada páginas atrás que las sitúa en diversas órbitas significacionales, desde la delectación en la contemplación directa hasta el puro simbolismo. Si el clavel o el jazmín son emblemas de amor y ornato de la belleza femenina como la rosa, no compartirán con ella su condición de fugacidad, pero sí la arrebolera. Del juguete lírico (silvas VIII y XI) al poema simbólico (VII, IX, X), y aun en este ámbito con respuestas diversas: desde la queja implícita ante el destino de la rosa, a la exhortación a la arrebolera a conformarse con el propio destino, lo que convierte a la silva VII en síntesis significacional del ideario poético riojano.

En cuanto a la construcción técnica y realización estilística, todas las silvas presentan una gran homogeneidad. El decurso sintáctico (no constreñido ahora por la tectónica de la estrofa) fluye con amplitud en una sucesiva modulación de variaciones tonales conseguidas por admiraciones e interrogaciones hábilmente intercaladas, bien para enfatizar el tono persuasivo en las de intencionalidad moral, bien para realzar las sensaciones en el caso de las silvas descriptivas. Y, en todo caso (salvo la silva XI), se cierran en concluyentes finales anticlimáticos.

---

este extremo, y en sus consecuencias métrico-formales, por Francisco de Medrano.

Desde el punto de vista métrico se comprueba que, dentro de la libertad de combinación de metros y rimas que la silva ofrece, las once mantienen unos caracteres igualmente homogeneizables, diferenciados por la distinta longitud de las silvas, que van desde los 94 versos que tiene la más extensa a los 28 de la más breve, con cierta predilección hacia una media de 60 versos[141]. La proporcionalidad de heptasílabos viene a ser de un tercio aproximado en la mayor parte de las silvas[142], con una distribución de los mismos no sometida a ningún patrón uniforme, aunque puede observarse una cierta regularidad en su colocación entre los endecasílabos, siendo también frecuente que se agrupen contiguamente dos o tres heptasílabos constituyendo pequeñas seriaciones de ritmo más rápido.

Respecto a las rimas, todas las combinaciones de consonantes son posibles, con la frecuencia normal de distribuciones alternas, abrazadas, formando pareados (éstos frecuentemente en los cierres de períodos sintácticos) e incluso quedando versos sin rima[143]. La disposición de las rimas es, en todo caso, muy aleatoria, y —a nuestro modo de ver— no constituye justificación alguna para la división de la silva en «estrofas» como quiere Chiappini[144]. Ni siquiera creemos necesaria una divi-

[141] Respectivamente, de mayor a menor: silva III, 94 vv.; VI, 89; XI, 66; IV, V y VII, 61; II, 54; VIII, 43; I, 39; X, 31; IX, 28.

[142] Por el mismo orden del recuento anterior, éste es el número de heptasílabos: III, 30; VI, 36; XI, 27; IV, 17; V, 18; VII, 25; II, 19; VIII, 13; I, 9; X, 12; IX, 8.

[143] 1 en la silva II (el 30); 2 en la III (71 y 75); 1 en la IV (55); 20 en la VI (1, 7, 8, 10, 13, 14, 17, 21, 22, 24, 25, 30, 41, 44, 53, 54, 58, 65, 80, 83); 5 en la VII (25, 38, 47, 58, 60); 5 en la VIII (5, 16, 21, 28, 42); 3 en la IX (7, 10, 13); 3 en la X (9, 15, 23); 7 en la XI (23, 25, 37, 42, 50, 61, 63). De todas formas, a veces, resulta difícil calibrar hasta qué punto puede o no hablarse de la misma rima cuando media una distancia de 9, 10 o más versos, como ocurre entre los 78 y 92 de la silva III; entre los 45 y 56, y 37 y 47 de la V; 40 y 55 de la VI; 2 y 12 de la XI.

[144] *Op. cit.*, págs. 240-243. Para él la «estrofa» viene constituida por lo que podríamos llamar grupos de rimas. El procedimiento da pie a bastantes irregularidades, desde no tener en cuenta en abso-

sión tipográfica por períodos de sentido —aunque ésta sería menos arbitraria—, pues cada silva constituye una unidad metaestrófica, según ya queda atestiguado en las copias de los textos manuscritos conservados.

Las sextinas

En la órbita herreriana en la que se inscribe buena parte de la poesía de Rioja, no falta tampoco la forma estrófica más alambicada del petrarquismo, en un alarde técnico heredado de los provenzales. La sextina, de minoritaria utilización entre los poetas renacentistas españoles, caminó pronto hacia un preciosismo inevitable que culmina en Fernando de Herrera, máximo cultivador de ella en nuestra literatura. En otro lugar[145] hemos hablado de la particular evolución de esta estrofa-género que traspasa escasamente los umbrales del siglo XVII, pues como pieza integrante, e integrada, en el cancionero petrarquista, su vida cumple con él; y recordemos que Herrera fue el último gran creador de un cancionero amoroso en este sentido.

Las dos sextinas de Rioja se instalan en la emulación consciente y literaturizada (y por ello ajena al espíritu más vitalmente sentido de sus otras piezas poéticas) de la poesía de Herrera, de tal manera que en ellas asistimos a un amaneramiento (llámese manierismo) indudable de esta forma poética, es decir, a la fijación del estereotipo. Lo cual no significa carencia de valores expresivos en las sextinas de Rioja, poeta especialmente dotado para dinamizar fijaciones metafóricas que tradu-

luto la secuencia sintáctica de la silva (cortes estróficos entre versos 22-23 de la I, entre 12-13 de la III, entre 13-14 de la IV, etc.) a errores en la apreciación de las rimas (pues tratándose de la misma, se la considera distinta, o sin rima, por pertenecer a diferentes estrofas: versos 29-30 y 34 de la III, 16 y 24 de la IV, 2-4 y 9 de la V, etc.).

[145] B. López Bueno, «La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)», en *Archivo Hispalense* (en prensa).

cen un universo evanescente referido a las bellezas, atributos y actitudes de la amada, llevando la realización de la sextina un grado más allá incluso que el mismo Herrera. Por eso podemos hablar de *ensayo límite*.

En la I el poeta aspira a un futuro tan imposible cual es que cambie la actitud (desdeñosa, distante) de Eliodora, principio ígneo que aun en la nominación es calco herreriano. Estamos ante un icono femenino absolutamente distante de concreciones individualizadas y rasgos diferenciadores. Ella es simplemente «el compuesto en nieve i oro» que se expresa a través de la simbolización de los cabellos-red («hebras», «celages», «cercos», «lazos») que aprisionan al poeta; imaginería de luz, que con predominio absoluto de lo dorado *(oro)* se mezcla con la inevitable referencia a *nieve* (en mixtura de colores y actitudes) que emana de las *luzes* para producir *fuego* y *llanto* en el poeta, quien entonará el canto de *cisne* que es la sextina. Son las seis palabras-rima según su ordenación en la primera estrofa, que significan ya el poema todo, y que en el entremezclarse en las sucesivas estrofas[146] son como variaciones en torno al mismo tema, para concluir finalmente en el mismo orden en la *contera* o envío:

> Pues no me enlaza el *oro* ni la *nieve*,
> den fin tus *luzes* a mi ardiente *fuego*,
> i en *llanto* i muerte cantaré cual *cisne*.

[146] Recordemos brevemente que la originalidad del paradigma métrico de la sextina (canción de seis estrofas) consiste en que el juego de rimas no se opera en el interior de cada estrofa, sino en el conjunto de la composición, con arreglo a este orden de rimas: ABCDEF, FAEBDC, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA. Finalmente, las seis rimas (que son palabras-rima, bisílabas) deben estar presentes en los tres versos de que consta el envío o *contera*. Las posibilidades de combinación son aquí múltiples, con el único límite de estar dos en cada verso. Rioja, como veremos, dispone de las palabras-rima en la *contera* según la ordenación primera, es decir, A-B, C-D, E-F (separándose aquí del modelo herreriano, pero siguiendo en cambio el más usado por Petrarca).

Rioja opera respecto a las sextinas de Herrera en una *contaminatio* de fuentes, pero a nuestro modo de ver los mayores parangones se dan con la II de aquél[147], construida sobre una imaginería en torno a ojos y cabellos que vitalizan el juego de opósitos como una variante del tan petrarquista *fuego/hielo*. Precisamente sobre tal oposición va a girar la sextina II de Rioja, cuyo tema es la invariabilidad de la amada (la «dulce enemiga»), explicitada ahora, por contraste, a través de un motivo especialmente querido por nuestro poeta: los cambios estacionales; la llegada del verano o del invierno cambiará la faz de la naturaleza toda (monte, árboles, plantas), pero Laida permanecerá inmutable en su *yelo* ante el *rayo*. Las palabras-rima, que de nuevo constituyen la cifra de la significación *(rayo, ondas, monte, yelo, llama, ojos)*, giran en el ámbito de ambivalencias que va de la significación real (natural) a la simbólica (amorosa). La referencia a la naturaleza orienta la segunda parte de la sextina: el poeta, como Petrarca y Herrera, será un errabundo selvático («anduviesse solo por el monte») en las inevitables orillas de su río natal («o por do forman triste voz las ondas / del Betis...»), conectando así con las sextinas I y III de Herrera y aun con las de sus paisanos Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva. La contera, como salida de la composición, es una súplica de liberación final según el cliché literaturizado:

> Pues duro *rayo* i encendidas *ondas*
> no vencen deste *monte* el arduo *yelo*,
> abrasa, *llama*, mis osados *ojos*.

Consideremos finalmente que ambas sextinas están modeladas por el mismo diseño organizativo: las primeras estrofas son expresión de lucha agónica, lo que le hace al poeta enarbolar su propia destrucción como única solución posible («Ô si...», I 25; II, 19), epifonema tras el que de nuevo se precipita la confusión, que sólo

[147] Las cuatro sextinas de Herrera se recogen bajo los números 224, 248, 261 y 274 en la ed. cit. de J. M. Blecua.

adquiere tono conclusivo en las respectivas conteras («Pues...»). Constituyen así un ejemplo de cómo Rioja amolda a su particular manera, a su lógica poemática, los modelos heredados, aunque estén tan prefijados como en el caso de la sextina.

Las décimas

Las tres composiciones escritas en décimas o espinelas son, como las sextinas, un ejercicio de virtuosismo poético, pero en el extremo contrario. Si las sextinas suponen un máximo de sensaciones, las décimas representan un máximo de conceptualización. O, para decirlo de otra manera, de lo *etéreo sensorial* pasamos a lo *etéreo conceptual*.

Por una vez Rioja abandona los cauces métricos del endecasílabo y ordena sus versos con arreglo al ritmo ágil y cantarín del octosílabo que propicia rimas cercanas. Se sitúa así en la pervivencia que la métrica autóctona castellana había logrado a pesar del indudable apogeo del endecasílabo a partir de la renovación garcilasiana. El octosílabo pervive —como es bien sabido— no sólo en las reiteraciones estereotipadas que del modelo cancioneril castellano del XV se continúan en el XVI, sino que se renueva en manos de autores como Castillejo o Montemayor (este último nada sospechoso de reaccionarismo hacia el fenómeno poético italianizante) y se hace artísticamente insuperable con Lope y Góngora.

Dentro de la plurifuncionalidad que el octosílabo había logrado para fines del XVI (la más importante sin duda fue la dimensión romanceril), estas composiciones de Rioja se orientan en la dirección lírico-intimista que hereda el ideario poético de los cancioneros cuatrocentistas castellanos, fijado definitivamente en el *Cancionero general* de 1511. Pero se trata —como no podía ser menos— de una tradición profundamente renovada, que se deja notar desde los niveles de realización poética

propios de un autor de principios del XVII hasta en la utilización misma de una estrofa como la décima. Porque si esta estrofa es tal vez heredera de las décimas medievales[148], su configuración como tal se da bien avanzada la segunda mitad del siglo XVI al ser utilizada por el humanista sevillano Juan de Mal-Lara y definitivamente empleada por Vicente Espinel en sus *Diversas rimas* (1591)[149]. La estrofa pronto haría fortuna en manos de autores como Lope y Góngora; y dada la predilección que por ella sentía el Fénix, fue una forma favorita en la polimetría del género dramático del mismo Lope, Tirso o Calderón.

Las tres décimas de Rioja (no empleadas con autonomía poemática sino como unidades estróficas de composiciones más largas) forman una indudable unidad de sentido que podríamos concretar como *quejas de amor a Clori*. Se emplea un lenguaje abundante en abstracciones léxicas que cristaliza en los ya sabidos motivos *(sufrimiento gozoso, amor-cadena, amor-prisión, silencio autoimpuesto, personificación de potencias anímicas, vida/muerte, fuego/hielo, razón/deseo)*. Pero, revitalizando los arquetipos, el pulso personal de Rioja se percibe tanto por el empleo de expresiones características (décimas primeras 23-24) cuanto por la introducción de elementos de plasticidad novedosos en el contexto conceptualista (décimas primeras 59; décimas segundas 21-24, 47-50).

Por su paradigma métrico la décima constituye una

---

[148] Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 301-304.

[149] Se consideraba a este último como inventor de la estrofa (de ahí la denominación de *espinela* que le dio Lope de Vega) hacia 1587, fecha de aprobación de las *Diversas rimas* (cfr. J. Millé y Giménez, «Sobre la fecha de invención de la décima o espinela», en *Hispanic Review*, V, 1937, págs. 40-51; y D. C. Clarke, «Sobre la espinela», en *Revista de Filología Española*, XXIII, 1936, págs. 293-304). F. Sánchez y Escribano descubrió posteriormente que un poema de Juan de Mal-Lara, la *Mística pasionaria*, estaba escrito en décimas, con lo cual se adelanta la fecha de invención de la estrofa («Un ejemplo de la espinela anterior a 1571», en *Hispanic Review*, VIII, 1940, páginas 349-351).

cerrada organización. El estudiado desequilibrio que se produce entre el esquema simétrico de rimas abba ac cddc (a modo de dos quintillas o de dos redondillas con dos versos de enlace en su interior) y la asimétrica distribución sintáctica 4 + 6 (los cuatro primeros versos presentan la idea, en tanto que los seis restantes la reiteran y amplían) crea una tensión cuya clave está en el verso quinto, unido por la rima a la primera mitad de la estrofa y por la sintaxis a la segunda. Desde la tendencia —tantas veces apuntada— de nuestro autor a organizar sus versos en perfectos esquemas estróficos, es lógico que recale en la décima «tan tectónica como un soneto abreviado»[150].

[150] J. M. Rozas y M. A. Pérez Priego, «Trayectoria de la poesía barroca», en *HCLE, III. Siglos de Oro: Barroco*, pág. 634.

Valoración histórico-crítica de la poesía de Rioja

Una primera comprobación nos depara la historiografía literaria sobre Rioja, y es que su poesía siempre ha disfrutado de una aquiescencia uniformemente dispensada por épocas y críticos. Se alabará este poema o aquél, se preferirá el melancólico cantor de las flores al poeta amoroso, se ensalzará unilateralmente al autor moral sobre el poeta en su totalidad, pero, en definitiva, su poesía nunca será objeto de controvertida crítica; como producto de valor no cuestionable por gustos o modas literarias, permanecerá ajena a toda polémica, y, en consecuencia, sin grandes adhesiones entusiastas (salvo para algún contado poema) pero sobre todo sin detractores.

Tras los elogios que generosamente le dispensaron sus contemporáneos (admiración respetuosa de Cervantes, alabanzas hiperbólicas de Lope), cifrados en la conjunción de su obra y su persona, Rioja superó con éxito ese difícil paso que el siglo XVIII supuso para tantos autores de la época áurea. Los prejuicios estéticos dominantes en el siglo en que nacía la historiagrafía literaria, no supusieron ningún obstáculo para nuestro autor. Antes al contrario, Rioja, en las cercanías cronológicas del tan abominable —para los neoclásicos— culteranismo, representaba el ideal del «buen gusto», del equilibrio que hace pocas concesiones a un barroquismo que ellos entendían como palabrería hinchada. Ello unido al recio moralismo, al código ético que hacía de sus poesías algo más que un puro recreo formal, consiguió el

beneplácito que los neoclásicos otorgaron a Rioja. Así, al publicarse por primera vez sus poesías en 1770 en el *Parnaso español* quedan resumidos sus méritos de esta manera:

> No les falta requisitos de quantos pide la buena poesía, ni de hermosura de pensamientos, ni de propiedad de imágenes, ni de pureza de estilo, ni de armonía y dulzura de la versificación, que no resalten en ellas: principalmente del fondo de moral sobre que las establece; porque no ignorando nuestro Autor, como Poeta tan docto, que las poesías de asuntos amatorios, o tomados de imágenes simples y materiales, pero desnudas de egemplo o moralidad provechosa, no tienen más utilidad que el mérito del buen lenguaje, y la viveza de las pasiones; para darles más realce, dirigió todas sus Obras a egemplos y alusiones morales de mucha oportunidad y conveniencia[151].

Es el tono característico que marcaría su valoración hasta épocas recientes. En esa misma dirección otro testimonio —aun de más valor— es el de Manuel José Quintana, prologuista del volumen *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces* (1797):

> Su talento poético se distingue mucho de los demás ingenios de su siglo, por la belleza de su dicción magestuosa y de su versificación, por la regularidad de sus composiciones, por la vehemencia en fin de la imaginación, y la fuerza y severidad de pensamientos que en casi todas ellas centellean. Ninguno ha manifestado un carácter tan respetable y filosófico: ninguno una sensibilidad tan interesante: ninguno el acierto de variar el tono tan a propósito, según los diferentes objetos que se le presentaban a vista [...]». Él «ha saludado a la desgracia como el crisol de la virtud; y él es en fin el que ha dicho que valía más plegar la frente a la adversidad, que la rodilla al poder.

[151] Tomo IV, pág. (VI).

Pero todavía Quintana dejaría sobre Rioja otro juicio más interesante en sus *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* (1807). Apuntando ya la existencia de una *escuela poética sevillana* en torno a Herrera como maestro, dice que Rioja «lo mejoró infinitamente más», pues siendo «igual en talento» le era «superior en gusto»; destacando entre las cualidades de Rioja «la nobleza y severidad de su sentencia» y particularmente en cuanto al estilo «el acierto con que construye sus periodos, los cuales ni dan en secos por la brevedad, ni se arrastran penosamente por prolijos»[152].

Nos encontramos a partir de Quintana con un hecho incuestionable: las referencias y valoraciones de Rioja irán invariablemente unidas a las de Herrera como jefe de la *escuela;* para bien y para mal, pero, en todo caso, distorsionando la óptica crítica. Herrera era siempre el maestro, pero los gustos neoclásicos por parte de quienes nació y perduró el concepto de *escuela poética sevillana* se inclinaron decididamente por Rioja; de esta manera hubieron de salvar un magisterio —el de Herrera— sólo avalado por la cronología. Es la tónica que se encuentra en la erudición sevillana del siglo XIX y que culminaría en el aparatoso libro de Lasso de la Vega *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana de los siglos XVI y XVII* (1871). Allí figuran unidos —con total desprecio de la cronología interna de la *escuela*— Herrera y Rioja. Este último, aun con ser «el más feliz imitador de su estilo», es «poeta de más exquisita sensibilidad que Herrera; casi tan instruido como él en las obras de la antigüedad; más tierno en la expresión de sus afectos; su lenguaje es a un tiempo mismo, superior en corrección y pureza, sin decaer en dignidad y ardimiento»[153].

Se había producido el hecho paradójico de que Rioja

[152] Citamos por la edición aumentada y corregida de las *Poesías selectas...*, publicada en Madrid, Imp. de D. M. de Burgos, 1830, 4 vols., págs. XXXV y XXXIX.

[153] Págs. 48-49.

en cuanto se parecía más al maestro era menos valioso poeta que en cuanto se distanciaba de él, originándose una doble visión sobre su poesía. Así había dicho Adolfo de Castro en las páginas iniciales de su colección *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII (1854)*:

> Escribió Rioja varias poesías de asuntos amatorios o filosóficos. Las primeras se asemejan tanto a las de Herrera, que pueden con ellas confundirse, pues unas y otras son iguales en los defectos y en las bellezas. Las poesías filosóficas tienen gran mérito y están reconocidas por las primeras de su género en España[154].

En este sentido son interesantes las apreciaciones de Amador de los Ríos en una carta a Lasso de la Vega que figura como prólogo a su citado libro. Propone cómo debería hacerse el estudio de la *escuela sevillana* entendiéndola como una sucesión evolutiva: tras varias etapas, se llega a Herrera, cúspide y apogeo; pero entre los seguidores cundirá el culteranismo, en Jáuregui, viniendo a continuación la réplica contra esos excesos (bien podría cuestionarse también la cronología de Amador) por Rioja y Quirós, sobre todo por el primero, que «completa y modera el sistema poético de Herrera»[155].

Hay que decir que entretanto la fama de Rioja se había asentado en buena medida en dos composiciones que la erudición del último tercio del siglo pasado vendría a demostrar como no suyas. Nos referimos a la *Epístola moral a Fabio* y a la *Canción a las ruinas de Itálica*. Dificultades de atribución en ambos casos y la convicción de ser Rioja el más cualificado de los poetas sevillanos en la orientación que las dos obras representaban, fueron la causa de tal error. Para la *Canción* partió de López de Sedano al incluirla en el *Parnaso español* (VIII, 1774) como de nuestro autor; tras un período en el que se combinaron Caro y Rioja como

[154] Pág. XXVI.
[155] *Historia y juicio crítico...*, págs. XII-XVI.

copartícipes en diversos momentos de la redacción (se suponía escrita por el primero y refundida por el segundo), Fernández Guerra aseguró en 1870 la única paternidad de Rodrigo Caro[156]. Más laborioso fue el descubrimiento del verdadero autor de la *Epístola*. Dada como de Bartolomé Leonardo de Argensola en el *Parnaso español* (I, 1768), la diversidad de atribuciones en los distintos manuscritos complicó en extremo la cuestión. La atribución a Rioja en *Las poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces* (1797) tuvo amplio eco (el mismo La Barrera la incluiría en su edición de 1867) incluso aún después de que en 1875 Adolfo de Castro descubriera a su autor verdadero en el también sevillano Andrés Fernández de Andrada[157], atribución que ha sido ratificada por Dámaso Alonso[158].

La poesía de Rioja quedó así súbitamente disminuida:

> Extraño —comentaba Menéndez Pelayo en 1885— ha sido el destino de Rioja. Su celebridad se funda principalmente en dos poesías ajenas, las *Ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, y la *Epístola Moral* de Fernández de Andrada. Pero, aun separándolas, queda en Rioja un admirable poeta [...] en las silvas y en los sonetos. El mayor brillo de aquellas composiciones no ha dejado hasta hoy percibir debidamente el mérito de estas otras, más modestas y sencillas[159].

Las buenas intenciones de don Marcelino por reivindicar *lo que quedaba* de Rioja no se vieron, con todo, prontamente cumplidas. Es cierto que los cambios de

---

[156] *La «Canción a las ruinas de Itálica», ya original, ya refundida, no es de Francisco de Rioja*, Memorias de la RAE, año I, tomo I, Madrid, 1870, págs. 175-200.

[157] *La epístola moral a Fabio no es de Rioja. Descubrimiento del autor verdadero*, Cádiz, 1875.

[158] *Dos españoles del Siglo de Oro... El Fabio de la «Epístola moral»*, Madrid, 1960; «La Epístola moral (de Andrés Fernández de Andrada) y Medrano», en *Vida y obra de Medrano*, II, págs. 372-384.

[159] *Horacio en España*, *op. cit.*, II, págs. 67-68.

gusto operados en el siglo XX variaron la óptica sobre nuestro autor. En este sentido es bien sintomática la mirada de Luis Cernuda; lejos del poeta-filósofo, Rioja ha pasado a ser un esteta:

> Ni Arguijo, ni Medrano, ni Rioja acumularon obra sin peso ni manejaron esa facundia embaucadora que hace acudir las gentes en torno de quien la disfruta. Al contrario; en ellos tenemos un ejemplo del poeta que ni puede ni quiere ser un brillante charlatán. Los tres, Medrano expresamente, fueron lo que a finales del siglo pasado se habría dicho un esteta[160].

Pero junto a esporádicas adhesiones estéticas, algunas muy entusiastas (sus poemas sobre las flores fueron antologizados hasta la saciedad), la poesía de Rioja no contó con un estudio crítico propiamente dicho (siguió con esa aceptación unánime, no discutible, polarizada en la «melancolía suave y resignada» que decía Alberto Sánchez[161]) hasta el reciente de Gaetano Chiappini —tantas veces aludido en estas páginas—, asentado en un enjundioso análisis estilístico y condicionado en sus apreciaciones estéticas de la época por los presupuestos establecidos por su maestro Oreste Macrí en sus estudios sobre Herrera.

* * *

Una cuestión realmente difícil —y de la que provienen no pocas vacilaciones al respecto— es la ubicación de Rioja en el curso de la poesía española en el cambio de siglo que marca el paso del Renacimiento al Barroco, o, si se quiere, contemplando la triada Renacimiento-Manierismo-Barroco, su inserción entre estas dos últimas categorías historiográficas. A lo largo de las páginas precedentes habrá notado el lector cómo al hilo de

---

[160] «Sonetos clásicos sevillanos (Arguijo, Medrano, Rioja)», página 105.

[161] *Poesía sevillana en la Edad de Oro*, pág. 47.

nuestros comentarios sobre la poesía de Rioja, la hemos ido vinculando, por una parte, al lenguaje amoroso renacentista a través del modelo herreriano, y, por otra, ha salido con profusión el adjetivo barroco para caracterizar los motivos o temas predominantes. ¿Dónde situar, en fin, a Rioja? Intentaremos dar alguna respuesta en este sentido, con la convicción de que nos aventuramos en un terreno tan difícil como presto a simplistas esquematizaciones (y más desde la obligada provisionalidad que impone la brevedad de estas páginas).

La inclusión del Manierismo como categoría historiográfica en la periodización literaria es cierto que dista mucho de ser esclarecedora, según ha expuesto con brillantez García-Berrio en su repaso crítico de la bibliografía al respecto[162]. Con todo —como el mismo investigador reconoce—, su estudio ha sido enormemente provechoso en cuanto que ha inducido a una reflexión en profundidad con algunos resultados muy fecundos. En este sentido un esclarecedor punto de vista es el ofrecido por Orozco Díaz en su libro *Manierismo y Barroco*[163]: más allá de la simple consideración formalista, hay que cifrar la distinción entre ambas categorías literarias a otros niveles, considerando el espíritu que late bajo el arte; así, frente al Barroco que se apoya en la vida (el *alma barroca* que decía Wellek), el Manierismo se apoya en el arte (en el arte renacentista que reitera *antivitalmente*). Ésta es la radical diferencia y no las consideraciones de morfología artística, que pueden conducir a error, en tanto que el Manierismo también

[162] «A la vista de todo ello, lo que señala como evidente es que, si no se constituyen unos claros relieves y fronteras de época, toda otra distinción, que ha de pasar por la casuística incierta de desplazamientos categoriales en el nuevo dominio, de catalogación y separación de autores y obras contemporáneas en virtud de series contrapuestas de categorías; se hace sencillamente impracticable. Cada nuevo ejercicio de seriación, como opera desde prejuicios y actitudes personales, supone un acto de discrepancia renovado, en mayor o menor grado, frente a los anteriores» (*Formación de la teoría literaria moderna (2)...*, *op. cit.*, pág. 277 y en general todo el capítulo primero del libro segundo).

[163] *Passim*, y en especial págs. 21-44 y 69-73.

tiene una marcada intensificación estilística (de donde vino considerarlo como etapa intermedia, previa al Barroco). Por eso —como afirma García-Berrio— el Manierismo literario «define» [...] más las modificaciones formal-hedonistas de la poética y la creación renacentista italianizante, que la evidente distorsión formal del conceptismo, social y estilísticamente indistinguible [...] de la poética multitudinario-efectista del Barroco»[164].

A partir de estas consideraciones podemos sacar una primera conclusión sobre la poesía de Rioja: la parte de su obra que manifiestamente ofrece el aspecto de «herencia» herreriana[165] (con el repertorio de figuraciones del petrarquismo: amada desdeñosa que ejerce una atracción heliocéntrica, paisajes tipificados, etc.) puede situarse en una orientación *manierista*, que da la pauta para explicar ese tono «literaturizado» a que hemos aludido en ocasiones, frente a la orientación que calificábamos de «más personal». El primero es el mundo de las sextinas y de buen número de los sonetos amorosos; el segundo —en un tránsito matizado y progresivo de acuerdo con la ordenación de los *Versos* establecida en los manuscritos— el de las silvas y los otros sonetos, morales o amorosos, que recalan en los motivos más característicos (el mar, las ruinas, las flores) y apuntan hacia unas pautas vitales de conducta, más o menos explícitas según los casos, cuando no ambivalentes, reflejando la tensión de contrarios caracterizadora del alma barroca.

---

[164] *Op. cit.*, pág. 298.

[165] Sin entrar ahora en la compleja cuestión de lo que ha supuesto la herencia de Herrera en la historia de la poesía española, sí afirmamos estar cerca de la tesis expuesta por Coster (*Fernando de Herrera*, *op. cit.*, *passim*, y en especial págs. 420-432) en el sentido de que Herrera más que maestro o camino *hacia*, es culminación *desde* (desde Garcilaso y la poesía renacentista). A partir de ese presupuesto se comprende que toda imitación tenía que caer inevitablemente en una *maniera*. Todo ello sin negar la vigencia que a niveles utilitarios puede tener el módulo Garcilaso-Herrera-Góngora en cuanto intensificación formal en un cultismo creciente.

Autor, pues, de transición[166], con una dificultad intrínseca de ser ubicado en la historia literaria desde el momento en que no se acopla en plenitud a la complejidad formal tradicionalmente asignada al Barroco poético. A este respecto conviene hacer alguna consideración. En primer lugar recordar los equívocos —ya antes aludidos— de los acercamientos exclusivamente estilísticos, de cuya utilidad no puede dudarse, pero sí de su validez única. Recordar también que las generalizaciones sobre épocas o movimientos literarios (a base de abstracciones que operan por contraste) ocasionan frecuentes desajustes; así por ejemplo, ¿cómo aplicar a Góngora las características del Barroco tan a menudo señaladas en su oposición al Manierismo, en el sentido de *espontaneidad/reflexión* o *popularismo/elitismo?* Pero sobre todo nuestras consideraciones deben partir desde la poesía del propio Rioja. Es cierto que no nos encontramos frente a una poesía «oscura» por intrincamientos formales, o «difícil» por recónditas alusiones; pero sí ante una poesía instalada en la línea cultista. La presencia de un cultismo formal en Rioja es evidente, incluso en la utilización de fórmulas y arquetipos estilísticos que luego serán enseña de la poesía barroca, no por la novedad, sino por la reiteración. Sus cultismos son menos apreciables a nivel léxico (aunque hay que resaltar un empleo bastante frecuente de metáforas lexicalizadas: *nieve* 'rostro', *cristal* 'agua', incluso empleando adjetivos mitigadores o reductores —tan propios luego de Góngora— del tipo *corriente cristal)* que en la organización sintáctica del

[166] Transición que no debemos confundir con la dualidad que para la poesía de Rioja transmitieron los juicios de valor neoclásicos, pues paradójicamente éstos valoraron sobre todo al Rioja que nosotros consideramos más barroco, es decir, al autor filosófico y moral que ofrecía, en el marco de las silvas fundamentalmente, un decurso estilístico menos «culterano». En razón de lo mismo, desde sus presupuestos estéticos decía Menéndez Pelayo que en sus versos, particularmente en los sonetos, «no dejan de notarse ciertos enfáticos rasgos y ciertas expresiones retorcidas que no son de gusto muy puro...» (prólogo a las *Poesías divinas y humanas* de Pedro de Quirós, Sevilla, Sociedad del Archivo Hispalense, 1887, pág. XXIV).

discurso poético. Hay un empleo abundantísimo del hipérbaton, tanto del más normal y frecuente que opera por inversión («de Bóreas la saña impetüosa», X 14; «de la fortuna en el mayor aprieto», XXVII 2; etc.), cuanto del que opera por disyunción; precisamente éste, por violentar más la sintaxis y estar menos asumido en la tradición de la lengua literaria, produce un mayor rendimiento estilístico («de fundación *en otra edad* divina», XXII 3; «i la llama *del sol* i el movimiento», XXVI 13; etcétera[167]), produciéndose con frecuencia la combinación de ambos tipos («del inumano / tiempo la vez i *sientes* la crueza», VII 10-11; «que luziente / *eres del cielo* onor», XX 5-6; etc.). En cuanto a la adjetivación[168], es frecuentísimo el uso de dualidades y pluralidades epitéticas, con el esquema común *adj.* + *sust.* + *adj.*, y especialmente con la agrupación de adjetivos unidos por nexos conjuntivos. En este sentido el más notorio —y de un empleo que genera «manera»— es el denominado por Sobejano[169] *adjetivo adyecticio* («mi dulce ardor, Aglaida, *i glorïoso*», XIII 14; «órrido ivierno *i procelo-so*», XXI 4; «inflamadas nuves *i distintas*», silva I 16; etc.). Todo ello, combinado con las rupturas métrico-sintácticas de los encabalgamientos —que hemos visto al ana-

---

[167] Llamamos hipérbaton disyuntivo al que separa elementos de la cadena sintáctica que debieran ir unidos para intercalar otros ajenos entre ellos. Chiappini, en su capítulo «La lingua poetica», da un exhaustivo muestrario de ambos tipos de hipérbaton (al disyuntivo lo llama de «separación») al que remitimos al lector interesado. Anotemos aquí que el hipérbaton disyuntivo que produce mayor violencia sintáctica (y en consecuencia, mayor rendimiento expresivo por su imprevisibilidad) es el que separa términos que no están en relación de dependencia (como lo están las perífrasis verbales) o el que separa el núcleo *adj.* + *sust.*

[168] Aparte del empleo de epiteto típico, conviene señalar la presencia continua del tipo atributivo-adverbial («buelas *veloz*», S. IV 2; «no esperes... *perpetua*... lisa tez», XIV 1-2; «umor que lame *fiero* altas rüinas», XXXVIII 10; etc.), de la fórmula *mal* + *adj.* («mal cauto», XVIII 10; «mal obediente», silva VII 3; «mal fundado», LII 3; etc.).

[169] *El epiteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970², página 256.

lizar la estructura de los sonetos— da lugar a complejidades formales que, si distantes de un barroquismo estilístico límite, tampoco encajan en los cauces de la llana poesía según los términos al uso.

No queremos caer en fáciles tentaciones teóricas (como sería la de distinguir entre *barroco* y *barroquismo* según la propuesta de Hatzfeld[170]), sino analizar el fenómeno en su inserción histórico-literaria. La poesía de Rioja es muy temprana cronológicamente dentro del siglo barroco. Es obra de juventud, por más que en muchas composiciones adopte la actitud de una madurez desengañada; y si no tenemos de ello ninguna referencia comprobable, es porque como Rioja no publicó sus poesías —la responsabilidad de los altos cargos en la corte orientó su vida en otra dirección— no se vio obligado a explicitar en ningún prólogo el tópico de la *delicta inventutis*. Recuérdese que su cuaderno de poesías (texto V) está fechado en 1614, y esta fecha de la copia no parece lejana a la de realización y terminación, ni aun mucho más tardíos los poemas no incluidos en ella[171].

Poesía, pues, la de Rioja estratégicamente situada en el cambio de siglo y en los umbrales del Barroco. Percibe el tránsito, reflejándolo en su propia evolución interna; pero en una evolución ajena a simples esquematismos formales (aun podemos afirmar que es más complejo estilísticamente el Rioja de la imitación herreriana que el autor de las silvas morales), como asentada en una tradición clásica que actúa por encima de divisiones periodológicas[172]. Como poeta de principios del XVII permanece ajeno, quizá por previo (recuérdese que el fenómeno gongorino arraiga a partir de 1613), a las com-

---

[170] Véase *op. cit.*, de García-Berrio, págs. 289 y ss.

[171] Véase el siguiente capítulo sobre análisis textual.

[172] Pues —como afirma Orozco— Manierismo y Barroco «se producen como una transformación que se verifica desde dentro del mundo de formas y temas de la tradición clásica renacentista» (*Manierismo y Barroco*, pág. 160).

plicaciones formales del barroco más exaltado. Su poesía se instala, en fin, en la línea *cultista,* nacida precisamente en el humanismo poético sevillano de fines del siglo XVI[173].

[173] Cfr. Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967², págs. 99 y sigs.

Análisis textual. La transmisión de la obra poética de Rioja

La tradición manuscrita

Rioja pertenece a la extensa nómina de poetas de los Siglos de Oro cuya obra ha llegado a nosotros en su mayor parte manuscrita. Se conserva en los siguientes códices:

BNM 3.888

Biblioteca Nacional de Madrid. Lleva el título de *Poesías varias*. Recoge obras de diversos autores (Diego de Mendoza, Bartolomé Leonardo de Argensola, Francisco de Calatayud, Baltasar del Alcázar, etc.) además de Rioja. Está formado con papeles de varios tamaños y escrito de letras diversas. Tiene 323 folios.

Las obras de Rioja se encuentran en diversos grupos de folios, por este orden:

S Fols. 41 v. a 44, con el encabezamiento *De Francisco de Rioja*. Contiene dos silvas (*A la rosa* y *Al jazmín*, entre las cuales se inserta otra de Francisco de Calatayud *Al retrato de Francisco de Rioja hecho por D. Iº D. Fº Y. Fi* [Don Juan de Fonseca y Figueroa]. Tiene dos correcciones autógrafas del propio Rioja, una en cada silva.

Le denominaremos texto S (silvas).

Ss Fols. 52-62 v., con el mismo encabezamiento *De Francisco de Rioja.* (Véase lámina 5.) Contiene 22 sonetos y tres silvas *(Al verano* —aunque sin título— y las dos anteriores). La letra —al parecer la misma que la del grupo anterior— es de don Juan de Fonseca y Figueroa. Lleva también dos correcciones autógrafas en sonetos VII (XL de nuestra edición) y XIV (LIV).
Le denominaremos texto Ss (sonetos y silvas).

En distintos folios y grupos de folios hay autógrafos de Rioja, que oscilan entre borradores llenos de tachaduras y correcciones a composiciones perfectamente legibles. Hay dos grupos diferenciados:

A *borr.* Fols. 69-70. Son borradores de las *Décimas segundas* y *terceras* (según orden de C). Ambos folios tienen señales de haber estado un tiempo doblados antes de ser incluidos en el tomo. Comienzan irregularmente en el fol. 69 v. y siguen en la cara recta. Hasta el verso 40 llevan correcciones autógrafas; y a partir del 41 —y también las *décimas segundas*— la letra es de Rioja, así como sus muchísimas correcciones. (Para más precisiones véanse notas a las décimas y lámina 6). Un fragmento de carta de Rioja escrito al reverso del folio 70 («Lo que vmd. a de pedir al Sr. Gil Ramírez de Arellano es una carta para el Ldo. Frías para que pague con brevedad a las fábricas los Mrs. deste año de 614...») nos permite fechar estas composiciones en ese año.
Le denominaremos A *borr.* (borradores autógrafos).

A fols. 81-87 v., con el encabezamiento *De Francisco de Rioja.* Son folios de tamaño algo más pequeño y llevan también señales de haber estado doblados (véase lámina 7). Contienen diez sonetos autógrafos, algunos de los cuales llevan abundantes correcciones igualmente autógrafas. Los sonetos van sin numerar. (Nosotros los hemos indicado con su orden entre paréntesis cuadrados en la *Tabla general de composi-*

ciones, donde el lector podrá observar las correspondencias con nuestra edición.)
Le denominaremos texto A (autógrafo).

Existen también diversos textos muy fragmentarios de borradores autógrafos en: fol. 71 (cuarteto «Haces en este mármol sepultado / ilustre amigo en los primeros años / de la umana inconstancia i sus engaños / egemplo orrible al ánimo ambicioso.» Alrededor del cuarteto parece identificarse el borrador de otro soneto); fol. 78 v. (cuarteto «A fabricarme fácil la fortuna / breve ambición aquieta mi cuidado / pero a severidad de adverso hado / ¿cuál ocasión se me dará oportuna?); fols. 152 y 152 v. (borradores prácticamente ilegibles de dos sonetos que comienzan «Quien podrá fabricarse alta fortuna» y «Rompo con lisa frente las prisiones», este último también recogido en A). Los fols. 152 y 157 —como ya vio La Barrera— están formados por un medio pliego doblado que parece la última hoja de una carta de Melchor del Alcázar, en Sevilla a 27 de enero de 1615, fecha que permite datar estos borradores.

Finalmente hay otras dos composiciones autógrafas de Rioja, pero anónimas. En el fol. 122, en papel bastante más pequeño que el resto y con señales de dobleces, una breve silva, que dice así:

> Dos palmas, dos laureles
> para Orfeo y Apeles
> preven, ô tú, que notas admirado
> de Arguijo el fiel traslado
> i de Fonseca el dibujar valiente.
> Dos famas boladoras
> que desde el rojo Oriente
> adonde muere el sol, canten su gloria
> i den eterna vida a su memoria.

(Se trata sin duda de una silva a un retrato de Arguijo hecho por Fonseca, que haría juego con otra del fol. 123 v. —de letra distinta— a un retrato de Sarmiento de Mendoza realizado por el mismo Fonseca, y aun con la

de Calatayud —recogida en el texto S— al retrato de Rioja también por Fonseca, cuyo borrador aparece en el fol. 106.)

En el fol. 124, autógrafa de Rioja, está copiada la famosa décima atribuida a Góngora sobre la muerte del Conde de Villamediana:

Mentidero de Madrid
dezidnos quien mató al Conde;
ni se dize ni se esconde,
sin discurso discurrid.
Dizen que lo mató el Cid,
mas es el discurso vano;
lo cierto del caso a sido
que el matador fue bellido
i el impulso soberano.

Cabe añadir que en los fols. 100 y 101-102 aparecen dos silvas o fragmentos de silvas (de 24 y 50 versos respectivamente, que comienzan «Herviente ardor en los primeros años» y «El fuego que emprendió leves materias»). La letra de ambos fragmentos es distinta entre sí y distinta al resto de todas las copias de Rioja, de forma que la atribución a este autor que creyó Ramón Fernández (véase luego *Ediciones)* parece totalmente injustificada, y sobre la cuestión mostraron su escepticismo tanto La Barrera como Chiappini.

V Fols. 213-244. VERSOS / DE FRAN / CISCO DE RIO / JA AÑO DE / 1614. Se trata ahora de una verdadera y auténtica colección, como queda manifiesto desde la misma portada (véase lámina 8). Este cuaderno de poesías de Rioja es, sin duda, obra material de su amigo el pintor Francisco Pacheco. La prueba fehaciente de tal afirmación viene dada por el manuscrito de Pacheco TRATADOS / DE ERUDICIÓN / DE / VARIOS AUTO / RES. AÑO 1631 (BNM Ms 1.713. Este manuscrito es pieza fundamental en orden a la elaboración del *Arte de la pintura).* Las cartelas que llevan las portadas de ambos manuscritos son idénticas, así

como la letra en que está copiado V y la mayor parte de *Tratados...* Por lo demás, el título de la colección de Rioja hace pensar en los *Versos de Fernando de Herrera*, también editados por Pacheco.

La Barrera quiso ver en esta colección dos tipos de letra, variando a partir del soneto XIII (véase lámina 9); cuestión discutible, sobre todo por su apreciación de dos fases distintas de copia (el sistema ortográfico es idéntico; algo que no ocurre a partir de la silva X y que luego explicaremos) separadas en el tiempo, con lo que la fecha de 1614 —continúa La Barrera— sería la del inicio y primera unidad (hasta el soneto XII). Para nosotros, la colección se copió seguida —excepto los cuatro últimos poemas— y en la fecha de la portada (en apoyo de nuestra hipótesis está, por ejemplo, la fecha probable de realización del soneto XV hacia 1607), puesto que no acoge ya los autógrafos antes señalados fechables en 1614 y 1615.

Contiene un total de 39 sonetos, 2 sextinas y 11 silvas (con el mismo orden de C, salvo para los dos últimos sonetos y las dos últimas silvas, que aparecen en orden inverso). Sobre la copia primitiva del amanuense de Pacheco hay frecuentísimas correcciones autógrafas de Rioja (véase lámina 10). Además —por razones que luego intentaremos explicar— muchas composiciones aparecen cruzadas o tachadas por un tenue trazo: sonetos I, II, IV, V, VI, sextina I, sonetos VII, VIII, XIII, XV, XVI, XXIII, XXIV, XXVII, silvas II y III, sonetos XXVIII y XXXIX.

Le denominaremos texto V *(Versos)*

BNM 10.159

C se encuentra también en la Biblioteca Nacional de Madrid. El volumen lleva en el lomo el título de *Cisnes del Betis*. Según se dice en su folio 4 v. «Lo que contiene este cartapacio es lo siguiente: Versos de don Juan de Arguijo. Versos de Fran.co de Rioja. Ver-

sos de Fer.do de Herrera que no han sido impresos. Tragedia de Lupercio Leonardo de Argensola.» Fue descubierto por Gallardo, y a través de su papeleta descriptiva supo de su existencia La Barrera, aunque no alcanzó a verlo mientras preparaba su edición de las *Poesías* de Rioja, pero sí en las *Adiciones*. De este manuscrito publicó José Manuel Blecua las *Rimas inéditas* de Fernando de Herrera (Madrid, 1948; en pp. 7-9 hace la descripción y en pp. 244-249 recoge el índice de las poesías de Rioja, haciendo un cotejo con la edición de La Barrera). Chiappini lo incorpora ya a su edición.

Consta de 4 folios iniciales más 281 numerados más 11 finales con el *Registro* de primeros versos (que —según Gallardo— se hizo, así como la compaginación, a principios del XVIII). Tiene cuatro letras distintas, siendo iguales las de las copias de Arguijo y Rioja. La copia de Arguijo lleva fecha de 1612. La de Rioja no está datada, pero la creemos cercana a esa fecha, aunque posterior a 1614, puesto que copia el cuaderno V, según luego diremos.

Los VERSOS / DE / FRANCISCO DE RIOXA comienzan en el folio 61 (véase lámina 11), el 63 está repetido, y concluyen en el 99 v. (aunque un error del *Registro* le atribuya una décima del folio 100). Forman un total de 56 sonetos, 2 sextinas, 11 silvas y 3 composiciones en décimas. Constituye la colección más completa, faltando en ella únicamente 2 sonetos de los textos transmitidos por tradición manuscrita.

Le denominaremos, con Chiappini, texto C *(Cisnes)*.

BNM 5.781

En folios 91-91 v. (126-126 v. de antigua numeración) se encuentra, en una carta autógrafa de Rioja a Fonseca, el soneto XXVIII (también recogido en V, C y Ss).

Tabla general de composiciones

Ofrecemos a continuación la relación de las poesías de Rioja contenidas en cada uno de los códices manuscritos y su orden en relación a C:

	C	V	A (y A *borr.*)	Ss	S
soneto	I	I			
»	II	II			
»	III	III		XVII	
»	IV	IV			
»	V	V			
»	VI	VI			
sextina	[I]	I			
soneto	VII	VII			
»	VIII	VIII			
»	IX	IX		XVIII	
»	X	X		XXI	
»	XI	XI		XXII	
»	XII	XII			
»	XIII	XIII			
sextina	II	II			
soneto	XIV	XIV			
»	XV	XV			
»	XVI	XVI			
»	XVII	XVII			
»	XVIII	XVIII			
»	XIX	XIX			
»	XX	XX			
»	XXI	XXI			
silva	I	I			
soneto	XXII	XXII			
»	XXIII	XXIII			
»	XXIV	XXIV			
»	XXV	XXV			
»	XXVI	XXVI			
»	XXVII	XXVII			
silva	II	II			
»	III	III			
soneto	XXVIII	XXVIII		XVI	
»	XXIX	XXIX			
»	XXX	XXX			
»	XXXI	XXXI			
»	XXXII	XXXII			
»	XXXIII	XXXIII			

	C	V	A (y A *borr.*)	Ss	S
silva	IV	IV			
»	V	V			
soneto	XXXIV	XXXIV			
»	XXXV	XXXV			
»	XXXVI	XXXVI			
»	XXXVII	XXXVII			
silva	VI	VI		[I]	
soneto	XXXVIII	XXXIX			
»	XXXIX	XXXVIII		XX	
»	XL			VII	
»	XLI			VIII	
silva	VII	VII			
soneto	XLII			XI	
»	XLIII			XII	
»	XLIV		[V]	I	
»	XLV			XIII	
silva	VIII	VIII			
soneto	XLVI		[VI]	III	
»	XLVII		[VII]	II	
»	XLVIII		[VIII]	IV	
»	XLIX				
silva	IX	IX			
soneto	L		[IIII]	VI	
»	LI		[IV]		
»	LII				
»	LIII		[I]	IX	
silva	X	XI		[s. *a la rosa*]	[s. *a la rosa*]
soneto	LIV		[IX]	XIV	
»	LV		[II]	X	
»	LVI			XV	
silva	XI	X		[s. *al jazmín*]	[s. *al jazmín*]
décimas	1.as		*borr.*		
»	2.as		*borr.*		
»	3.as		*borr.*		
No están en C					
[soneto	LVII]		[X]	V	
[»	LVIII]	...		XIX	

Tenemos, pues, dos textos principales: C y V. C representa el conjunto más completo. V es una colección inacabada, pero presenta, sin embargo, el valor de tener correcciones autógrafas. La identidad de lecturas de las composiciones incluidas en ambos manuscritos (salvo ligeras variaciones, que raramente alcanzan la condición de *variantes*, y que por lo normal son lapsus imputables al copista de C) nos hace ver que ambos proceden de la misma tradición manuscrita, o, más propiamente, que uno procede del otro.

Ahora bien, V fue sometido a una revisión del propio autor que hizo frecuentes correcciones autógrafas, tachando las lecciones primitivas y sustituyéndolas por otras nuevas: palabras, frases y hasta versos enteros. La mayor parte de las veces el texto primitivo tachado coincide con C. Éstos son los casos: s. IX (versos 12, 13; añade la dedicatoria), s. X (1, 9), s. XII (3), s. XVIII (12), s. XIX (9, 10), silva I (7, 38; añade el título), s. XXVI (7), s. XXIX (5, 10, 13, 14; añade la dedicatoria), s. XXX (1, 2, 3, 9, 12, 14; añade la dedicatoria, aunque después la tacha), s. XXXIII (14), silva V (15, 16, 24, 59, 60), s. XXXIV (5, 12, 13), s. XXXV (8), s. XXXVIII (3, 6, 7, 9, 13), s. XXXIX (12), silva IX (5, 18, 19). A tenor de estas correcciones Chiappini interpretó que el texto C era más antiguo. Sin embargo, observamos que en otros casos la corrección autógrafa realizada en V pasa a C. A saber: s. I (3), s. XIX (7, 10), silva IV (incluye el verso 20), s. XXXIV (3), silva VI (1). Por ello creemos que V estuvo sometido a dos etapas de corrección diferentes, ambas autógrafas, pero con una distancia cronológica entre ellas. Tras una primera revisión de V, se copió de él C. Posteriormente se llevó a cabo una segunda revisión en aquél por el propio autor, quien corrigió los casos que hemos señalado arriba en primer lugar. En el curso de esta segunda revisión (¿preparaba quizá el texto para la imprenta?), realizada sin duda con una conciencia hipercrítica, el autor fue corrigiendo unas composi-

ciones y tachando otras; por eso resulta totalmente congruente que *todas las tachadas aparecen sin correcciones*, salvo dos casos, que son, por lo demás, bien clarificadores: el soneto I, cuya corección en verso 3 es de la primera etapa, y así pasó a C; y el soneto XXXIX, que tras corregirlo en la segunda fase, su autor decidió tacharlo, y lo hace con dos trazos en aspa que marcan la tachadura mucho más decididamente que en los otros casos.

C se copió de V ininterrumpidamente y por su mismo orden desde el soneto I a la silva VI; luego las silvas VII, VIII y IX, intercalándolas entre sonetos que proceden de otras fuentes (para mantener el sistema de ir mezclando los dos tipos de estrofas en la colección). Finalmente cabe presumir que no copia de V las dos últimas silvas (que presentan orden inverso en ambos mss.) ni los dos últimos sonetos (que también presentan orden inverso entre sí, además de distinta colocación en los dos manuscritos, pues C los recoge tras la silva VI). Vienen a probarlo las distintas lecciones que dan C y V en silva X (14), silva XI (50) y soneto XXXVIII (5). Por lo demás, las dos últimas silvas están copiadas en V muy arbitrariamente desde el punto de vista ortográfico, en desacuerdo con el sistema de grafías hasta entonces empleado, por lo que cabría sospechar que hubo una solución de continuidad en el manuscrito —aunque la letra sea la misma— justamente entre la silva IX y la X.

Para las composiciones no contenidas en V, C sigue otras fuentes, probablemente autógrafas. En este sentido cabe señalar que en una nota o hijuela de carta (no autógrafa) que se conserva en el folio 149 del ms. BNM 3.888 se dice:

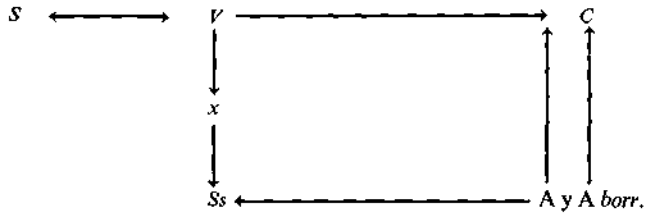
> Los sonetos nuevos que yo no tengo en límpio i e avido después acá i todos los que vmd, me a enviado son estos ocho [copia el primer verso de los XL, XLI, XLII, XLIV, XLIII, XXXIX, XXXVIII, XLV]. Después recebí con la carta estos cuatro [copia el primer verso de los XLVI, XLVII, XLIX, XLVIII].

Como se ve, son los XXXVIII a XLIX de C y casi por su mismo orden. De los textos autógrafos conservados, A para diez sonetos y A *borr.* para las décimas segundas y terceras, se ve que C, aunque difiere en alguna ocasión en los primeros (s. LV, 6 y 13), sigue normalmente el resultado final de las correcciones en ellos realizadas (L, 5, 6; LIII, 5, 10; LIV, 1; LV, 14), y en todos los casos en las décimas.

Respecto a Ss puede afirmarse su dependencia de A, pues en las composiciones que con él coincide (véase la *tabla*) acoge siempre el resultado final de sus correcciones (sonetos L, LIII, LIV, LV, LVII). Es posterior a V en cuanto que, en las composiciones que con él coincide, acoge todas las correcciones autógrafas. Sin embargo, presenta variantes (en distintos versos de sonetos IX, XI y silvas VI y XI), por lo que podría sospecharse la existencia de un texto intermedio *(x)*. También presenta variantes en las composiciones que coincide con C (sonetos XL, XLI, XLII, XLIII, LVI), por lo cual es imposible establecer una relación entre los dos mss., que debieron ser independientes en su formación. A efectos de cómo se formó Ss, conviene señalar que de los 22 sonetos que contiene, los 15 primeros no están en V (y uno tampoco en C) y los siete últimos (salvo uno que no está en ningún otro manuscrito) están seleccionados entre los de V. Finalmente, en dos casos (s. XL, 14 y s. LIV, 1) presenta dos correcciones, al parecer autógrafas.

En cuanto a S (que sólo contiene las dos últimas silvas), su relación de prioridad o posterioridad respecto a V es harto dudosa, pues de las dos correcciones autógrafas que tiene, una (silva XI, 15) pasa a V, mientras que la otra (silva X, 14) se hace a partir de V. En todo caso, es anterior —aunque no sea su fuente de procedencia— tanto a C como a Ss, donde ya se recogen ambas correcciones.

Según lo expuesto, se puede establecer, a manera indicativa, el siguiente cuadro de relaciones:



(Recuérdese que C se copió de V antes de la segunda corrección autógrafa, pero no para las dos últimas silvas y los dos últimos sonetos. Es imposible establecer ninguna relación entre V con A y A *borr.* porque en ningún caso coinciden en las composiciones. Tampoco entre C y Ss por las razones ya dichas.)

Los textos impresos

Un escasísimo número de poesías de Rioja nos han llegado a través de la tradición impresa. Son, por lo demás, o sonetos ocasionales o traducciones del latín que recogió su amigo Francisco Pacheco en sus propios libros. En total:

> Soneto [LIX]. Se encuentra en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*... de José Pellicer de Tovar, Madrid, 1631, p. 17 v. (BNM R. 7032).
>
> Soneto [LX]. Figura en los preliminares del libro *Los Pastores del Betis. Versos y prosas* de Gonzalo de Saavedra. Trani, 1633 (BNM R. 2291).
>
> Cuatro traducciones del latín, tres incluidas por Pacheco en el *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649) y una en el *Libro de los retratos* (inédito hasta 1886). Todas ellas figuran al final de nuestra edición.

A esta breve relación hay que añadir las composiciones contenidas en manuscritos e incluidas también en textos impresos. A saber: la silva I (en C, V y el *Arte de la pintura)* y el soneto XLV (en C, Ss y en el *Encomio de los ingenios sevillanos en las fiestas de los Santos Inacio de Loyola i Francisco Xavier*... por Juan Antonio de Ibarra, Sevilla, 1623, pp. 4 v. - 5. BNM R. 6215).

La presente edición

Para esta edición de las poesías completas de Francisco de Rioja nos hemos atenido a los siguiente criterios:

Base textual y orden de composiciones

C representa en su conjunto el mejor texto, pero como no consta que fuera revisado por el autor, debemos atenernos a los autógrafos (A y A *borr.*) o a la colección corregida autógrafamente (V) para las composiciones en ellos contenidas. Según esto, nuestro criterio de preferencias textuales será:

1. V, haciendo constar en nota las posibles variantes de los otros textos. En este supuesto se encuentran todas las composiciones que no recogemos en los tres siguientes.

2. A y A *borr.* (a los que siguen tanto C como Ss en los sonetos, y C en las décimas): sonetos XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, L, LI, LIII, LIV, LV, LVII y las décimas.

3. C, en nota las variantes de Ss, para sonetos XL, XLI, XLII, XLIII, XLV, LVI.

4. Finalmente Ss, única fuente para el soneto LVIII.

El orden de composiciones de esta edición será el del texto C (que es el mismo prácticamente de V hasta donde éste llega), respetando así el criterio de ordena-

ción del primitivo colector que fue intercalando sonetos con otras composiciones más largas, sextinas primero, silvas después, para cerrar la colección con las décimas octosilábicas. Las composiciones no incluidas en C van al final, en primer lugar los dos sonetos manuscritos, a continuación los dos impresos y finalmente las traducciones del latín (un soneto y tres composiciones en versos sueltos). Para los sonetos se continúa, en todos los casos, la numeración, pero indicándola ahora entre paréntesis cuadrados.

Cada composición lleva dos órdenes de notas —si ha lugar—, unas textuales y otras estilísticas, de fuentes, etc. En las textuales se indican las variantes según el criterio de preferencias expuesto. Con la relación numerada de composiciones que hemos establecido en la *tabla general* evitamos la referencia a los manuscritos en que se encuentra cada una de las composiciones, enviando desde ahora al lector a dicha *Tabla*.

Criterios ortográficos

Hemos optado por la conservación de las grafías originales en cuanto que son testimonio de excepcional valor: los textos mss. (especialmente V y C) están copiados de acuerdo a un sistema ortográfico fijado de antemano, al que se atienen sin prácticamente excepciones. Así, lejos de hacerse eco de las arbitrariedades al uso en su época, reflejan una norma, que no es otra que la reforma ortográfica emprendida y desarrollada por Fernando de Herrera, cuyo alcance estudió en un detenido análisis Oreste Macrí[174]. No debe olvidarse, por lo demás, que fue el mismo Francisco Pacheco (quien en 1619 editara los *Versos de Fernando de Herrera)* el autor material de los *Versos de Francisco de Rioja* (texto V).

[174] *Fernando de Herrera*, cit., págs. 432-471. Véase también J. M. Blecua, *Fernando de Herrera. Obra poética*, *op. cit.*, págs. 61-62.

La reforma de Herrera (elaborada entre 1572 y 1580) tiende a fijar una ortografía fonética, como ya reconoció el maestro Medina en el prólogo a las *Anotaciones a Garcilaso:* «...a reduzido a concordia las vozes de nuestra pronunciacion con las figuras de las letras, que hasta aora andavan desacordadas; inventando una manera de escrivir mas facil i cierta, que las usadas». Pero aun más allá, significa un compromiso entre esa ortografía fonética (la de un sevillano culto de fines del XVI) y la etimológica. De este modo, la ortografía sistematizada se convierte en un elemento más, junto a la morfología y la sintaxis, en orden a la fundación de una lengua poética[175].

Señalamos a continuación las características más importantes:

— Conservación de las correlaciones *sorda/sonora* en consonantes africadas *(c, ç / z)* y fricativas *(-ss- / -s-, x / g, j)*. En el primer caso la grafía *c* ante *e, i*, y *ç* ante *a, o, u (centella, ocio, ...*[176]; *mudança, loçano, coraçón, ...)*; la sonora *z (hazer, luzir, yaze...;* también en la formación de plurales: *luz-luzes, voz-vozes...)*. La oposición *ss / s* sólo se da en posición intervocálica *(prisión, osar...; cessar, passo, assi...* y las terminaciones verbales en *-esse)*. En cuanto a las fricativas prepalatales, *x* para las sordas *(lexos, exemplo, quexa...)* y *g* (ante *e, i)* o *j* (ante *a, o, u)* para las sonoras *(lisongero, ageno, linage, ...; despojo, arrojado, ...)*. El texto A tiende a eliminar la oposición en el caso de estas últimas en favor de la sonoridad: *degé, dejar...*

— Se mantiene también la correlación entre bilabial y labiodental *b / v*, conservándose la *v* <-B-) intervocálica *(prueva, aver, povo, dever, ...* y las terminaciones verbales en *-ava)* o tras líquida *(sorvió, yerva, alva...)*. Se dan vacilaciones en *nuve-nube* y *sobervia-soberbia.*

[175] Cfr. Macrí, *op. cit.*, págs. 435-437.

[176] En V observamos los siguientes casos esporádicos de seseo: *peresi* (XXIV 2), *alcanse* (silva II 4), *aparese* (XXXVII 5), *ambisioso* (XXXVIII 9).

Escribe b^w-<v^w: *buelta, buelo* (y de ahí *bolver*, y *bolar* en todas sus formas).

— Respecto a los grupos cultos de consonantes, se tiende, como en Herrera, a la pronunciación vulgar, y por tanto a la simplificación de aquéllos, en sus diversas derivaciones: *estendido, esterior, estremo...; esplaya, esprimir...; ecelsa, ecelente...; ocidente; esento; intricadas; inorar* (pero también *ignorar, benigno, incógnitas...*); *oscuro, ostinado...* Se mantiene sin embargo el grupo *-sc-* en los verbos incoativos: *caresca, conosco...* Se produce a veces la asimilación en el grupo *-mm-: immenso, immortal...* Como Herrera, emplea siempre *ivierno* y *sulcar* (en toda su conjugación: *sulqué*, etc.).

— La *h* se conserva únicamente cuando procede de F- latina *(hermosa, hado, hazer...)*, impidiendo en estos casos la sinalefa, y se elimina en todos los demás *(ora, onor, aver, umor, elado, abitar, ai, orrendo, umano, ombre, orizonte, ermano, eredero...)*. El vulgarismo *güe-* se lleva normalmente a la grafía en los casos de *güeco, güessos, güesped.*

— En cuanto al vocalismo, lo más notorio es el empleo de *i* con valor vocálico (también para la conjunción) y semivocálico *(estoi, ai* —intejección y verbo—, *oi, mui, doi, soi...)*, frente a *y* que tiene valor consonántico, ya como inicial *(yelo, yerva, ya...)* o intervocálico *(suya, playa...)*. Si bien en esto hay variación entre los diversos textos: mientras V emplea siempre (salvo en las últimas composiciones[177]) *-y-* como consonante e *i* como vocal (incluida la conjunción), A tiende a emplear *i* con valor consonántico (aunque siempre para la conjunción). C emplea normalmente *y* consonante, si bien vacila ocasionalmente entre *i* e *y* para la conjunción. En todo caso, el texto mejor copiado —por muchas razones— que es V, sigue el sistema herreriano de emplear *y* para consonante e *i* para vocal. Lo mismo ocurre para *u, v,*

[177] Especialmente llamativas son las arbitrariedades ortográficas en V —contra el sistema hasta entonces empleado— en las silvas X y XI: *bida, abrá, brebes, buelbe, belleça, rrompe, quando, ymagen, y* conjunción, etc.

que frente a la oscilación de los otros textos, V emplea *u* con valor vocálico y *v* consonántico[178].

— Muy poco regular es el empleo de elisiones con apóstrofo, tendiendo a realizarse con más frecuencia en el encuentro de dos vocales iguales: *l'alva, l'aura, l'alma; m'envia; s'estiende; qu'el* (lo hemos eliminado en el caso de los artículos contractos *del, al)*.

La acentuación sigue en nuestra edición la norma actual, salvo el empleo del circunflejo para *ô* interjección. También se moderniza el uso de la puntuación[179] y se regulariza el uso de mayúsculas y minúsculas. Se marca la diéresis con signo diacrítico.

Para los textos impresos hemos seguido su propia ortografía.

---

[178] Los textos S y Ss, nunca para nosotros base primera del texto, discrepan en algunos puntos de V, C y A, en: vacilación *u* y *v; qu-* por *cu-;* tendencia a eliminar las grafías sordas *x* y *ss;* empleo de *y* conjunción; grupos *-nb-* y *-np-;* aparición ocasional de *h* muda; etc.

[179] Observamos en los textos de Rioja, particularmente en V, un sistema de puntuación (uso de coma, punto y punto y coma) y de acentuación (empleo con valor semántico de acentos agudos, graves y circunflejos, signo diacrítico para dialefas, etc.) que sigue al herreriano también en estos extremos, así como en el uso de mayúsculas y minúsculas (véase Macrí, *op. cit.*, págs. 446-51 y 471; Blecua, *op. cit.*, págs. 61-62). Se puede aún notar, con la cautela precisa, que hay mayor cercanía con la edición herreriana de Pacheco (*Versos*, 1619) que, respecto a *Algunas obras*, 1582, cosa lógica, pues el texto V de Rioja fue copiado o mandado copiar por Pacheco. Sin embargo, en los textos de Rioja (que son manuscritos, no lo olvidemos, frente a los impresos de Herrera) la pulcritud de tal sistema no se extrema. En estas circunstancias, ante la perspectiva de aplicar artificialmente —por extensión— una norma, resulta más coherente la modernización tanto del sistema acentual como de la puntuación, más acorde también, por lo demás, con los propósitos de esta edición.

BIBLIOGRAFÍA

*Ediciones**

LÓPEZ DE SEDANO, JUAN JOSEPH, *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos.* Publica en el tomo IV (Madrid, Ibarra, 1770) las silvas X, VI, XI y el soneto XLV —las referencias van siempre según nuestra numeración—; en el tomo VIII (Madrid, Sancha, 1774) la *Canción a Itálica*, la sextina I y la silva II; en el tomo IX (Madrid, Sancha, 1778) las silvas III, VIII, IX y repite ahora completa la XI (de la que había recogido ya el comienzo en el tomo IV). La edición de todas las composiciones está basada en el texto V. López de Sedano incluye unas notas sobre Rioja (VIII, págs. XXIX-XXXI), además de un breve juicio de las poesías al final de cada tomo.

FERNÁNDEZ, RAMÓN, (seudónimo de PEDRO ESTALA), *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, Madrid, Imprenta Real, 1797. Es el tomo XVIII de la *Colección de poetas españoles por...*, Madrid, 1786-1804, 20 vols. Recoge de Rioja un total de 56 sonetos, 11 silvas, dos fragmentos de silvas atribuidos (que aparecen anónimos en el ms. BNM 3.888 en fols. 100 y 101-102. Justifica

* En la presente relación se incluyen únicamente las principales ediciones y no las realizadas a partir de otras (de Ramón Fernández y La Barrera, fundamentalmente). En cuanto a antologías y selecciones poemáticas con prólogo inicial, algunos títulos van en la bibliografía posterior. La relación de *Ediciones* va por orden cronológico; la de *Estudios* por orden alfabético de autores.

la atribución porque «parecen semejantes a las cosas que él hacía, sin que nos atrevamos a asegurar que sean efectivamente suyos»), la *Canción a las ruinas de Itálica* y la *Epístola moral a Fabio*. Estala basa su edición en los textos C y V, a los que sigue indistintamente, a veces respetando la lectura de C y primitiva de V y otras acogiendo las correcciones autógrafas del último (además de introducir algunas variantes por su cuenta). Por lo demás, altera el orden de composiciones, recogiendo primero los sonetos, divididos en *Amorosos* (un total de 33) y *Morales* (un total de 23); también varía el orden de las silvas, colocando en primer lugar las dedicadas a las flores. La colección va precedida de un prólogo de Manuel José Quintana, donde —según ya se dijo— se emiten algunos importantes juicios sobre la poesía de Rioja.

CASTRO, ADOLFO DE, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, tomo I, Madrid, 1854 (vol. XXXII de la Biblioteca de Autores Españoles). Además de unas breves referencias introductorias sobre Rioja (págs. XXV-XXVII), publica sus poesías en págs. 375-389. Sigue a Ramón Fernández en la ordenación tanto de los sonetos como de las silvas, incluyendo al final de los primeros dos traducciones procedentes del *Arte de la pintura* de Pacheco. Recoge también los dos fragmentos de silvas atribuidos por Fernández, la *Canción a las ruinas de Itálica* y la *Epístola moral*. Añade finalmente la sextina I, tomándola ahora del *Parnaso Español*. En cuanto al texto, sigue a R. Fernández, indicando en nota las variantes de López de Sedano, y en alguna ocasión procede al contrario. Tiene también en cuenta para la silva I el texto que da Pacheco en el *Arte de la Pintura*.

GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo IV, Madrid, 1889, cols. 106-129. Tras recoger las palabras sobre Rioja contenidas en los *Claros varones*, se centra en el análisis del ms. BNM 3.888. Copia en primer lugar 18 de los 22 sonetos del texto Ss, para pasar luego a la confrontación de variantes (primero las silvas y luego el resto de los sonetos) entre los textos impresos por Fernández y las lecturas que ofrece el ms., bien cuando las composiciones se encuentran sólo en V, o en V y Ss, y aun en V, Ss y S. Cabe añadir que tras los 18 primeros sonetos, copia el soneto II, según un ms. que nosotros no hemos podido localizar (véase nota a dicho soneto).

LA BARRERA Y LEIRADO, CAYETANO ALBERTO DE, *Poesías de D. Francisco de Rioja, corregidas con presencia de sus originales, añadidas e ilustradas con la biografía y la bibliografía del poeta*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1867. Aparte del importante estudio bio-bibliográfico, esta edición de La Barrera fue la primera tentativa de publicar la obra poética completa de Rioja. El hecho, sin embargo, de desconocer el ms. C (que luego incorporaría en sus *Adiciones)* privó a la edición del rigor pretendido. Recoge todas las composiciones contenidas en el ms. BNM 3.888, operando de la siguiente manera: copia en primer lugar el texto V con las correcciones autógrafas (añadiendo en nota las lecciones primitivas) y por su mismo orden. Recoge el fragmento de silva de fols. 101-102. Luego copia —ahora ya sin numerar— los diez sonetos autógrafos de A por su mismo orden y solamente un soneto de Ss (el LVIII). Añade finalmente las décimas de A *borr.* y las traducciones insertas en el *Libro de los retratos* y el *Arte de la pintura* de Pacheco. La edición respeta las grafías originales del ms., pero no observa regularidad total en ello.

— *Adiciones a las poesías de D. Francisco de Rioja en su edición de Madrid, año 1867*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1872. Copia ahora ocho sonetos que antes «olvidó» y las tres décimas. Aunque sólo para estas últimas se refiere a C, lo cierto es que también los sonetos los recoge de este ms. Seis de ellos eran, en efecto, un olvido, pues estaban en Ss, pero dos sólo están en C (ms. del que tiene conocimiento en ese momento), además de que para todos en conjunto prefiere la lectura que da C. Son los sonetos que corresponden en nuestra edición a los números XL, XLII, XLIII, LVI, XLI, XLV, XLIX y LII.

CHIAPPINI, GAETANO, *Francisco de Rioja. Versos. Studio, testo, traduzione e commento a cura di...*, Università degli Studi di Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1975. Recoge la obra poética total con las correspondientes versiones al italiano, lo que la convierte en una edición bilingüe. Moderniza grafías y puntuación. Sigue el orden de C, interrumpiéndolo antes de las décimas para incluir los sonetos no contenidos en aquel ms. Sus criterios de preferencia textual son consecuentes con las dependencias cronológicas que establece entre los mss. —con las que nosotros disentimos, según ya quedó explicado— considerando a C como el

texto más antiguo, tanto respecto al cuaderno de 1614, como a los autógrafos. En conjunto, la edición de Chiappini es la más rigurosa y completa, como basada en un sólido análisis textual y estilístico, que se pone de manifiesto especialmente en los comentarios que dedica a cada una de las composiciones.

Estudios

ANTONIO, NICOLÁS, «Franciscus de Rioxa», *Bibliotheca Hispana Nova sive hispanorum scriptorum qui anno MD. ad MDCLXXXIV floruere Noticia*. Tomus primus. Matriti, apud Joachinum de Ibarra Typographum Regium, MDCCLXXXIII.

ALONSO, DÁMASO, *Vida y obra de Medrano*, Madrid, CSIC, 1948.

— y STEPHEN RECKERT, *Edición crítica*, Madrid, CSIC, 1958.

ASENSIO, JOSÉ MARÍA, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1886.

BROWN, JONATHAN, y J. H. ELLIOT, *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1981.

CARO, RODRIGO, *Claros varones en letras naturales de Sevilla, que juntaba el Licenciado..., con notas y adiciones por D. Juan Nepomuceno González de León...* Ejemplar existente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid 9-27-2 5133. Las noticias sobre Rioja en fols. 291 v.-293 v., pertenecientes a la sección del ms. que comienza en el fol. 194 *Claros varones en letras naturales de Sevilla, que pone en la Biblioteca Hispana D. Nicolás Antonio..., extractados por D. Diego Ignacio de Góngora, con notas y adiciones por D. Juan Nepomuceno González de León...*

CERNUDA, LUIS, «Sonetos clásicos sevillanos (Arguijo, Medrano, Rioja)», *Cruz y Raya*, marzo 1936, págs. 103-136.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA, «Llamas, sangre. Rioja-Quevedo-Góngora», en *Poesía española. Notas de asedio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

— «Cuatro poetas ante las flores. Rioja, Polo de Medina, C. Coronado y Amós de Escalante», en *Finisterre*, 42, 1948.

COSTE, JEAN, *La cuarta capellanía perpetua de Francisco de*

Rioja, Madrid, 1965 (reimpr. de *Archivo Hispalense*, XL, 1964, págs. 147-156).
— *Francisco de Rioja racionero entero de la Santa Iglesia de Sevilla*, Madrid, 1965.
— *Francisco de Rioja pensionado en el obispado de Plasencia*, Madrid, 1966.
— *Los primeros beneficios eclesiásticos de Francisco de Rioja*, Madrid, 1966.
— *Francisco de Rioja albacea del tesorero Juan de Asiaín Ugalde*, Madrid, 1967 (reimpr. de *Archivo Hispalense*, XLIII, 1965, págs. 139-143).
— *Hermanos y hermanas de Francisco de Rioja*, Madrid, 1968.
— *Las casas sevillanas de Francisco de Rioja*, Madrid, 1969.
— *Francisco de Rioja y la religión del Monte Carmelo*, Madrid, 1970.
— *Rentas desconocidas de Francisco de Rioja*, Madrid, 1971 (reimpr. de *Archivo Hispalense*, XLVIII-XLIX, 1968, páginas 299-316).
— *Francisco de Rioja beneficiado en Lebrija y Guillena*, Madrid, 1972.
— «Francisco de Rioja pensionado en el arzobispado de Sevilla», en *Archivo Hispalense*, LVI, 1973, págs. 49-62.
— *Datos útiles para la biografía de Francisco de Rioja*, Madrid, 1974.

CHIAPPINI, GAETANO, *Francisco de Rioja. Versos*. [Véase referencia completa en *Ediciones*.]

GÓMEZ ACEVES, ANTONIO, «Estudios biográficos. Carta literaria a una Señora muy docta», en *Revista de ciencias, literatura y artes*, III, Sevilla, 1856, págs. 151-158.
— «Antigüedades, bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias parroquiales de Sevilla. Año de 1848. Santa Marina», en *Revista de ciencias, literatura y artes*, III, Sevilla, 1856, págs. 221-228.

GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, BLANCA, *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Universidad de Barcelona, 1938.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, «Rioja y el sentimiento de las flores», en *Plenitud de España. Estudios de la historia de la cultura*, Buenos Aires, Losada, 1945².

JUSTI, CARL, *Velázquez y su siglo*. Revisión y apéndice de J. A. Gaya Nuño. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

KOSSOFF, DAVID, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.

LA BARRERA, CAYETANO ALBERTO DE LA, *Poesías de D. Francisco de Rioja...*; y *Adiciones a las poesías...* [Véanse referencias completas en *Ediciones.*]
LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, ÁNGEL, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana de los siglos XVI y XVII*, precedida de una carta de Amador de los Ríos. Madrid, Impr. de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871.
LEMUS RUBIO, PEDRO, «Una obra inédita de Francisco de Rioja», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, 1946, páginas 435-438.
MACRÍ, ORESTE, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972².
MARAÑÓN, GREGORIO, *El Conde-Duque de Olivares. (La pasión de mandar)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Horacio en España*, Madrid, Impr. de A. Pérez Dubrull, 1885, 2 vols.
MONTOTO, SANTIAGO, *El Licenciado Rodrigo Caro. Varones insignes en letras de la Ilma. ciudad de Sevilla. Epistolario*, precedidos de un estudio biográfico-crítico de..., Sevilla, Academia de Buenas Letras, 1915.
— «El poeta Rioja, prebendado de la Catedral de Sevilla», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXI, 1934, páginas 229-237.
— «Las capellanías del poeta Francisco de Rioja», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, págs. 455-460.
OROZCO, EMILIO, *Temas del Barroco*, Universidad de Granada, 1947.
— *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
PALOMO, PILAR, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, SGEL, 1975.
QUINTANA, MANUEL JOSÉ, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid, Imp. de D. M. de Burgos, 1830, 4 vols.
RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos..., 1923, págs. 412-417 (reimpr. del *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVII, 1921, págs. 220-225).
SÁNCHEZ, ALBERTO, *Poesía sevillana de la Edad de Oro; Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, Francisco de Rioja, Juan de Arguijo*. Ed., prólogo y notas de ..., Madrid, Castilla, 1948.
SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Francisco Pacheco. El arte de la pin-*

tura. Preliminar, notas e índices de ..., Madrid, Inst. de Valencia de Don Juan, 1956, 2 vols.
VRANICH, STANKO B., *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Ferrol, Esquío, 1981.
— *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia-Chapel Hill, Albatros Ediciones, Hispanófila, 1981.

1. Retrato de Rioja, por Diego Velázquez; pintado en 1623, a los 40 años de Rioja. (Cfr. Carl Justi, *Velázquez y su siglo, cit.*, págs. 821-822.)

2. Retrato de Rioja procedente al parecer de un dibujo de Francisco Pacheco. (Cfr. la Barrera, *Poesías, cit.*, pág. 355.)

3. Retrato de Rioja estampado en el tomo VIII del *Parnaso español* de López de Sedano.

4. Firmas autógrafas de Rioja contenidas en diversos documentos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla:
   * Francisco de los Ríos, oficio 1.º, libro 3.º B de 1610, fol. 1110 r.º.
   * Francisco de los Ríos, oficio 1.º, libro 4.º B de 1611, fol. 1061 v.º.
   * Melchor Díaz de Armenta, oficio 2.º, libro de 1651, fol. 614 v.º.

DE FRANCISCO DE RIOJA

52

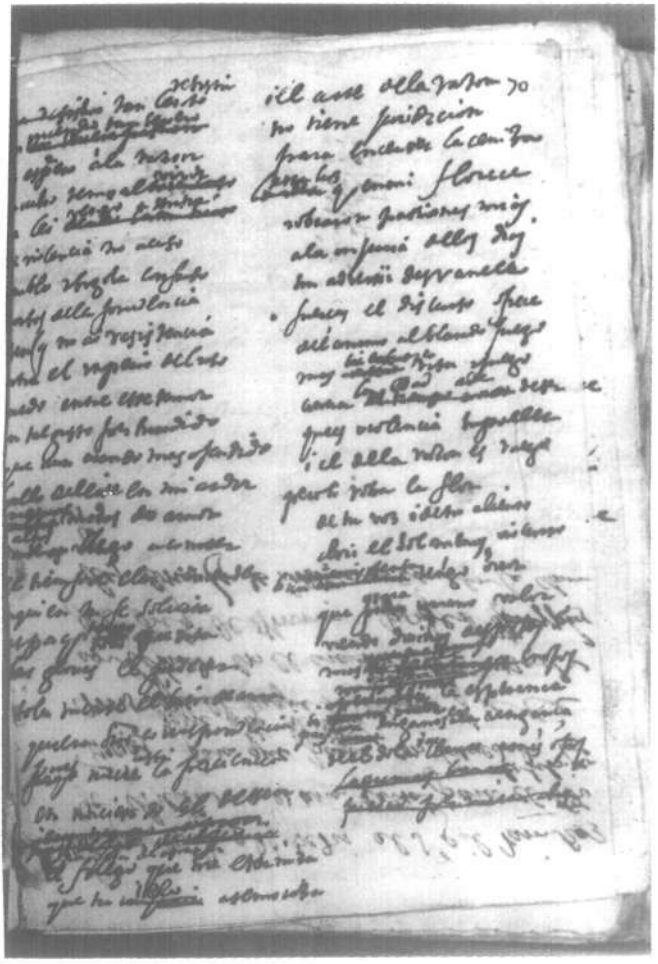
SONETO. I.

En mi prision i en mi profunda pena
Solo el llanto me hasse compañia:
Y el Horrendo metal, que noche y dia
en torno al pie molesta mente suena.
No uine a este rigor por culpa agena
yo dexe el ocio y paz en que biuia
y corri al mal corri a la llama mia
y muero Ardiendo en aspera cadena.
Ansi del manso mar en la llanura
leuantando la frente onda leçana
la tierra al agua en que nacio prestose:
Mueue su pompa a la ribera ufana
y leuantos mas sus cercos apresura
rota mas presto en las Arenas muere.

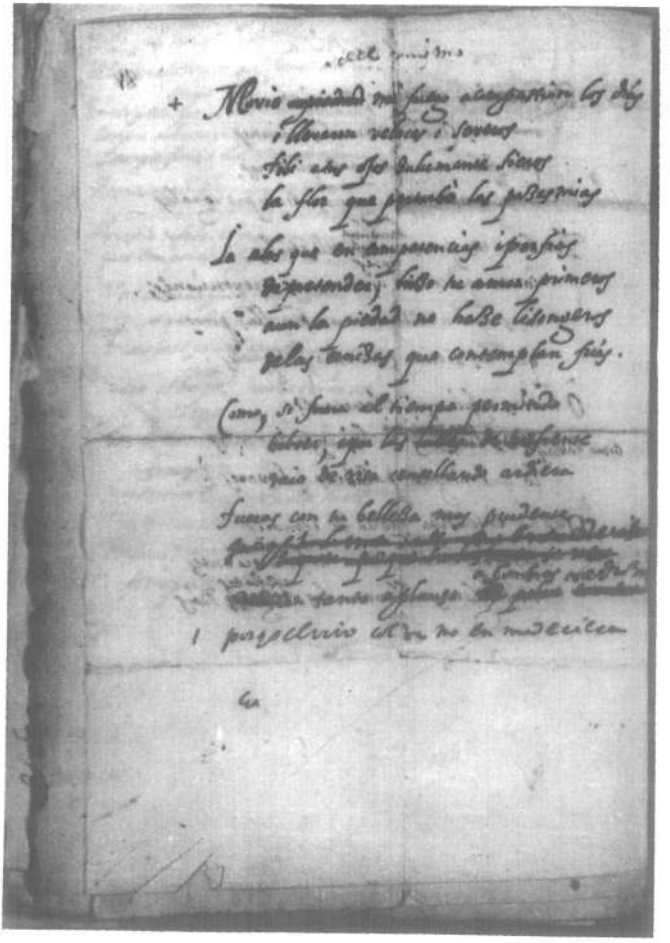
II

Como se uan las aguas deste rio
para nunca boluer, assi los años:
y solo dexan infalibles daños
que reparar no puede uoto pio.
Fundamos esperanças al estio
desde el inuierno, ô ciego error! ô engaños!
i huien nos los tiempos por estraños
modos, y huie el floreciente brio.

5. Comienzo del texto ss. (Ms. BNM 3.888, fol. 52).

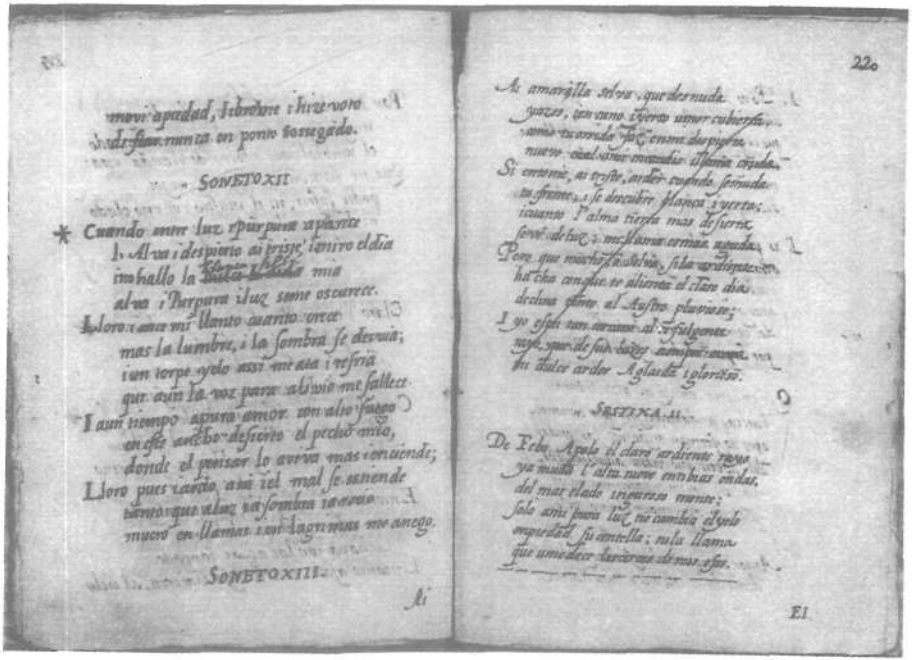


6. Décimas autógrafas de A *borr.* (Ms. BNM 3.888, fol. 70).



7. Soneto autógrafo de A (Ms. BNM 3.888, fol. 81 v.).

8. Portada del texto de V (Ms. BNM 3.888, fol. 52).



movi a piedad, libróme i hize voto
de estar nunca en ponto sossegado.

SONETO XII

* Cuando entre luz i purpura aparece
l. Alva i despierto ai triste, i miro el dia
i no hallo la ~~dulce~~ [illegible] mia
alva i Purpura i luz se me oscurece.
Lloro i ance mi llanto cuanto crece
mas la lumbre, i la sombra se desvia;
i un torpe yelo assi me ata i refria
que aun la voz para alivio me fallece.
I aun tiempo a pura amor con alto fuego
en este ancho desierto el pecho mio,
donde el pensar lo aveva mas i enciende;
Lloro pues i ardo, a mi i el mal se estiende
tanto que a luz i a sombra i a rocio
muero en llamas i en lagrimas me anego.

SONETO XIII.

Ai

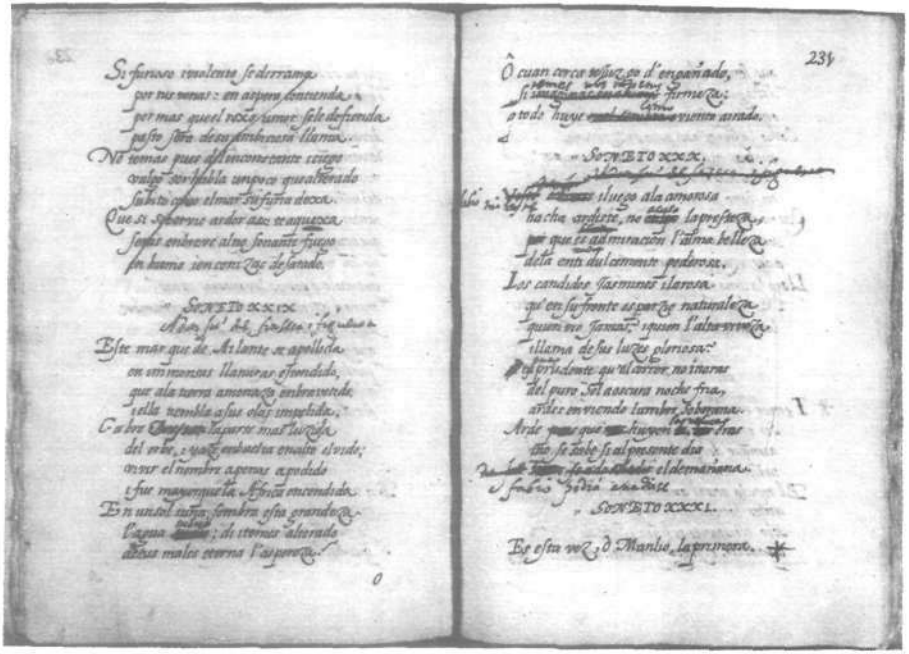
Ai amarilla selva, que desnuda
yazes, i en cuyo yerto umor cubierta,
como tu corrida faz en mi despierta
nuevo cual ami incendio llama cruda.
Si entonces, ai triste, arder cuando se muda
tu frente, i se descubre blanca i yerta;
i cuanto l'alma tierra mas desierta
serve de luz, i mi llama es mas aguda.
Pero que mucho se selva, si la ardiente
hacha con que te alienta el claro dia
declina tanto al Austro pluvioso;
I yo estoi tan cercano al refulgente
rayo, que de sus bazos [illegible]
mi dulce ardor Aglaida i glorioso.

SESTINA II.

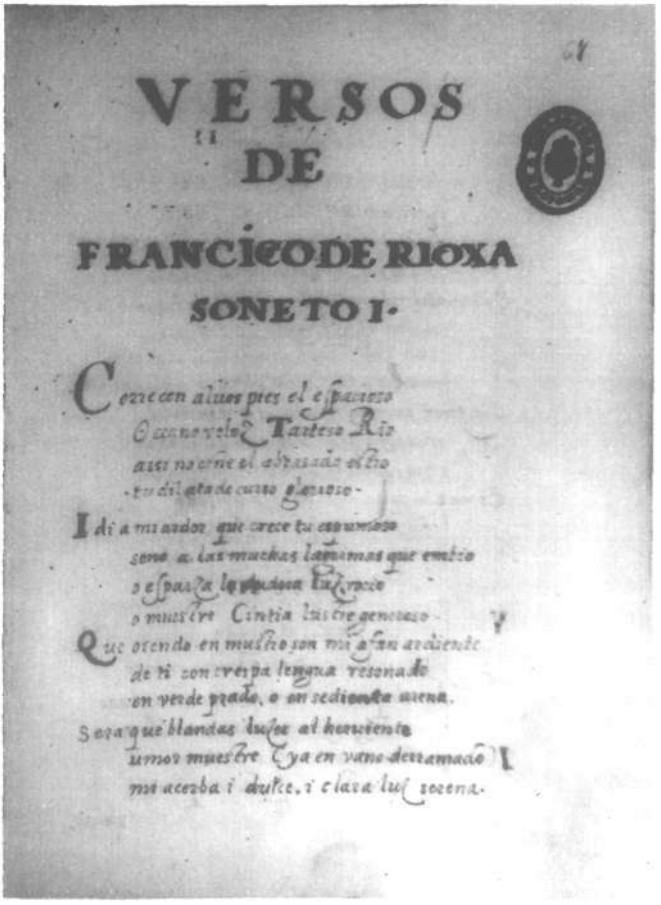
De Febo Apolo el claro ardiente rayo
ya muda l'alta nieve en tibias ondas,
del mar elado ingeroso monte;
solo a mi pura luz no cambia el yelo
en piedad su centella; tu la llama
que a mi dece [illegible] de mas esos.

El

9. Sonetos de V (ms. BNM 3.888, fols. 299 v.-220).



10. Sonetos con correciones autógrafas de V (ms. BNM 3.888, fols. 230 v.-231).



VERSOS
DE
FRANCICO DE RIOXA
SONETO I.

Corre con aluos pies el espacioso
Oceano veloz Tarteso Rio
assi no cõe el abrasado estio
tu dilatado curso glorioso.

I di a mi ardor que crece tu espumoso
seno a las muchas lagrimas que embio
o esparza la dudosa luz rocio
o muestre Cintia lustre generoso.

Que oyendo en mustro son mi afan ardiente
de ti con crespa lengua resonado
en verde prado, o en sedienta arena.

Sera que blandas luzes al herviente
umor muestre (ya en vano derramado)
mi acerba i dulce, i clara luz serena.

11. Comienzo del texto C (ms. BNM 10.159, fol. 61).

Poesía

SONETO I*

Corre con alvos pies al espacioso
Océano, veloz Tarteso río,
assí no ciña el abrasado estío
tu dilatado curso glorïoso;
i di a mi ardor que crece tu espumoso
seno a las muchas lágrimas que envío,
o esparza la dudosa luz rocío
o muestre Cintia lustre generoso.
Que oyendo en mustio son mi afán ardiente
de ti, con crespa lengua resonado
en verde prado o en sedienta arena,
será que blandas luzes al herviente
umor muestre (ya en vano derramado)
mi acerba i dulce i clara luz serena.

---

[1] C: «... *el* espacioso».
[3] C: *ciñe*.
[3] *abrasado*, corregido en V sobre *caloroso*. C: *abrasado*.

*El soneto, que se presenta bajo inequívoca matriz herreriana (de manera notoria en el v. 14) explicita el motivo petrarquista del *río-mensajero*, que, engrosando su caudal con las lágrimas del poeta, lleva sus quejas amorosas a la amada.

[2] *Tarteso río:* Guadalquivir. Tal denominación (por la antigua cultura del mismo nombre) fue frecuentemente empleada por Herrera, junto a la más común de *Betis*.
[7-8] *Cintia:* la luna. Nótese cómo el sintagma *la dudosa luz* a pesar de su identidad con el empleado por Góngora *(Polifemo,* v. 72) es aquí perífrasis del amanecer y no del crepúsculo. De este modo, los vv. 7-8 en construcción paralelística, constituyen una unidad de sentido.
[13] *umor:* lágrimas, confundidas con la corriente del río.

SONETO II*

Sube, frondosa vid, i en estendido
ramo corona la desnuda frente
deste *infelice povo*, que al *corriente*
cristal yaze, de onor destituido.
Sube, assí no amanzille el aterido
ivierno en duro yelo tu ecelente
cima, ni Febo, cuando más ardiente,
muestre a tu gloria el rayo embravecido.
Que pues, cuando en su lustre florecía,
te dio el áspero tronco i dilatado
seno donde luziesse tu ufanía,
es razón, sacra vid, qu'el despojado
leño de verde i fresca loçanía
ornes agora en su funesto estado.

Según Gallardo, este soneto se encuentra también en el fol. 207 de un ms. de *Poesías de varios* de la Biblioteca Episcopal de Córdoba. A pesar de nuestras pesquisas en dicha Biblioteca; no lo hemos podido encontrar. La copia de Gallardo ofrece variantes en vv. 1 *(entendido)* y 4 *(sin honra destruido)*.

* El motivo natural de árbol y la planta trepadora fue de amplio uso en la poesía renacentista, si bien asociado normalmente a la temática amorosa. Aquí Rioja extrapola su sentido a una más amplia significación moral y humana. Importa, por lo demás, llamar la atención sobre la textura de este soneto construido en un ritmo agilísimo (por el empleo pertinaz de encabalgamientos) que se contiene en los límites marcados por las naturales divisiones de cuarteros y tercetos. La lógica poemática se articula en torno a dos unidades (8 + 6), intensificadas por los comienzos anafóricos en los cuartetos y el razonamiento conclusivo en los tercetos.

[3] *povo (pobo* ort. act.): álamo blanco.

[4] *cristal* por 'agua'. Será metáfora prácticamente lexicalizada en el siglo XVII, sobre todo en la poesía gongorina. El sintagma *corriente cristal* —que Rioja pudo hallar en Herrera (ed. cit. de Blecua, núm. 267, 10)— es el caso típico en que el epíteto cumple una función mitigadora de la metáfora (G. Sobejano, *El epíteto...*, cit., pág. 254); 4. *de onor destituido:* sin hojas.

SONETO III

Ya del sañudo Bóreas el nevoso
soplo cessó, ¿el triste ivierno elado,
dando passo al divino ardor templado,
huyó al profundo centro tenebroso.
I buelve el verde onor al espacioso
seno vuestro, del yelo despojado,
sacros povos, que ornáis el intricado
curso del claro Guadiamar ondoso.
¡Felices vos!, que ufanos al süave
rayo de Febo coronáis la frente,
libres del yerto umor que os oprimía.
Mas, ¡triste yo!, que de importuno i grave
yelo siento oprimir la frente mía,
lexos de ver mi altiva luz ardiente.

---

[1] *Bóreas:* viento del norte.

[7] *povos* (véase nota al soneto anterior.)

[8] *Guadiamar:* afluente del Guadalquivir que discurre por el Aljarafe sevillano. La alusión a este río (también en el soneto siguiente) pone de manifiesto la vinculación de Rioja con el pueblo de Sanlúcar la Mayor, de donde era oriundo su padre (Coste, *Francisco de Rioja, racionero entero...*, págs. 4-5).

SONETO IV

Menoba, que con turbia i alta frente
buelas veloz al gran Tarteso río,
orrible a fuerça del pluvioso i frío
Austro, la selva oprime tu corriente.
I vi yo cuando en la sazón ardiente,
corriendo apena, de cristal vazío,
ella te defendió del cano estío,
de tu ceñido umor mustia i doliente.
No des al aire, pues, ô río sagrado,
raízes de tan fiel i generosa
selva que te asombró al estivo fuego.
Templa la saña i el confuso i ciego
hervir de tu profunda agua espumosa;
assí discurras puro i dilatado.

[1-2] *Menoba:* nombre antiguo del río Guadiamar, afluente del Guadalquivir *(Tarteso río)*
[4] *Austro:* viento del sur.
[6] *cristal:* agua.
[8] *umor:* líquido, caudal del río.
[11] *asombró:* dio sombra.

SONETO V*

Marchite, ¡ô nunca!, frío i cano yelo
de tus labios la dulce i blanda rosa,
do las Gracias, do Amor siempre reposa,
ni otro sitio invidiando ni otro cielo.
Dellos nunca a herir levanta el buelo,
ni hacha cuida o flecha rigurosa,
que una blanda palabra graciosa
arma i enciende en el purpúreo velo.
Destos, pues, roxos, blandos i süaves
labios do se arma Amor, i que encendieron
mi pecho en llama i rosa dulcemente,
¡nunca, ô tiempo!, permitas que los graves
yelos de edad la púrpura ardiente
amortigüen, i llama en que m'ardieron.

* El motivo de las *armas de amor* (instrumentalizado en vv. 5-11) vincula el presente soneto a la tradición renacentista (véase G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. cit., págs. 157-159).

SONETO VI*

¡Salve, ô mancebo, flor de la hermosa
llama qu'enciende i cerca el puro cielo!,
cuanto menos que Cintia generosa,
tanto luzes más cándido en el suelo.
Apazible destierra en la sombrosa
noche el orror de su medroso velo,
que aún no vibra su hacha luminosa
Venus mirando al gran señor de Delo.
Luze en su vez, ¡ô Héspero dichoso!,
en su silencio, i con tu luz m'envía
a mi dulce esplendor i mi cuidado.
Y si tal vez sentiste el amoroso
fuego que assí encendió mi pecho elado,
dame no errar por tenebrosa vía.

* Nótense en algunos versos (5-6, 14) los especiales efectos aliterativos (de consonantes vibrantes y vocales medias) para la intensificación expresiva del motivo —tan petrarquista— del errabundo nocturno.

[1] *Salve:* salutación interjectiva.
[1-2 y 9] *Héspero:* lucero vespertino que, como astro bienhechor, trae el descanso de la noche.
[3] *Cintia:* la luna.
[7-8] *su hacha luminosa / Venus:* planeta Venus o lucero del alba.
[8] *señor de Delo:* Apolo, el sol.

SESTINA I*

Crespas, dulces, ardientes hebras de oro
que ondas formáis por la caliente nieve,
¿cuándo veré salir las alvas luzes,
contento de encenderme en vuestro fuego,
que dexe de bolver al triste llanto,
bañado en cana espuma como cisne?
Igual entonces el Tebano Cisne,
siempre ilustrara los celages de oro
por quien el coraçón destilo en llanto,
o asombren sueltos la purpúrea nieve
que esparze rayos de invisible fuego,
o recojan en áurea red sus luzes.
Mas mientra viere tus divinas luzes,
no dexaré de andar, cual blanco cisne,
cantando en muerte el amoroso fuego
en que me encienden, i los cercos de oro
que me desatan, como el sol la nieve,
por los ojos contino en dulce llanto.
Siempre resuelto estoi en puro llanto,
salgan de Phebo o del Dragón las luzes,
caya dulce rocío o caya nieve;
i aunque más dulce cante que alvo cisne,

---

* Estamos ante la cristalización típicamente manierista de la estética herreriana, en cuyo ámbito de referencias se inscribe la presente sextina, centrada en torno a una iconografía femenina («compuesto en nieve i oro», 23) que, para más señas de identidad, aparece con el nombre de *Eliodora* (v. 35). Toda la sextina se articula en permanente parangón del poeta con el cisne, animal que entona melodiosos cantos cuando va a morir. (El conocido tópico arranca de una leyenda atribuida al rey de Liguria *Cicno* o *Cygno*, que lloró la muerte de su amigo Faetón transformado en cisne.) Sobre la imaginería instrumentalizada en esta composición, así como sobre su decurso poemático y paradigma métrico, hemos hablado en Introducción pág. 80.

[7] *Tebano Cisne:* Píndaro.
[20] *Dragón:* constelación boreal en la proximidad del polo.
[21] *caya:* forma antigua de 'caiga'.

nunca veré el compuesto en nieve i oro
con blandos ojos a mi ardiente fuego.
¡Ô si ya consumiesse el duro fuego
el miserable coraçón en llanto,
i nunca viessen más bordarse en oro
el cielo a la mañana aquestas luzes!,
pues ardo siempre en ondas como cisne
cuando sale la noche i cae la nieve.
Bien sé, triste, que puede arder la nieve
cuando se acabe mi infinito fuego,
i que abitar en él bien puede el cisne
cuando toque piedad del grave llanto
a mi Eliodora en sus acerbas luzes,
i cuando esté ligado en lazos de oro.
Pues no me enlaza el oro ni la nieve,
den fin tus luzes a mi ardiente fuego,
i en llanto i muerte cantaré cual cisne.

SONETO VII*

Otro tiempo profundo i dilatado
te ví correr, ô sacro Esperio río,
i ya te ciñe el abrasado estío
i tu luziente mármol seca airado.
Triste pensava yo nunca sobrado
sentir tal vez el ardimiento mío,
o elasse al Tánais el ivierno frío,
o regalasse el sol su curso elado.
Pero si tú, gran lustre d'Ocidente,
Betis, siendo deidad, del inumano
tiempo la vez i sientes la crüeza,
no desespero de mi ardor insano
buelta ver en ceniza la grandeza
mientra Febo rayare en Oriente.

---

* De nuevo Rioja acude al motivo fluvial para establecer, en este caso, un paralelo con la propia situación amorosa: ambos (el río y el poeta) sufren el paso del tiempo, concretado en el sucederse estacional (que aparece en ordenación paralelística, vv. 7-8). La lógica poemática diseña la estructura del soneto, en una cerrada disposición (primer cuarteto-primer terceto, segundo cuarteto-segundo terceto) entre los dos términos del símil.

[2] *sacro Esperio río:* Guadalquivir. El sintagma es calco herreriano, lo mismo que los atributos de divinización del río (vv. 9-10).

[7] *Tánais:* río que tomó el nombre del héroe de ese nombre arrojado en sus aguas. Hoy es el río Don.

[11] Forma característica de hipérbaton disyuntivo empleado por Rioja: «sientes... la vez i... la crueza» (combinándose aquí además con el más común de inversión, al anteponerse el determinativo «del inumano tiempo»).

SONETO VIII

Lánguida flor de Venus, que ascondida
yazes, i en triste sombra i tenebrosa,
verte impiden la faz al sol hermosa
hojas i espinas de que estás ceñida;
i ellas el puro lustre i la vistosa
púrpura, en que te vi apuntar teñida,
te arrebatan, i a par la dulce vida
del verdor que descubre, ardiente rosa.
Igual es, mustia flor, tu mal al mío:
que si nieve tu frente descolora
por no sentir el vivo rayo ardiente,
a mí, en profunda oscuridad i frío
yelo, también de muerte me colora
l'ausencia de mi luz resplandeciente.

SONETO IX*

A don Juan de Fonseca i Figueroa

Ya la hoja que verde ornó la frente
desta selva, don Juan, en el verano,
tiende amarilla por el suelo cano
fuerça de elado espíritu ardiente;
i la ova que en agua vi pendiente
de un güeco risco con verdor loçano,
mustio ya i sin color, despojo vano,
Betis esplaya con mayor corriente.
I yo assí bien no desigual mudança
siento en mi mal, que ya mi ardor intenso
cambia el yelo en ceniza vana i fría.
¿Quién esperó igual bien? ¡Ô grata usança
del tiempo: que fallece a par del día
si un hermoso verdor, un fuego immenso!

La dedicatoria no está en C; añadida en V y ya incorporada en Ss.

[2] Ss: «desta selva, *Fonseca*».

[4] C: escrito al margen izquierdo del verso y a lápiz, *ardiente* (por *inclemente*).

[12] Ss: «*tal* bien».

[12] *grata*, corregido en V sobre *bella;* C: *bella;* Ss: *grata*.

[13] *que*, corregido en V sobre *pues;* C: *pues;* Ss: *que*.

*La cerrada estructura del soneto riojano se aprecia una vez más en éste, que organizado con arreglo a la tradicional división (8 + 6) de los sonetos comparativos, mantiene una construcción sintáctica paralela en los cuartetos (hipérbaton por inversión, aquí desplazando en primer término el complemento directo *hoja* y *ova*) y aun desarrolla un ritmo comparable en los tercertos por la idéntica situación de los encabalgamientos abruptos (9-10 y 12-13).

[5] *ova:* alga.

SONETO X*

Aunque pisaras, Fili, la sedienta
arena qu'en la Libia Apolo enciende,
sintieras, ¡ai!, que el Aquilón me ofende,
i del yelo i rigor la pluvia lenta.
Oye con qué rüido la violenta
furia del viento en el jardín s'estiende,
i que apena aun la puerta se defiende
del soplo que en mi daño se acrecienta.
Pon la soberbia, ô Fili, i blandos ojos
muestra, pues ves en lágrimas bañado
el umbral que adorné de blanda rosa;
que no siempre tu ceño i tus enojos
podré sufrir, ni el mustio ivierno elado,
ni de Bóreas la saña impetuosa.

---

1 y 9 *Fili,* corregido en V sobre *Laida;* C: *Laida;* Ss: *Fili.*

* Estamos ante una de las más claras imitaciones de Horacio: la oda X del libro III. Ya fue señalada por Menéndez Pelayo *(Horacio en España,* I, pág. 55) y Chiappini (págs. 419-421) realiza un cuidadoso cotejo tanto del conjunto («Il tono malizioso de Orazio trova in Rioja la raffigurazione di un amante freddoloso e valetudinario che non sa scherzare, ma é profondamente irritato») como de las aproximaciones textuales entre los dos poemas. Con todo, se trata de una libre adaptación (que somete los 20 versos del latino a la estructura del soneto) bien distinta a la fiel versión que de la misma oda hizo Medrano en la suya «Si las vertientes últimas bebieras» (cfr. D. Alonso, *Medrano,* II, págs. 99-102).

2 *Libia:* zona del norte de África que viene a significar 'desierto' por antonomasia.
3 *Aquilón:* viento del norte.
9 *pon:* en la acepción latina de 'depón, abandona'.
14 *Bóreas:* viento del norte.

SONETO XI*

Claro i tranquilo el mar me conduzía
a que sulcara su profundo seno,
i apena entré, cuando el color sereno
huyó, de Bóreas con la saña fría.
Crespos montes de umor al cielo vía
subir, i el mar, d'oscura sombra lleno,
cambiar varios semblantes, i el terreno
assiento entre las olas parecía.
Entonce, ¡ai!, ô mesquino!, un mortal yelo
me cubría, i el güeco leño roto
luchava con las aguas fatigado.
En tanto afán, con voz ya incierta, al cielo
moví a piedad; libróme, i hize voto
de fiar nunca en ponto sossegado.

[11] Ss: «con las *olas*».

* Según quedó dichó en la Introducción (págs. 61-63) este motivo es uno de los predilectos de la poesía de Rioja, y aquí se expresa de manera paradigmática en la secuencia de los elementos que lo integran: la apariencia engañosa de bonanza incita a una navegación feliz (vv. 1-2); pronto viene el desengaño, impuesto por la realidad de un mar tormentoso (3-8), ante el que se defiende en desigual lucha (9-11); tras la salvación, el poeta entona su particular palinodia (12-14).

SONETO XII

Cuando entre luz i púrpura aparece
l'alva, i despierto, ¡ai, triste!, i miro el día
i no hallo la blanca Fili mía,
alva i púrpura i luz se me oscurece.
Lloro, i crece mi llanto cuanto crece
más la lumbre i la sombra se desvía;
i un torpe yelo assí me ata i refría
que aun la voz para alivio me fallece.
I a un tiempo apura amor con alto fuego
en este ancho desierto el pecho mío,
donde el pesar lo aviva más i enciende.
Lloro, pues, i ardo assí, i el mal se estiende
tanto, que a luz i a sombra i a rocío
muero en llamas i en lágrimas me anego.

[3] *blanca Fili,* corregido en V sobre *dulce Laida;* C: *dulce Laida.*

SONETO XIII

¡Ai, amarilla selva, que desnuda
yazes, i en cano i yerto umor cubierta,
cómo tu órrida faz en mí despierta
nuevo mal a mi incendio i llama cruda!
Siéntome, ¡ai, triste!, arder cuando se muda
tu frente, i se descubre blanca i yerta;
i cuando l'alma tierra más desierta
se ve de luz, mi llama es más aguda.
Pero ¿qué mucho, ô selva, si la ardiente
hacha con que te alienta el claro día
declina tanto al Austro pluvïoso,
i yo estoi tan cercano al refulgente
rayo que de sus luzes siempre envía
mi dulce ardor, Aglaida, i glorïoso?

---

[3] *órrida:* áspera, fragosa.
[7] *alma:* vivificadora, benéfica.
[11] *Austro:* viento del sur.
[14] *Aglaida:* nombre femenino bien cercano al empleado por Herrera, y que es uno de los mencionados por Rioja en su prefacio a la edición de los *Versos* herrerianos: «Aglaia, que quiere decir Esplendor.» Estamos, en efecto, en el ámbito del platonismo herreriano: la amada, más allá de sí misma, es principio vivificador, siempre con atributos ígneos y luminosos (véanse también s. I 14, s. III 14, sextina I 35, s. VIII, 14, sextina II 16-17, s. XVI 14, etc.).
[14] *dulce... i glorïoso:* forma de hipérbaton disyuntivo por el distanciamiento de los epítetos. De empleo usual en Herrera (Sobejano habla de un «estilicon» personal en este poeta, *El epíteto...*, *op. cit.*, página 256), es uno de los ejemplos más característicos de la herencia herreriana de Rioja.

SESTINA II*

De Febo Apolo el claro ardiente rayo
ya muda l'alta nieve en tibias ondas
del más elado i riguroso monte;
sólo a mi pura luz no cambia el yelo
en piedad su centella, ni la llama
que umedece los cercos de mis ojos.

El povo, el siclamor, sus blandos ojos
abren con el calor del puro rayo
que esparze en torno de Phaetón la llama,
i con el fresco umor de vivas ondas;
mas nunca reverdece, suelto el yelo
(bien que a la faz del fuego), mi arduo monte.

Las plantas bolverán de cualquier monte
otra vez a cerrar sus lindos ojos,
i cubrirá sus calvas duro yelo
ante que yo vos vea, ô dulce rayo
del eterno splendor, bañada en ondas
por la piedad de mi sobervia llama.

¡Ô si en cana ceniza mi alta llama
buelta, anduviesse solo por el monte,
o por do forman triste voz las ondas
del Betis, i no viesse aquellos ojos,
ni aquel luziente i amoroso rayo,
poderoso a encender el duro yelo!

Amor, enciende el cristalino yelo
de mi dulce enemiga con tu llama,
si no quieres mirarme al duro rayo

---

* Los opósitos petrarquistas en torno a *llama / hielo* y su juego de imágenes asociadas (entre el referente real y la representación simbólica) constituyen la base de la presente sextina, comentada en Introducción pág. 81.

[7] *povo (pobo):* álamo blanco.
[7] *siclamor (ciclamor):* árbol de jardín con flores color carmesí.
[9] *Phaetón:* hijo del sol. Aquí, por extensión, el sol.

suelto (cual en verano nieve al monte)
en lágrimas, i ciegos estos ojos
con el incendio de sus negras ondas.
I si no te movieren estas ondas,
ni de mi Laida el amarillo yelo
a quererme mirar con blandos ojos,
sacude con valor tu acerba llama,
i abrásame cual suele a espesso monte
un fogoso i orrendo i fiero rayo.
Pues duro rayo i encendidas ondas
no vencen deste monte el arduo yelo,
abrasa, llama, mis osados ojos.

[32] *amarillo:* sobre las connotaciones de este color en Rioja, véase nota a silva IX.

SONETO XIV*

No esperes, no, perpetua en tu alva frente,
ô Aglaya, lisa tez, ni que tu boca,
que al más elado a blando amor provoca,
bañe siempre la rosa dulcemente.
¿Ves el sol que nació resplandeciente,
cuál con luz desvanece tibia i poca,
i tú sorda a mis ruegos como roca
estás, en quien se rompe alta corriente?
Goza la nieve i rosa que los años
te ofrecen; mira, Aglaya, que los días
llevan tras sí la flor i la belleza;
que cuando de la edad sientas los daños,
as de invidiar el lustre que tenías
i as de llorar en vano tu dureza.

* Estamos ante una de las más expresivas realizaciones del motivo del *carpe diem*, recreación del «Collige, virgo, rosas» ausoniano, de tan amplia utilización en nuestra poesía áurea desde Garcilaso hasta Góngora y Quevedo. Este soneto (al margen de otras imágenes secundarias, no menos poderosas) se vertebra en torno al doble eje correlativo *alva frente-nieve, boca-rosa*. Si bien ambas imágenes son las tipificadas por la tradición al respecto, Rioja enfatiza de manera especial la referencia a la rosa, emblema siempre en sus versos de la alianza entre lo bello y lo fugaz.

[2] *Aglaya:* véase nota al soneto XIII.

SONETO XV*

Passa, Tirsis, cual sombra incierta i vana
este nuestro vivir i, como nieve
al tibio rayo, desvanece en breve
todo apazible bien i gloria umana.
Mira cuánto en color, cuánto en loçana
juventud confiar el ombre deve,
si assí acabó Medrano: ¡ô, en buelo leve
subido aya a la estança soberana!
Siendo su fin veloz (aunque no incierto,
triste imagino aquél que nos aguarda)
sólo por no avenirle en pena, en lloro.
Tirsis, dexa este mar, buelve ya al puerto
la nave i busca el celestial tesoro:
que a nos, quiçá, tan triste fin no tarda.

*Referido a la muerte de su amigo, el poeta Francisco de Medrano, ocurrida prematuramente en 1607. Rioja comunica con un amigo común de ambos, que aparece bajo el sobrenombre de «Tirsis» (el mismo a quien primitivamente dirigiera el soneto XXX). «El tono del soneto —dice Dámaso Alonso— se corresponde bien con lo súbito e inesperado de la muerte [verso 11], y el que Rioja tuviera sólo veinticuatro años no impide que considerara aún joven a Medrano, que tenía treinta y seis o treinta y siete» *(Medrano,* I, pág. 74). El soneto es una honda reflexión sobre la brevedad de la vida, en un tono de melancolía que matiza las tradicionales imágenes (de procedencia bíblica y clásica) referidas al tema y aun la exhortación final. Tiene razón Chiappini (págs. 431-432) cuando afirma que si estamos en un ámbito de referencias lusianas al mundo de lo trascendental («estança soberana», «celestial tesoro»), una gran distancia media entre la nostalgia del alma por la paz suprema en los versos de fray Luis y la sentida tristeza del que siente ineludible su propio final (vv. 9-10, 14).

SONETO XVI

Cuando te miro, ô fresno, assí al elado
soplo del Aquilón, calvo la frente,
i al tibio i blando soplo de Ocidente
de purpúreo verdor la cima ornado,
alegre buelvo a mi infelice estado
i esfuerço assí mi coraçón doliente:
«Espera, no importunes al luziente
cielo con vozes i con llanto airado.
Tiempo será que tan crecida pena
acabe, i tu luz gozes, si oprimido
yazes aora en tan profundo yelo.
I si el bolver del incansable cielo
da a un mudo tronco el verde onor perdido,
¿cómo a ti no tu pura luz serena?»

---

[2] *Aquilón:* viento del norte.

[2] *calvo la frente:* construcción cultista, llamada de acusativo griego ('calvo en cuanto a la frente').

SONETO XVII*

Yo acabaré, infelice, en el ondoso
golfo que ensaña i turba el viento airado,
pues en nevoso ivierno sulqué osado
piélago assí profundo i proceloso.
Ya me arrebata el ponto furïoso,
i miro el leño, en pieças desatado,
entre la espuma errar (¡ai, yo cuitado!)
i no el cielo a mis lágrimas piadoso.
Yo acabaré, pues me creí imprudente
del manso mar, que immenso me rodea
i bolverá en sus olas mis desnudos
güesos. No fíe de cristal luziente,
tome exemplo en mi mal quien no dessea
ser, cual yo, pasto de nadantes mudos.

* Ejemplo paradigmático de soneto moral expresado a través del motivo alegórico del poeta-nauta que incautamente se confía al mar (vv. 9-10) y es víctima de agónica lucha con las aguas (5-8, 11-12). No falta ninguna de las imágenes asociadas a la alegoría para caracterizar a los elementos naturales (olas, viento) y a la destrozada nave («el leño, en pieças desatado»). De especial fuerza expresiva resultan algunos sintagmas, como «mis desnudos / güesos» o «nadantes mudos», este último reminiscencia de Lucrecio (como ha visto Chiappini, página 434). El soneto se cierra en tono exhortativo con máxima de aviso (12-14).

[9] *me creí:* 'me fíe'.

SONETO XVIII*

¡Náufraga onda, i cómo leda frente
tuya, mientra ocio fácil posseía,
otra vez me a engañado, que creía
siempre tranquilo tu cristal luziente!
Ya no miro encresparse dulcemente
el mar con l'aura que Ocidente envía,
mas espumosos montes que a porfía
levanta al cielo el Euro furiente.
Tres vezes fueron ya qu'el hondo Egeo
rompí, mal cauto, con aguda prora,
naúfrago, i tantas lo sulqué animoso.
Deviera escarmentar, porque no aora,
opuesto en vano al mar impetüoso,
llorara el cierto fin en que me veo.

---

12 *deviera,* corregido en V sobre *pudiera;* C: *pudiera.*

* En la misma línea del soneto anterior, vuelve a concretarse en parecidas imágenes (incluso con la repetición de la metáfora «cristal luziente»), pero ahora se insiste en la recaída (vv. 9-11), por lo cual, si falta la exhortación concluyente, es la palinodia el objetivo fundamental (12-14).

8 *Euro:* viento del este.
12-14 «porque ['para que']... aora... no... llorara...»

SONETO XIX*

Este que ves, ô güésped, vasto pino,
útil sólo a la llama ya en el puerto,
selva frondosa un tiempo, en descubierto
cielo dio amiga sombra al peregrino.
De la cumbre Citoria al ponto vino,
por la mordaz segur el tronco abierto,
i después, alta máquina, el incierto
golfo abrió, siempre con hinchado lino.
Vientos, aguas sufrió; llegó a la Aurora,
veloz nave, i rompió luengos caminos,
i a su patria bolvió soberbia i rica.

---

[7] *alta*, corregido en V sobre *veloz*, corrección que ya acoge C.
[9] *aguas*, añadida la -s del plural en V; C: *agua*.
[10] verso corregido en V sobre el primitivo «*nave osada, halló* luengos caminos»; C: «veloz nave, i *abrió* luengos caminos».
(Este es uno de los ejemplos de las dos etapas de corrección a que estuvo sometido el texto V. Véase Introducción págs. 105-106).

*De nuevo aparece la alegoría de las navegaciones. Ahora, sin embargo, la vivencia no está personalizada en el poeta, y es la misma nave («vasto pino», «alta máquina», «veloz nave») el símbolo de la vida en su inestabilidad, y con el sentido moral —de ascendencia horaciana— de la futilidad de las ambiciones humanas: todo lo que fue acción (nótese la utilización de tiempos verbales puntuales en pasado, «vino», «abrió», sufrió», rompió», «bolvió») contrasta con un presente en que la robusta nave de otrora se transforma en un añorante exvoto (vv. 12-14). Chiappini (págs. 435-437) puso de manifiesto la relación de este soneto con el poema de Catulo «Phaselus ille quem videtis, hospites».

[1] *Este que:* sobre esta forma de hipérbaton, véase nota al s. XLI.
[5] *cumbre Citoria: mons Citorius*, colina de Roma.
[6] *segur:* hacha.
[7] *máquina:* cultismo, en el sentido de 'construcción'. Aquí, naturalmente, referida en la nave.
[8] *con'hinchado lino:* con las velas desplegadas.
[9] *Aurora:* oriente, punto del horizonte (como en Herrera. Véase Kossoff, 3.ª acep. de este vocablo).

Mas no firme a sufrir del mar aora
los ímpetus, por voto a los marinos
dioses Cástor y Pólus se dedica.

[14] *Cástor y Pólus (Pólux):* gemelos legendarios, también conocidos como los «Dioscuros», que producían unas luces (fuegos de San Telmo) consideradas como de buen augurio por los marinos.

SONETO XX

Almo, divino Sol, que en refulgente
carro sacas i ascondes siempre el día,
i otro i el mismo naces tras la fría
sombra que huye l'alva luz ardiente;
pura i cándida Ilitia, que luziente
eres del cielo onor, si se desvía
el áureo rayo que tu ermano envía
a tu hermosa faz resplandeciente:
venid ambos, venid, lustre del cielo,
fáciles a mis ruegos. Tú, Lucina,
seas blanda a Celia en la cercana ora.
I pues te onra, ô Febo, con divina
voz, da al infante cuando sienta el yelo
del aire, ingenio i dulce voz sonora.

---

[1] *almo:* vivificador.
[5-8] *Ilitia:* genio femenino de los alumbramientos, hija de Zeus y Hera; entre sus hermanos se cuenta Hefesto, dios del fuego. Pero resulta más convincente pensar con Chiappini (pág. 437) que aquí el poeta identifica a Ilitia con Diana (la luna) hermana de Apolo (el sol).
[10] *Lucina:* epíteto de Juno, como diosa que preside los nacimientos.

SONETO XXI

Este sediento campo, que abundoso
de roxa mies contemplo en el estío,
vi cubierto de umor luziente i frío
en el órrido ivierno i proceloso.
I este de luengos cuernos caudaloso
Betis, correr con nuevo orgullo i brío
vi ya; i descrece i con angosto río
entra en el ancho piélago espumoso.
Mas nunca, ¡ai, ô dolor!, mi incendio veo
menguarme un poco, o robe soplo elado
onra a la selva o tibio la corone.
I el hado, aun en tan grave mal, dispone
que muera en mi importuno devaneo
en lágrimas i en fuego desatado.

---

[2] *roxa:* rubia.
[7] *río:* caudal.

SILVA I*

Queriendo pintar un pintor la figura de Apolo en una tabla de laurel.

Mancho el pinzel con el color en vano
para imitar, ô Febo, tu figura
en tabla de laurel: o los colores
no obedecen la mente ni la mano,

El epígrafe falta en C; añadido en V.

* Pacheco, en el contexto de su disertación sobre cómo el arte debe conocer y poner en práctica las reglas y preceptos, porque «aquello que consigue acaso su efecto no se puede llamar arte», introduce la silva de Rioja con las siguientes palabras: «De suerte que concluimos este capítulo con que l'arte no obra acaso; y con que clarísimamente, el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas, fundado en los medios convenientes, reglas y preceptos de su profesión y, finalmente, que no es lícito [...] favorecer esta opinión, y así [...] publicar que aciertan acaso los profesores desta arte, si no tienen por verdad el ingenioso y poético pensamiento de Libanio, sofista griego, traído a nuestra lengua en una valiente silva por don Francisco de Rioja, inquisidor, honra desta ciudad, que, porque a mi ver viene aquí muy a propósito, con él daremos glorioso remate a este discurso. Introduce, pues, un famoso pintor que habiendo salido gloriosamente con su intento con sus obras, se quexa en una donde, quiriendo pintar la imagen de Apolo, y poniendo toda la industria de su arte, la tabla de laurel sobre que pintaba le resistía, no admitía semejante forma, dice así: [...]».

El texto griego de Libanio (Antioquía 314-393) que traduce Rioja está recogido por Chiappini en su comentario a esta silva (págs. 439-443), donde hace hincapié en las particularidades de la traducción riojana y en su intención: «a Rioja forse interessa più dare esempi di difficoltà tecniche risolte per rendere più concreta l'idea che non è tanto l'arte a soccombere quanto proprio il mito di Apollo». Es, en efecto, la rendición de Apolo (vv. 30-36) la causa del fracaso; no fracaso del arte (vv. 37-39) que no hace sino imitar la naturaleza, el mito en este caso. No en balde la silva clausura y concluye el capítulo del *Arte de la pintura* cuyo título es precisamente: «Por qué aciertan sin cuidado muchos pintores, y poniéndolo no consiguen su intento.»

[3] *laurel:* árbol en el que se transformó Dafne al ser perseguida por Apolo. Su madera (ahora tabla para un cuadro) sigue conservando su

o huye también Dafne tu pintura,
árbol, aún no olvidando tus amores.
Perdió la rosa i nieve que solía
teñir su boca i frente,
mas no la castidad con que vivía,
pues oi la guarda en la corteza dura.
Si perdió solamente
color i hermosura,
¿i anima el rudo tronco Dafne esquiva
en tu desdén, aún a tu imagen viva?
A la Aurora pinté en el orizonte
entre inflamadas nuves i distintas,
con puras luzes i rosado arreo.
De la Ninfa que abita el güeco monte
mentí con los pinzeles el desseo,
cuerpo dando a la voz con varias tintas.
I tú, Marte soberbio, aunque guerrero,
contra mí no vibraste el limpio azero
porque con los colores te mostrara
espirando fiereza.
Sola esta virgen prueva su dureza
en mí, porque intentara
que, leño informe, Apolo la abraçara.
Dafne l'arte a vencido;
venció ya Dafne l'arte.
¡Ô Cintio, culpa tuya!
¿Dó está el arco, dó está el divino aliento?
A tan flaco poder mengua es que huya
y que dél se remita alguna parte.

---

[7] *rosa,* corregido en V sobre *grana;* C: *grana.*
[9] *mas no la castidad,* corregido en C por *el casto afecto no.*
[10] *oi la,* corregido en C por *aun lo.*

virtualidad, es decir, Dafne-laurel se resiste a que Apolo pueda ser pintado, motivo sobre el que versa la silva.

[18-20] Ninfa Eco, que enamorada en vano del insensible Narciso, se retiró a un lugar solitario, quedando su persona reducida a una voz lastimera.

[30] *Cintio:* sobrenombre de Apolo.

Dime, ¿l'antigua llama
con imperio en tu sangre se derrama?
¡Que el desdén sólo puede en un rendido!
Ya tu desprecio i no el del arte siento:
que sí queda sin gloria (ilustre Apolo)
tu fábula, i sin lustre al mundo solo.

[38] *ilustre*, corregido en V sobre *intonso;* C: *intonso.*

Esta silva se encuentra también empresa en el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (libro II, cap. XII, fols. 348-348 v., ed. cit. de Sánchez Cantón, I, págs. 498-499). Sigue a C en todas sus variantes.

[38] *sí*: 'así'.

[38-39] Estos dos últimos versos resultan de problemática puntuación. El paréntesis del v. 38 aparece en ambos mss. Para el v. 39 (frente a la puntuación que da V: «tú, fábula, i sin lustre al mundo solo») seguimos a C y a *Arte*. Su sentido vendría a ser: la fábula o historia de Apolo queda sin gloria y sin lustre ante el mundo (sin el lustre del arte, del cuadro que no se ha podido acabar, como, en definitiva, tampoco acaba —con el triunfo— la fábula de Apolo).

SONETO XXII

Este ambicioso mar, que en leño alado
sulcas oi, pesadumbre peregrina
de fundación en otra edad divina,
a entre soberbias olas sepultado.
Cuando se ve ceñido i retirado,
aparece admirable alta rüina,
i la llaman, ô Manlio, Salmedina,
que sombra de su nombre aun no a quedado.
¿Quien creyera que invidia de grandeza
en lisongero ponto se hallara?
¡Ô mal segura fe de agua inconstante!
Borró desta ciudad la ilustre alteza,
por dilatarse, como ya borrara
el ancho imperio i el poder de Atlante.

---

[1] *leño alado:* nave con las velas desplegadas.

[2] *pesadumbre:* cultismo: 'masa, bulto pesado' que vale aquí como 'conjunto de construcciones'. La *pesadumbre peregrina* es Salmedina.

[1-4] Nótese la fuerte trabazón sintáctica del cuarteto por el empleo de varios hipérbatos: «Este ambicioso mar... a... sepultado... pesadumbre peregrina de fundación... divina... en otra edad.»

[7] *Manlio:* sobrenombre poético de don Gaspar de Guzmán, futuro Conde-Duque de Olivares.

[7] *Salmedina:* arrecife de la costa del golfo de Cádiz frente a Chipiona. Queda en seco con la bajamar y es muy peligroso. Se ha dicho que este bajo fue antiguamente un islote (sobre el que se levantaba la atalaya *Turris Capionis)* enlazado a la costa por una escollera o muelle. Salmedina es nombre árabe interpretable como 'ciudad asentada sobre el arenal'.

[14] La Atlántida (véase nota a soneto XXIX). Ya nos hemos referido en Introducción (págs. 63-66) a la importancia del motivo de las ruinas en la poesía de Rioja, y al particular interés que en él suscitan las acuáticas.

SONETO XXIII*

¿Dónde con presto passo i frente leda,
Fedro amigo, caminas diligente?
Llevas, ¡ô cuán en vano!, hacha ardiente
que esparze de la cumbre el humo en rueda.
¿Inoras, por ventura, cuánto pueda
más estender su luz resplandeciente
la llama que en mi pecho acerbamente
i dulce, el engañoso amor ospeda?
Esta puede apagar fuerça de viento,
i la lluvia que ya se precipita
con ímpetu del cielo i con rüido;
pero de Venus el ardor que siento,
si la misma deidad no lo marchita,
nunca será de otro poder rendido.

* Presenta este soneto un variado mosaico de reminiscencias poéticas que operan activamente en los resortes de la expresión riojana: si el v. 4 es recuerdo de Horacio («sordidum flammae trepidant rotantes/vertice fumum», *Odas*, IV, XI, 11-12), los 6-8 traslucen la imitación herreriana, y el 11 es calco de Garcilaso («con ímpetu corriendo y con rüido, Égloga III, 204).

SONETO XXIV

¡Ô cómo cuando vi tu blanca frente,
Lesbia, yo perecí, i cómo encendido
con nueva llama, el pecho endurecido
ya siento regalar sabrosamente!
Mas ¿cuál admiración, si a un ecelente
i peregrino ardor se ve rendido
de altivas luzes quien miró, atrevido,
resplandor que vibraron refulgente?
Pero que en trasparente, tersa i pura
nieve se asconda del alado ciego
la no vencida hacha abrasadora,
i que muera en incendios cada ora
quien de nieve tocó umana figura...
¡Ô admiración, ô no entendido fuego!

---

[4] *regalar:* 'deleitar'.

[5-8] La fuente cohesión sintáctica de estos versos viene conseguida una vez más por la violencia de los hipérbatos (intensificados por el ritmo de los encabalgamientos). Reducidos a una normal ordenación: «si a un ecelente i peregrino ardor se ve rendido... quien miró atrevido [el] resplandor... refulgente... de altivas luzes... que vibraron».

SONETO XXV*

¿Date en qué exercitar el sufrimiento
i la grandeza de ánimo fortuna,
i desmayas assí? Ocasión alguna
menospreciar devieras de tormento.
¿Sabes que es infelice el siempre esento
de padecer debaxo de la luna?,
¿que un mal sufrido i aspereza una
número da entre dioses i alto assiento?
Mira cómo del hierro i la herida
la mal derecha vid orna su frente
con verde veste i con purpúrea gloria.
Pues la ínclita Sagunto por sufrida,
más que a sus fuertes muros i a su gente,
deve a la adversidad su alta memoria.

---

* Estamos ante uno de los más cualificados ejemplos del tema moral en nuestra poesía áurea. Se ensalza la fortaleza del varón interior, la *virtus* horaciana. Pero ahora la serenidad no es una renuncia apacible basada en la ataraxia de la *aurea mediocritas*, sino una conquista lograda a través de la purificación por el sufrimiento. Algo que ya fray Luis había concretado —siempre de la mano de Horacio— en la vieja imagen de la encina podada: «... desmochada / con hacha poderosa, / del ser despedazada / del hierro torna rica y esforzada» *(A Felipe Ruiz,* XII, 32-35). Pero en la revitalización literaria del motivo, los poetas tuvieron muy presente el estoicismo senequista (Chiappini, página 446, señala las fuentes concretas de Séneca para este soneto: Epist. 67, lib. VII). Como dice Lapesa «Desde que los españoles del siglo xv descubrieron en el estoicismo —sobre todo en Séneca— un tónico para fortalecer el ánimo, se habían sucedido los intentos de armonizarlo con el espíritu cristiano, renovando esfuerzos que desde los Padres de la Iglesia habían llegado hasta Petrarca» («Las odas de fray Luis de León a Felipe Ruiz», en *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos, 1971, pág. 181). Constante literaria, pues, que aglutina denominadores comunes: fray Luis de León, Francisco de Medrano, Francisco de Rioja... Consideremos finalmente cómo la tectónica del soneto riojano se evidencia una vez más: tras la consideración en los cuartetos (presentados bajo la forma de la *interrogatio* retórica), el *exemplum* en los tercetos, recurriendo simétricamente a un motivo natural (la vid) y a otro histórico (Sagunto), que conecta —aunque oblicuamente— con el tema de las ruinas.

SONETO XXVI*

No canses el ingenio ni la mano
en imitar las luzes i la nieve,
Lelio, de aquella faz con quien se atreve
arte sublime a competir en vano.
Que ni el negro cabello simple i llano,
que tal vez por la frente l'aura mueve,
imitará la tinta, aunque más prueve
sobrar en fuerças al saber umano.
¿I podrá las palabras i el aliento
mentir temple ingenioso de colores?
¡Ô, no hagas tan grave injuria al arte!
Cuando el olor me pintes a las flores,
i la llama del sol i el movimiento,
de Egle podrás la más difícil parte.

C. lleva la dedicatoria *A Francisco Pacheco.*
[7] *imitará,* corregido en V sobre *esprimirá;* C: *esprimirá.*

* La expresión de la belleza femenina a través de la representación pictórica era un motivo bastante frecuente en la lírica renacentista. Chiappini (pág. 447) recoge oportunamente dos sonetos de Herrera (312 y 466 de la ed. cit. de J. M. Blecua) como antecedentes de éste de Rioja; en la línea herreriana de la belleza platónica adquiere su más plena significación el tópico.

Dado el tema del soneto, es muy consecuente que vaya dedicado al pintor Pacheco. Pero hay que advertir que la dedicatoria fue añadida en C, igual que ocurre con el soneto XLVIII; no debemos olvidar tampoco que la silva I —que el pintor incluye en su *Arte de la pintura*— procede también de la lectura de C.

[°] *tal vez:* 'de cuando en cuando'.

SONETO XXVII

Manlio, si alguna vez la igualdad mía
de la fortuna en el mayor aprieto,
te causó admiración, verme sugeto
a tan fácil rigor, risa podría.
Pero si sabes bien de valentía,
no engañe lo esterior tu alto conceto,
que quién sabe si más violento efeto
hizo este mal en mí que otro haría.
Nave que pudo al mar embravecido
firme sufrir i al viento más airado,
ya vi perder en arenoso assiento;
i el vidrio a luenga edad nunca rendido,
ni del agua i la llama sojusgado,
lo vence i lo consume un blando aliento.

[1] *Manlio:* don Gaspar de Guzmán.

SILVA II*

A la riqueza

¡Ô mal seguro bien, ô cuidadosa
riqueza, i cómo a sombra de alegría
i de sossiego engañas!
El que vela en tu alcance i se desvía
del pobre estado i la quietud dichosa,
ocio i seguridad pretende en vano:
pues tras el luengo errar d'agua i montañas,
cuando el metal precioso coja a mano,
no a de ver sin cuidado abrir el día.
No sin causa los dioses te ascondieron
en las entrañas de la tierra dura;
mas ¿qué halló difícil o encubierto
la sedienta codicia?
Turbó la paz segura
con que en la antigua selva florecieron
el abeto i el pino,
i tráxolos al puerto,
i por campos de mar les dio camino.
Abriósse el mar i abriósse
altamente la tierra,
i saliste del centro al aire claro,
hija del'avaricia,
a hazer a los ombres cruda guerra.
Saliste tú i perdiósse
la piedad, que no abita en pecho avaro.
Tantos daños, riqueza,
an venido contigo a los mortales,
que aun cuando nos pagamos a la muerte,
no cessan nuestros males:
pues el cadáver que acompaña el oro,

* Sobre el decurso poemático de esta silva —que adquiere los rasgos de una oda moral— véase Introducción págs. 75-76.

o el costoso vestido,
sólo por opulento es perseguido;
i el último descanso i el reposo
que tuviera en pobreza, l'es negado,
siendo de su sepulcro conmovido.
¡A cuántos armó el oro de crüeza,
i a cuántos a dexado
en el último trance, ô dura suerte!
Pierde su flor la virginal pureza
por ti, i vesse manchado
con adulterio el lecho, no esperado.
Al menos animoso,
para que te possea,
das, riqueza, ardimiento licencioso.
Ninguno ai que se vea
por ti tan abastado i poderoso
que caresca de miedo.
¿Qué cosa avrá de males tan cercada?,
pues ora pretendida, ora alcançada,
i aun estando en desseos,
pena ocultan tus ciegos devaneos.
Pero cánsome en vano; dezir puedo
que si sombras de bien en ti se vieran,
los immortales dioses te tuvieran.

SILVA III*

A la pobreza

Desde el infausto día
que visité con lágrimas primeras,
me tienes, ô pobreza, compañía;
aunque tan buena, como dizen, fueras,
por ser tanto de mí comunicada,
me vinieras a ser menos preciada.
Diré tus males sin que mucho ahonde
en ellos, que es muí raro
lo que por glorias tuyas contar puedes.
Tal vez el que en su casa un monte asconde
de Numidia i de Paro
en arcos i paredes,
cuando entre el blando lino se rodea,
puesto de los cuidados en el fuego,
sin conocerte alaba tu sossiego,
i nunca, aunque lo alaba, lo dessea;
llegas a ser de alguno, en fin, loada,
mas de ninguno apenas desseada.
¿Si eres tú de los males
el que nos trata con mayor crüeza,
cómo podrá ninguno codiciarte?
Después que nació el oro,
i con él la grandeza,
murió tu ser, murió tu igual decoro,
en otra edad divino:

---

* Creemos que esta silva, para ser entendida en su plena significación, debe interpretarse formando un discurso dialéctico con la anterior, según hemos explicado en Introducción págs. 75-76.

[11] *Numidia:* nombre romano de la parte septentrional de África que corresponde casi por completo a la actual Argelia.

[11] *Paro* (o *Paros):* isla griega del grupo de las Cicladas, famosa por sus mármoles blancos.

¿si por esso, pobreza, en toda parte
con enfermo color andas contino?
Con preciosos metales
siempre veo levantado
lo que tienes tú sola derribado.
¿Qué ciudad populosa
se sabe que por ti se aya fundado?
¿Qué fuerça inespunable i espantosa
por ti se a fabricado?
El süave color, la hermosura
sólo en tu ausencia con su lustre dura.
Píntame la belleza
mayor que imaginares,
compuesta de jasmines i de grana:
si con vestido tuyo la adornares,
su lustre pierde i gracia soberana.
Pues cuando el agro ivierno,
hijo tuyo sin duda,
que, como tú, también siempre desnuda,
roba al bosque el verdor i lo despoja
de su amarilla hoja,
pobre por ti su frente,
ni su sombra codicia más la gente,
ni sus ramas las aves.
I si yo vanamente no dicierno,
¿cuándo armarse pudieron vastas naves
donde se vio tu sombra?,
¿cuándo exércitos gruessos?
El número infelice de sucessos
que por ti an avenido, ¿a quién no assombra?
Hablen los nunca sepultados güessos
que en las playas blanquean,
de tantos que por falta de sustento
al mar rindieron el vital aliento.
¡Cuántos as ascondido
en los anchos desiertos
para que al mal seguro caminante
asalten encubiertos!
¡Ô, en cuántas partes se verá teñido

el campo con la sangre de los muertos!
No ai voz, aunque de hierro, que bastante
sea a dezir los males que acarrean
duras necessidades.
Los pobres que abitan las ciudades,
¿qué afrenta no padecen?:
lo que por sus ingenios merecieron,
ô pobreza, por ti lo desmerecen.
¿Qué pobre uvo discreto?
¿Cuándo tuvo amistades
que aun con pequeño onor correspondieran?
¿Cuándo con la pobreza algún respeto
jamás se tuvo a las tendidas canas
que tú de blanca nieve, edad, coloras?
¡Ô mentes de la umílde gente vanas,
no cuidéis, a despecho
de vuestra pobre i misera fortuna,
levantaros al cerco de la luna!
Mirad que cuantos hijos van saliendo
del nunca en vano frequentado lecho,
tantos esclavos, ¡ai!, os van creciendo
que ocupéis en mesquina servidumbre,
no sin tormento vuestro, no sin llanto.
¿Qué vale, ô pobres, levantaros tanto?
Mirad que es necio error, necia costumbre,
soltar a la soberbia assí la rienda:
que yo apenas, umilde i sin contienda,
puedo contar en paz algunas oras
de las que passo en el silencio oscuro,
olvidado en pobreza i no seguro.

SONETO XXVIII*

En vano del incendio que te infama
eternidad presumes, aunque estienda
su fuerça más i el pecho tuyo encienda:
que fin breve i veloz tiene quien ama.
Si furioso i violento se derrama
por tus venas en áspera contienda,
por más que el roxo umor se le defienda,
pasto será de su ambiciosa llama.
No temas, pues, del inconstante i ciego
vulgo ser habla un poco, que alterado,
súbito como el mar su furia dexa.
Que si sobervio ardor assí te aquexa,
serás en breve al no sonante fuego
en humo i en cenizas desatado.

---

* Este soneto se encuentra también en una carta autógrafa de Rioja a Fonseca (Ms. BNM 5.781, fols. 91-91 v.). Presenta idéntica lectura a la de los mss. V, C y Ss.

Su inclusión en dicha carta (y aun el estar recogido en el texto Ss, copiado por Fonseca) hace suponer que el presente soneto va dirigido —al igual que los dos siguientes— a su amigo don Juan de Fonseca y Figueroa, pintor, poeta y tratadista. (La Barrera, en *Poesías*, págs. 292-319, ofrece una amplia información sobre este personaje).

[7] *roxo umor:* sangre.

SONETO XXIX

A don Juan de Fonseca i Figueroa

Este mar que de Atlante se apellida,
en immensas llanuras estendido,
que a la tierra amenaza embravecido,
i ella tiembla a sus olas impelida,
cubre, don Juan, la parte más luzida
del orbe, i yaze embuelta en alto olvido:
vivir el nombre apenas a podido,
i fue mayor que la África encendida.
En un sol i una sombra esta grandeza
l'agua cubrió; di, ¿i temes alterado
de tus males eterna l'aspereza?
¡Ô cuán cerca te juzgo d'engañado
si temes a los ímpetus firmeza!
Que todo huye como viento airado.

La dedicatoria no está en C; añadida en V.

[5] *don Juan*, corregido en V sobre *Antonio;* C: *Antonio*.

[10] *cubrió*, corregido en V sobre *sorvió;* C: *sorvió*.

[13] *si temes a los ímpetus*, corregido en V sobre *si imaginas en ánimos*, la misma lectura que da C.

[14] *Que todo huye como*, corregido en V sobre *Todo huie cual sombra o*, la misma lectura que da C.

[1-8] Referidos al mito de la Atlántida, cuya configuración remonta al *Critias* de Platón y ha tenido una fecunda estela en las literaturas occidentales. La parte central de la leyenda (que a veces se ha creído con visos de realidad histórica) radica en que la isla así denominada, situada en el Atlántico frente a las columnas de Hércules (estrecho de Gibraltar) y famosa por su riqueza y magnificencia, sufrió un espantoso cataclismo hacia el año 9.600 a. C. que la hizo desaparecer para siempre.

SONETO XXX*

Fabio, miraste i luego a la amorosa
hacha ardiste; no acuso la presteza,
que es nueva admiración l'alma belleza
de la en ti dulcemente poderosa.
Los cándidos jasmines i la rosa
qu'en su frente esparzió naturaleza,
¿quién vio jamás?, ¿i quién l'alta viveza
i llama de sus luzes gloriosa?
Tú, pues, prudente, qu'el correr no inoras
del puro sol a oscura noche fría,
ardes en viendo lumbre soberana.
Arde, que huyen las veloces oras,
i no se sabe si al presente día,
Fabio, podrá añadirse el de mañana.

V lleva una dedicatoria añadida *A don Juan de Fonseca i Figueroa*, que está tachada. Se ve que en V hubo en este soneto dos órdenes de correcciones, ambas posteriores a la copia de C, que siempre coincide con el texto primitivo de V, según puede verse en las notas siguientes. En una primera corrección se añadió la dedicatoria y se sustituyó *Tirsis* por *don Juan* en versos 1 y 14. Más tarde se tachó aquélla, sustituyendo el *don Juan* por *Fabio*.

[1] *Fabio, miraste*, corregido en V sobre *Viste, ô Tirsis*, la misma lectura que da C.

[2] *acuso*, corregido en V sobre *culpo*; C: *culpo*.

[3] *nueva*, corregido en V sobre *blanda*, que a su vez estaba corregido sobre «*porque es* admiración», la misma lectura que da C.

[9] *Tú, pues*, corregido en V sobre *I, tú*; C: *I, tú*.

[12] Este verso está corregido en V sobre «Arde, *pues, que nos huyen, ¡ai!, las* oras», tal como aparece también en C.

[14] *Fabio, podrá añadirse*, corregido en V sobre *Tirsis, se a de añadir*, la misma lectura que da C.

* A pesar del último cambio de destinatario de este soneto, lo creemos dirigido al mismo don Juan de Fonseca y Figueroa. Quizá —dado el tema— no convenía una referencia tan explícita. Así, este soneto y los dos anteriores forman una unidad de sentido y de destinatario. Por lo demás, los cambios de dedicatoria eran una costumbre bastante común en la poesía del tiempo; el mismo Rioja lo practica también en el soneto anterior y en la silva VI.

SONETO XXXI*

¿Es esta vez, ô Manlio, la primera
que sentiste las iras temeroso
del agua i del vulturno proceloso,
o que llegaste a ver la muerte fiera?
¿Cómo la frente assí en la paz severa
turbas mustio con llanto vergonçoso?
Destas olas i viento impetüoso
en vano acusas la celeste esfera.
Que no inoravas tú cuán mal seguras
son del mar las lisonjas, i cuán ciertas
a deslizarse sus tranquilas oras.
Llora la umana condición si lloras,
Manlio, i que al mal de ayer nunca despiertas
las mientes con que oi mides tus venturas.

* A nuestro modo de ver, este soneto y los dos siguientes forman una nueva unidad de sentido y de destinatario. En la línea de la poesía moral, son reflexivas exhortaciones al amigo Manlio (es decir, don Gaspar de Guzmán) aconsejándole templanza y fortaleza de ánimo.

[3] *vulturno proceloso:* viento (del este o del sudeste) tormentoso.

SONETO XXXII*

Temes en vano al rayo que te ofende
ser en polvo i en humo convertido,
aunque del pecho tuyo en lo ascondido
tanto con ambicioso ardor se estiende.
El regalo ¿a cuál ánimo defiende?,
antes lo tiene débil i oprimido;
sólo constante te hará i sufrido
a padecer, el fuego que te enciende.
Como el barro que diestra mano informa
de la impelida rueda al movimiento,
apena estable en su primer figura,
que mientra al agua i viento se conforma,
yaze frágil, i firme sufrimiento
le da la llama con que eterno dura.

* Creemos que este soneto va dedicado al futuro Conde-Duque al igual que el anterior y el siguiente. Destaquemos cómo el tema modela la organización según el esquema 8 + 6 (modelo cercano al soneto XXV). Ahora el símil expuesto en los tercetos parte de una sugerente identificación metafórica: el sufrimiento es la *llama* que da consistencia al hombre-barro.

SONETO XXXIII*

Sabes cuán raro bien sigue a las oras,
i que podrás apenas en el día
contar alguno, ¿i la tristeza mía
ya admiras i ya culpas i ya lloras?
Engáñaste si piensas que mejoras
o borras assí el mal que el cielo envía:
¿no ves que al sol como a la sombra fría
siempre acompañan penas boladoras?
Juzgó, Manlio, tu mente que sin duda
el ánimo i el tiempo se mudara
si otro el lugar i si otro el aire fuera.
Mas ¿qué hizo el que mares mil sulcara
e incógnitas regiones anduviera?
Que el cielo, ¡ai!, i no el ánimo se muda.

---

[14] *Que*, corregido en V sobre *si;* C: *si*.

* Los versos finales inciden en un motivo particularmente insistente en Rioja (véase, por ejemplo, la silva siguiente, donde el mismo contexto temático genera sintagmas muy cercanos: así «cuidados boladores» del v. 42 y «penas boladoras» del v. 8 de este soneto). Su origen nos lleva a la máxima horaciana «Caelum non animum mutat / qui trans mare currunt» (*Epist*. I, XI, 27).

SILVA IV*

A don Francisco de Villalón

Ocio a los dioses pide,
pálido, con elada voz e incierta,
el que en mal firme nave
áspero mira el campo del Egeo,
i aquel que apenas con el peso grave
de las armas respira
cuando el metal orrendo embuelto en humo
hierro o plomo despide:

---

*Nos encontramos ante una de las piezas claves del ideario ético-estético de Rioja. Esta silva, cuyo decurso poemático es el propio de una oda moral, constituye una llamada a la ataraxia, con exhortaciones sucesivas al amigo-destinatario y paradigmática conclusión final, en la que el «yo» (categoría abstracta que supera la propia individualidad) se eleva en *exemplum*. Surgen de nuevo las tradicionales imágenes que ilustran cada una de las partes del mensaje, con un símbolo omnipresente, *el mar* (vv. 1-4, 17-18, 19-22, 31-32), cifra de la perdición del hombre que se aventura a lo ignoto movido por la avaricia (23-29, 45-49). Frente a esas fuerzas centrífugas, el hombre debe oponer su propia patria (31-44), que no es sino reflejo del espacio anímico interior.

Estamos de pleno en el mundo poético de Horacio, de cuya oda «Otium divos rogat in patenti» (II, XVI) es imitación la presente silva. Los 40 versos de la oda horaciana se ciñen más lacónicamente al motivo central, no distrayendo apenas la atención del constraste entre desasosiego y bienestar epicúreo. Hay varias expresiones que Rioja sigue de cerca: «quid terras alio calentis / sole mutamus? patriae quis exul / se quoque fugit?» 18-20 (compárese con el v. 30 y con el soneto XXXIII 9-14); «... Parca non mendax dedit et malignum / spernere volgus» 39-40 (Compárese con 56 y 57). Por lo demás, la oda de Horacio y la silva de Rioja son bien diferentes en su configuración poemática: la silva se extiende hasta 61 versos y organiza libremente la materia. Como bien dice Chiappini: «la silva trae dal Venosino solo alcuni materiali da inserire sapientemente in un contesto dal tono completamente diverso» (pág. 461). Bien distinto es el caso de la estrecha imitación que hace Medrano en su Ode XXIV, donde sigue de cerca desde la configuración métrico-estrófica hasta la distribución de la materia (cfr. D. Alonso, *Medrano*, II, págs. 231-236).

ya que entre el fuego i el furor no acierta
a hazer en el ocio de sí empleo,
lo huelga frecuentar con el desseo.
Yo, pues, ¡cuánto me engaño si presumo
entre el polvo, que buelto en llama espira
el güeco bronzo, o entre turbias olas
ocio hallar en frágil leño, ô Mario,
no venal por la púrpura ni el oro!
En vano me aconsejas que sulquemos
mares que en breve airados temeremos.
Mas, doi que buelen nuestras naves solas,
no con alas de lino, el ponto vario,
i que lleguen al puerto, i las arenas
ya pisemos de playas peregrinas;
i doi que luego las profundas minas,
no como siempre avaras, el tesoro
nos ofrescan que asconden en sus venas:
¿bolarán, dime, ô Mario, los cuidados
por los montones de oro levantados?
¡Ai, que no libra el oro i la grandeza
de alborotos la mente,
ni la región con otro sol caliente!
Daste al agua atrevido i su aspereza,
i huyes esta patria, este elemento
que primero espiraste,
i en quien primeras lágrimas vertiste.
No huyas, que aunque huyas al abismo,
no podrás de ti mismo,
i todos los pesares
que en la tierra tuviste
también te an de seguir por altos mares.
No dexes por un pino el firme assiento
donde más de una vez ocio hallaste.
Sabes que los cuidados boladores

---

[20] Este verso fue saltado en V y añadido luego. El verso ya está en C.

[14] *bronzo:* italianismo por 'bronce'.

suben, ligeros más que airado viento,
a las naves mayores;
sábeslo, i la codicia
tu alta razón pervierte;
mira que la avaricia
a nadie quita la devida muerte
o le aumenta el vivir un solo día.
Yo, aunque más ostinado me aconsejes,
no e de huir de mi nativo suelo,
i aunque de mí te alexes,
como dizes, a más benigno cielo,
qu'es lo que más de ti sentir podría:
que ya en segura paz i en descuidado
ocio, alegre desprecio
el diverso sentir del vulgo necio,
sin esperança alguna
de más blanda fortuna,
i aguardo sossegado el día postrero
que verá poco alegre mi eredero.

---

[49] C: «aumenta *al* vivir».

En el fol. 68 del ms. BNM 3.888 aparece de nuevo el final de esta silva, a partir del verso 38. Es una copia muy deficiente que divide en dos el verso 40 y salta los versos 47-48.

SILVA V*

A Francisco Pacheco

A la constancia

¿Ves cómo las riberas permanecen
firmes, Pacheco, al ponto embravecido?,
que aunque al orrendo golpe se estremecen
con el temor quiçá del gran rüido,
después de roto un mar, con igual frente
animosas aguardan el siguiente.
Tal juzga mi firmeza,
aunque cambio semblante
a los golpes del vulgo enfurecido:
que el ánimo constante
no ostenta su grandeza
en negar a los males sentimiento,
mas sólo en no abatirse a su aspereza.
Ármense ciento a ciento
los que hieren con ravia invidïosa

---

*La constancia, que vale tanto aquí como la firmeza del ánimo atemperado, se ensalza con magníficos versos que insisten en la idea tantas veces comentada: la liberación a través del sufrimiento (vv. 7-22, 29-37, 44-50). Su configuración adquiere gran plasticidad a través de las imágenes del embate marino a las riberas (1-6), el incendio y el campo (23-28).

Una vez más la presencia de Horacio es continua, especialmente en el arranque de dos de sus odas: «Iustum et tenacem propositi virum / non civium ardor prava iubentium, / non voltus instantis tyranni / mente quatit solida neque Auster, / dux inquieti turbidus Hadriae, / nec fulminantis magna manus Iovis: / si fractus inlabatur orbis, / impavidum ferient ruinae» (III, III, 1-8); «Aequam memento rebus in arduis / servare mentem, non secus in bonis / ab insolenti temperatam / laetitia, moriture Delli» (II, III, 1-4). También los versos 38-43 traen resonancias del venusino: «Virtutem incolumen odimus, / sublatam ex oculis quaerimus invidi» (III, XXIV, 31-32). Y aun en el tema del vulgo (v. 9) ya presente en la silva anterior.

15 *hieren*, corregido en V sobre *muerden*; C: *muerden*.

i furiosos en mí sus iras prueven,
que en lo adverso constancia se acredita.
¡Ô, exercite yo siempre el sufrimiento
con frente no marchita!,
que los valientes ánimos mas deven
a la acerba ocasión que a la dichosa,
porque en el daño su valor aumenta:
como el estéril campo que acrecienta
la virtud abrasado
(el incendio sonante i dilatado
el vicio le destierra),
que la copia de frutos produzida
deve más a la llama que a la tierra.
¡Ô, cuánto es infelice quien la vida
breve passa olvidado!;
siempre igual cuando nace i cuando muere,
yaze en alto silencio sepultado.
¡I cuánto aquél dichoso
que la común invidia mereciere!,
pues si vive invidiado, no invidioso
de cuanto bien reparte la fortuna
debaxo el cerco de la blanca luna.
Presente la virtud, no resplandece
como deve, con onra no manchada,
antes es perseguida i denostada;
mas descúbrese ausente, i aparece
el puro lustre suyo,
i entonces aun del contrario es desseada.
Con este fundamento nunca huyo
mientras vivo, Pacheco peregrino,
del enemigo el diente más agudo,
ni formo quexa alguna
del más amigo en mi alabança mudo,
que en el último día
començará a vivir la gloria mía.

---

[16] *sus iras*, corregido en V sobre *su fuerça*; C: *su fuerça*.
[24] *la*, corregido en V sobre *su*; C: *su*.
[25-26] Añadido el paréntesis en V.

Tú, pues en la pintura con destreza
a la Naturaleza
ya vences i ya igualas,
no temas de enemiga
pluma o de acerba lengua lo que diga:
que tu nombre divino
el tiempo llevará sobre sus alas,
i por tu ingenio i arte
dirá del orbe en la escondida parte
(nunca en tus alabanças importuno)
que antes te invidia que te imita alguno.

[57] C: «*en* tiempo».
[59] Verso corregido en V sobre «dirá *del ancho mundo en toda* parte», la misma lectura que da C.
[60] *nunca*, corregido en V sobre *i no;* C: *i no*. V añade el paréntesis.

SONETO XXIV*

A don Juan de Fonseca i Figueroa

Vime del Adria en la sobervia fiera,
el vigor i el aliento desmayado,
juego ya de las olas, i arrojado
soi, naúfrago, despojo en la ribera.
Don Juan, ¿en mi fortuna quién creyera
tan súbita piedad de ponto airado?
Temíme entre sus iras sepultado,
i salvo a un tiempo me contemplo fuera.
Colgaré úmida veste en sacro templo
al eterno i común Señor por voto:
será acaso escarmiento al atrevido;
mas ¿cómo a mí, si ai lisongero olvido,
i no asiste en imagen para exemplo
viento i turbado mar i pino roto?

La dedicatoria está añadida en V.

[3] *juego ya,* corregido en V sobre *ya juego;* C: *juego ya.*

[5] *fortuna,* corregido en V sobre *ventura;* C: *ventura.*

[10] Verso escrito en V sobre una tira de papel pegado.

[12] *si ai lisongero olvido,* corregido en V sobre *inconstante, si al sentido,* la misma lectura que da C.

[13] Verso corregido en V sobre «no asiste en *viva* imagen para exemplo», la misma lectura que da C.

* La palinodia del escarmentado lleva normalmente —tanto en la poesía amorosa como en la moral, que en este punto se identifican— el motivo del exvoto (vv. 9-11), cuya procedencia, también horaciana («... Me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo», I, V, 13-16), ya anotó Chiappini (pág. 468).

[1] Parece referirse al mar Adriático, que tomó nombre de la ciudad de *Adria* o *Atria* (situada en la comarca italiana del Véneto) que antiguamente era costera y hoy está separada del mar por los aluviones del Po y del Adigio.

SONETO XXXV

Levanto el cuerpo, que sustento apena,
desta playa que el ponto hiere i baña,
libre ya de los ímpetus i saña
que teme i tiembla la açotada arena;
i miro l'aguа, de piedad agena,
que entre montes d'espuma con estraña
crüeza me bolvió, cómo aora engaña,
que mansamente por la playa suena.
Pero yo que me vi en el trance estremo
tantas vezes, i sé cuánta distancia
ai de su alegre a su turbada frente,
huyo su imagen, aunque vanamente:
que si conosco su mudança, temo
como igual a sus olas mi constancia.

[8] Verso totalmente corregido en V sobre *con suave color i faz serena*, como aparece también en C.

SONETO XXXVI*

Manlio, las pocas oras que solía
contar del sueño al ocio i al engaño,
dolor tuyo i tu incendio con estraño
sentimiento a mi mente las desvía;
i ni en la sombra ni en la luz del día
me da apenas alguna desengaño,
ni la piedad lo ofrece de tu daño,
llama que no será ceniza fría.
Pusiérame escarmiento peregrina
forma de padecer, porque temiera
errar cual tú por un Vesuvio ciego;
mas ¿cómo, ¡ai!, si es la causa tan divina?
¡Ô, bien dichoso, aunque abrasado muera,
quien pudo arder en tan ilustre fuego!

* Nuevo soneto dirigido a don Gaspar de Guzmán, futuro Conde-Duque de Olivares.

11 *Vesuvio (Vesubio*, ort, act.): volcán que simboliza aquí la pasión amorosa, lo mismo que *incendio* (v. 3), *llama* (v. 8), *ilustre fuego* (v. 14).

SONETO XXXVII*

Sin razón contra el cielo, Aglaya mía,
mueves airada el labio, porque a dado
veloz fin a tu lustre i al dorado
pelo qu'en tu alva frente reluzía,
si la flor que aparece al nuevo día,
el crespo seno en púrpura bañado,
con color se ve en tierra desmayado
antes que el mismo al mar tuerça la vía.
Proqu'el fuego i la nieve dulcemente
en tu rostro mesclados, ¿qué otra cosa
son que una breve flor? Templa la saña;
que la fatal disposición no engaña,
si a quien alta belleza floreciente,
la edad le da de la purpúrea rosa.

---

* Este soneto remite inevitablemente al XIV, del que parece su continuación y complemento. Un paso más allá del *carpe diem*, es la expresión en toda su crudeza de la fugacidad del tiempo («la fatal disposición») y su incidencia en la belleza femenina, para la que el poeta vuelve a las tradicionales imágenes petrarquistas, a través de la mediación herreriana («dorado / pelo», «alva frente»). El emblematismo de la *rosa* que veíamos en el soneto aludido, se patentiza aquí de manera evidente: no es sólo la referencia a través del símil (5-8); sino la identificación en un símbolo perentorio (9-14).

SILVA VI*

A don Juan de Fonseca, canónigo de Sevilla

Al verano

Fonseca, ya las oras
del ivierno aterido,
aunque tarde, se fueron
i su vez agradable permitieron
al zéfiro florido.
Ya el verano risueño
nos descubre su frente

La dedicatoria va en C. En V: *A Andrés Fernández de Andrada*, tachada. Ss sin dedicatoria.

[1] *Fonseca*, corregido en V sobre *Andrada* (pero olvidó corregirlo en v. 79); C y Ss: *Fonseca*.

* Todo el arte riojano para expresar plasticidad y sensualismo alcanza su máxima realización en esta silva. No estamos ahora en los dominios de la oda moral (ámbito discursivo que genera una imaginería abstracta las más de las veces), sino en la expresión de una naturaleza que se abre al lector como realidad gozosamente contemplada. El verano señorea con sus atributos (vv. 1-16), el campo todo se cubre de hermosura y promesas (17-27) y los ríos («pesadumbre líquida») colaboran pacientemente (32-34) en el aunamiento entre naturaleza y artificio (con insistencia recuerda el garcilasiano «artificio de las altas ruedas», Égloga III, 216). La referencia al ruiseñor (35-38) redondea la expresión del *locus amoenus*. Tras la variación tonal producida por las exclamaciones (39-43), el poema toma ya un inequívoco camino, cuyo motivo central es la *rosa*. De un escenario de exteriores pasamos al detalle del bodegón (48-57), en exquisita mezcla de *rusticitas* y refinamiento, al tiempo que de recuerdos literarios (añorada Edad de Oro con mesas regaladas) y realidad contemplada; todo ello expresado en el ritmo rápido del heptasílabo dominante. Pero —decíamos— el hilo conductor es la rosa, que enaltece cuanto adorna (58-62), pero que sobre todo —y como siempre en Rioja— presenta la significación emblemática (73-74) de alianza entre fugacidad y belleza. Así conducido el tema, la silva desemboca finalmente en el previsto *carpe diem* dirigido a su amigo Fonseca. (Primitivamente estuvo dedicada a Andrés Fernández de Andrada, el autor de la *Epístola moral a Fabio*).

de rosas i de púrpura ceñida;
remite el aire el desabrido ceño,
i el sol libra sus rayos
de las nuves oscuras,
i con luzes más vivas i más puras
regalando la nieve,
al blanco pie de los parados ríos
las prisiones de yelo alegre quita
i su antiguo correr les solicita.
Viste de yerva el suelo,
i de verdor loçano
frentes que desnudara el cierço cano;
en la copia de flores que aparece
por los troncos desnudos,
que rara i breve hoja cubre apena,
esperanças ofrece
del rústico al sudor, premio mal cierto,
bien que sabroso engaño,
de los frutos que espera
en el copioso ramo i en la era.
La pesadumbre líquida no crece
con el furor de los oscuros vientos
qu'ásperos la levantan i remueven
de sus hondos assientos,
mas antes, ya serena i clara, gime
con el peso de máquinas aladas
que su tranquila i lisa frente oprime.
Filomela con vozes acordadas
se oye sonar en los confusos senos
de ramas intricadas
i en los prados amenos.
¡Ô, cómo es el verano
tiempo más genïal i más umano
que otro alguno que da el bolver del cielo!
¡Ô, cuál número i cuánto trae de flores!
¡Ô, cuál admiración en sus colores!

---

[25] Ss: «*si bien* sabroso».
[38] C: «en los».

De la imagen de Amor, ardiente rosa,
las encendidas alas,
que fueron ya de sus espinas galas,
con el color, con el olor divino
son lustre i ornamento al blanco lino
do al gusto se ministra, coronando
la mesa regalada
i fruta sazonada,
con el puro rocío blanqueando.
Pues, ¡cuál parece el búcaro sangriento
de flores esparzido
i el cristal veneciano
a quien l'agua de elada
la tersa frente le dexó empañada!
¿A cuál vaga lazada de oro crespo,
a cuál púrpura i nieve,
por do las gracias i el amor se mueve,
no aumentó hermosura peregrina
alguna flor divina?
¡O florido verano!,
si a mi afecto se deve,
camina a lento passo,
dexa el bolar, dexa el bolar ligero
para tiempo más triste i más severo:
tú cándido i süave i blando espira
i tardo te retira.
Pero sordo i difícil a mi ruego
veloz passa bolando,
al umano linage amonestando,
viendo las rosas que su aliento cría
cómo nacen i mueren en un día:
que las umanas cosas,
cuanto con más belleza resplandecen,

---

[46] Ss: *espinos*.
[51] Ss: «*la* fruta».
[69] C: *tarde*.
[71] C: *passas*.
[73] C: «*tu* aliento».
[73] Ss: «las *flores* que».

más presto desvanecen.
¿I tú la edad no miras de las rosas?
Arde, Fonseca, en el divino fuego,
fuego divino tuyo,
toma exemplo del tiempo que nos huye,
que en sus flores de tardos nos arguye,
i no dexes passar en ocio un punto.
Vive en la ecelsa llama
que a nueva gloria i resplandor te llama,
que no sabes si al día claro i puro
otro podrás contar ledo i seguro,
o si el hermoso incendio que te apura
luzirá con eterna hermosura.

[79] V: «Arde, *Andrada, en aquel* divino fuego» (aparece modificado —a tenor de la dedicatoria— en C, y de ahí lo recogemos).
[81] C: «*en el* tiempo».
Ss presenta notables variantes en los versos finales de esta silva, a saber: 79-80 «Arde *en aquel ilustre y blando* fuego/*que dulcemente engaña tu cuidado*»; 82: «*si en* sus flores»; 84-85: «*que tan* ecelsa llama/a nueva gloria...»; 86: «*y* sabes si *a este* día...».

SONETO XXXVIII*

¿No viste siempre en firme lazo atadas
la piedad i la fe a la mansedumbre?
Ya en la ondosa i sonante pesadumbre
son con frecuente exemplo desatadas.
¡Cuántas de las ciudades admiradas
que al cielo amenazaron con su cumbre
i habla fueron por su ecelsa lumbre,
callan entre las aguas sepultadas!
I este, pues, tan cruel, tan ambicioso
umor que lame fiero altas rüinas,
es fiel i pío a la tierra, a un tronco elado.
¡Ô afectos, ô piedad, que al proceloso
ponto ilustren tus obras peregrinas,
i a mí ni aun sombra tuya aya tocado!

C lleva el epígrafe *A un cuerpo echado del mar.*
[3] *la ondosa*, corregido en V sobre *liquida;* C: *liquida.*
[5] C: «*Mira cuántas* ciudades *fabricadas.*»
[6] *amenazaron*, corregido en V sobre *amenazaran;* C: *amenazaran.*
[7] *fueron*, corregido en V sobre *fueran;* C: *fueran.*
[9] «*I* este...» (añadida la conjunción en V).
[13] *ponto*, corregido en V sobre *campo;* C: *campo.*

* Soneto sobre ruinas acuáticas (véase Introducción págs. 65-66), con aplicación personal del motivo en el último terceto, según el esquema 11 + 3.

[3] *la ondosa i sonante pesadumbre:* el mar (lo mismo que *ambicioso / umor* de vv. 9-10).

SONETO XXXIX*

¿Cómo será de vuestro sacro aliento
depósito, Señor, el barro mío?
Llama a polvo fiar mojado i frío
fue dar leve ceniza en guarda al viento.
¿Qué superior, qué puro movimiento
avrá en ardor a quien el peso impío
desta tierra mortal apaga el brío
i los esfuerços a su ilustre assiento?
Piedad este encendido soplo aguarda,
que en mí se halla duramente atado,
mientra el postrer desmayo se difiere.
Mas si entre tanta oposición dexado
fuere de Vos, mi eterno fin no tarda:
que un breve fuego aun sin contrarios muere.

---

[12] «*Mas* si...», corregido en V sobre «*I* si...»; C: «*I* si...»; Ss: «*Mas* si...».

* Por una vez la poesía de Rioja traspasa el nivel de lo humano para elevarse a la trascendencia. El soneto es una patética petición de ayuda a Dios por parte del hombre, hecho de tierra (inevitable aparición de la imagen bíblica del *barro)* y atado a la tierra. Ya Chiappini (págs. 473-474) ha puesto de manifiesto la relación de este soneto con los X y LIV de Medrano, que —en palabras de Dámaso Alonso— son o significan el «cansancio mortal, arrepentimiento que al reconocerse inadecuado tiene que luchar con sus propias reticencias, acongojada conciencia de la necesidad de la Gracia salvadora» *(Medrano,* II, pág. 72). Aun habría que añadir que así como el LIV de Medrano cierra, significamente, su corpus poético, éste de Rioja es el penúltimo del texto V, que termina con el XXXVIII (recuérdese que numeramos esta edición según C).

[3-4] Nótese el expresivo hipérbaton: «fiar... llama a polvo... mojado i frío fue [como] dar leve ceniza en guarda al viento».

SONETO XL

Ardo en la llama más hermosa i pura
que amante generoso arder pudiera,
i necia invidia, no piedad severa,
tan dulce incendio en mí apagar procura.
¡Ô, cómo vanamente se aventura
quien con violencia i con rigor espera
que un alto fuego en la ceniza muera
mientra un alma a sabor en él se apura!
Si yo entre vagas luzes de alva frente
me abraso, i entre blanda nieve i rosa,
es culpa de tu amor no hazer caso:
no es la lumbre del sol más poderosa
i agrada más naciendo en orïente,
que cuando se nos muestra en el ocaso.

---

[11] Ss: «*no* es culpa...».
[12] Ss: «*que* es...».
[14] Ss: *muere* corregido sobre *muestra*.

SONETO XLI*

Estas ya de la edad canas rüinas,
que aparecen en puntas desiguales,
fueron anfiteatro, i son señales
apena de sus fábricas divinas.
¡Ô, a cuán mísero fin, tiempo, destinas
obras que nos parecen inmortales!
¿I temo? ¿I no presumo que mis males
assí a igual fenecer los encaminas?
A este barro que llama endureciera
i blanco polvo umedecido atara,
¡cuánto admiró i pisó número umano!

En Ss lleva el epígrafe *A las ruinas del anfiteatro de Itálica.*
[9] Ss: «Este barro...».

* Este famoso soneto se inscribe en la serie de los que diversos poetas sevillanos del momento dedicaron a Itálica (Introducción págs. 64-65). Se inicia con una fórmula sintáctica (estudiada por Dámaso Alonso en diversas ocasiones, *Medrano*, I, págs. 182-183, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1950, págs. 193 y ss.; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 311-323), consistente en la separación del demostrativo de su sustantivo para interponer entre ambos un determinativo cualquiera (muy frecuentemente una oración de relativo, posponiéndose en este caso el antecedente). Se impuso con enorme éxito como fórmula de inicio poemático —Rioja la utiliza también en el soneto XIX— a fines del siglo XVI y durante el XVII, figurando casi como un modelo obligatorio de arranque en las composiciones a Itálica (incluida la famosa canción de Caro: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora»). Su más amplia difusión se debió a Góngora, al servirse de ella en muchas ocasiones, y particularmente en el comienzo del *Polifemo* («Estas que me dictó rimas sonoras»). Dámaso Alonso resume con exactitud las claves del éxito de la fórmula, «precisamente por su economía, por la estructura *compacta* que daba a la expresión» (*Medrano*, I, pag. 194).

Entre las diversas aplicaciones del motivo de las ruinas (que generó una diversidad de significaciones aun entre los tan homologables sonetos dedicados a Itálica), éste de Rioja queda cercano al esquema inicial, siempre identificado con el soneto de Gutierre de Cetina «Excelso monte do el romano estrago». Aun cuando éste fuera previo a la «nacionalización» del tema (véase Introducción pág. 63), prefijaba el modelo así: las glorias pasadas representadas en los restos arquitectó-

I ya el fausto i la pompa lisongera
de pesadumbre tan ilustre i rara
cubre ierva i silencio i orror vano.

---

[12] Ss: *fasto*.

nicos («... que fuistes edificios celebrados / y agora apenas vemos las señales») operan virtual y positivamente sobre el presente anímico del poeta («gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo: / que si del tiempo fuistes derribados, / el tiempo derribar podrá mis males»). El de Rioja rompe con la avanzada rectilínea, pues todo queda ya dicho en los cuartetos, y según un decurso muy característico a base de enunciación reflexiva y conclusión en forma de *interrogatio* retórica. En los tercertos retoma el motivo inicial, apreciándose ahora un pulso más personal, con la aparición de su imagen predilecta de la *llama* y conclusión en el magnífico verso final; ya no interesa tanto la aplicación del motivo, a través del símil por contraste, cuanto la misma reflexión insistente y obsesiva sobre el motivo mismo.

[13] *pesadumbre:* véase nota a soneto XXII.

SILVA VII*

A la arrebolera

Tristes oras i pocas
dio a tu vivir el cielo,
i tú, a su eterna lei mal obediente,
a no fáciles iras lo provocas:
alças la tierna frente,
en llama, diré, o púrpura bañada,
de la gran sombra en el oscuro velo,
i mustia i encogida i desmaiada
llegas a ver del día
la blanca luz rosada.
¡Tan poco se desvía
de tu nacer la muerte arrebatada!
Si es, pues, de alto decreto
que el tiempo breve de tu edad incluyas
en sólo el cerco de una noche fría,
¿qué te valdrá que huyas,
con ambicioso afeto
de acrecentarle instantes a la vida,
los conocidos i nativos lares?
No inquietes atrevida
el cano seno a los profundos mares.

---

*La imaginación de Rioja recala en un nuevo símbolo: la *arrebolera* o *dondiego de noche*, cuyas flores, que se abren al anochecer y se cierran a la salida del sol, son la expresión máxima de la fugacidad. Los ingredientes de la oda moral, reiterados ya en otras ocasiones (no aventurarse a lo desconocido, siempre cifrado en un ignoto mar: 20-27, 52-57; que no acrecentará ni cualitativa ni cuantitativamente una vida, cuya felicidad consiste en la aceptación de un destino configurado por los propios límites: 13-19, 28-43) se aúnan ahora con la llamada implícita al goce de lo instantáneo, simbolizado en una flor tan fragante y hermosa como breve (37-41). De esta manera la silva —que sigue el decurso característico de exposición con variaciones tonales admirativas e interrogativas y la exhortación final— se constituye en síntesis significacional del discurso poético riojano.

que por ventura negarán camino
en daño tuyo a tu ferrado pino,
i en vez de la acogida
que en las pardas entrañas
hallaste siempre de la tierra dura,
hallarás en sus aguas sepoltura.
Díme, ¿cuál necio ardor te solicita
por ver de Apolo el refulgente rayo?
¿Qué flor de las que en larga copia el mayo
vierte, su grave incendio no marchita?
¡Ô, cómo es error vano
fatigarse por ver los resplandores
de un ardiente tirano
que impio roba a las flores
el lustre i el aliento i los colores!
I tú, admirable i vaga,
dulce onor i cuidado de la noche,
si la llama i color el sol apaga,
¿cuál mayor dicha tuya
que el tiempo de tu edad tan veloz huya?:
no es más el luengo curso de los años
que un espacioso número de daños.
Si vives breves oras,
¡ô, cuántas glorias tienes!
Tú las divinas sienes
ciñes de la callada noche oscura,
i no una vez ofrece a las auroras
la soñolienta diosa
de tus colores bellos
tintas para sus frentes i cabellos.
Dexa el mar ambiciosa,
que por tu errar inmenso i dilatado
no añadirá fortuna
ora a tu edad alguna,

[23] C: *cerrado*.

[23] *ferrado pino:* nave.
[35] *impio,* de pronunción bisílaba, como en Herrera y otros poetas contemporáneos.

ni por mudar lugar tan apartado
que otro sol lo visite i otra luna;
i passa en ocio i paz aventurada
de tu vivir el tiempo oscuro i breve,
esperando aquel último desmayo
a quien tu luz i púrpura se deve.

[58] C: *aventurado* (sin duda para mantener la rima).

SONETO XLII*

De los rosados cercos donde suena
dulcemente ofendido el puro aliento,
prendes ufano, ô búcaro sangriento,
dando a invidioso amante acerba pena.
Más que a la mano de artificio llena,
tanto bien deves al ardor violento,
i más que a tu primero nacimiento,
aunque de rara fue i purpúrea vena.
No assí de Amor sucede al rayo airado
que alto incendio en mi alma ya eterniza:
que ardo sin dicha entre la llama ciego.
Mas, ¡ai, que tienes tanta gloria elado!
I si el favor no se concede al fuego,
Fili, yo no lo invidio en la ceniza.

Ss lleva el epígrafe *A un barro que tenia en los labios una mujer.*
6 Ss: «*tal gloria* deves...».
10 Ss: «que *aun a mi persuasión en mi* eterniza».

* La oscilación de ámbitos poéticos en Rioja entre la reflexión barroca y la temática amorosa de herencia renacentista, tiene uno de sus momentos más claros en la transición que se opera en este punto de su corpus poético: tras los poemas anteriores, ahora dos sonetos —éste y el siguiente— que se ciñen a dos motivos ocasionales como referencia a la amada: el búcaro y el broche del cabello. De nuevo surgen las imágenes consabidas en torno a la mujer («rosados cercos», «mano de artificio llena») y a la pasión amorosa («rayo airado», «alto incendio», «llama», «fuego», «ceniza»).

SONETO XLIII*

Prende, sutil metal, entre la seda
qu'el pelo embuelve i ciñe ilustremente,
el riço lazo que de ecelsa frente
sobre el puro alabastro en punta queda;
  o prende la vistosa pompa i rueda
del transfúzido velo refulgente
debaxo el cuello tierno i floreciente
en quien, ¡ô!, ni el pesar ni el tiempo pueda;
  qu'en mí será tu aguda punta ociosa,
i de nuevo herir o dar favores
no puede otra virtud en ti ascondida
  mientras ai viva nieve i blanda rosa
i en desmayados ojos resplandores,
árbitros de la muerte i de la vida.

Ss lleva el epígrafe *A un alfiler que dio una mujer quita [sic] del crespo del cabello que haze punta sobre la frente.*

[8] Ss: «... ô. el pesar...».

* Ejemplo acabado de preciosismo que no se frustra en un amaneramiento del estereotipo. Todo parte de la tradición petrarquista, pero adquiere nuevos vuelos poéticos por la expresividad sabiamente conseguida que concluye en el verso final, sobre el que llamó la atención Dámaso Alonso *(Medrano*, II, pág. 310, nota 14); prácticamente igual («árbitro de la muerte y de la vida») termina Medrano su soneto LIV dirigido *A Dios nuestro Señor;* el verso —de procedencia senequista— debió de convertirse en pieza con propia autonomía poética, pues también está al final de un soneto de Calderón de la Barca, en la escena IV de *Los dos amantes del cielo* (BAE, XII, pág. 243).

SONETO XLIV*

En mi prisión i en mi profunda pena
sólo el llanto me haze compañía,
i el orrendo metal que noche i día
en torno al pie molestamente suena.
No vine a este rigor por culpa agena:
yo degé el ocio i paz en que vivía
i corrí al mal, corrí a la llama mía
i muero ardiendo en áspera cadena.
Assí del manso mar en la llanura,
levantando la frente onda loçana,
la tierra al agua en que nació prefiere;
mueve su pompa a la ribera, ufana,
i cuanto más sus cercos apresura,
rota más presto en las arenas muere.

*Este soneto (y de manera aun más inverosímil los LI y LII) fue considerado por La Barrera como testimonio poético de una supuesta prisión real que sufriera Rioja (véase Introducción, pág. 29, nota 59). Ni que decir tiene (como ya observara en su día E. M. Wilson, «Note on a sonnet of Rioja's», *Hispanic Review*, II, 1934, págs. 155-157) que se trata de un recurso metaforizante, tan utilizado en toda la tradición de la poesía cortés amorosa occidental, como es el del *amor-prisión* y *amor-cadena*. Por lo demás, la explícita referencia a la «llama», símbolo de la pasión amorosa, disipa toda duda de interpretación. En los tercetos retorna, a través del símil, a sus conocidas imágenes marinas, pero, curiosamente, invirtiendo ahora su significación habitual: el error de la ola («onda loçana», «ufana»), como el suyo propio, es haber abandonado su patria (que es lo mismo que la estabilidad moral: «el ocio i paz en que vivía») para aventurarse a desconocidas riberas.

SONETO XLV*

No se acredita el día, antes se infama,
con la injuria que haze a la belleza:
húyenos con oculta ligereza,
i va tras él la más ilustre llama.
¿Qué breve fin no temerá quien ama?
Clori, la dulce flor i la pureza
de tus luzes i nieve con presteza
desvaneció, i enmudeció aun la fama.
Assí en el aire discurrir luzientes
vi de la tierra alientos estivales,
i morir cuando más resplandecientes;
i assí a importunas pluvias celestiales
formarse en l'agua cercos transparentes,
sin dexar de su pompa aun las señales.

* Además de en los mss. C y Ss, este soneto se encuentra impreso en el *Encomio de los ingenios sevillanos. En la fiesta de los Santos Inacio de Loyola i Francisco Xavier. A don Iuan de Villela cavallero del Abito de Santiago... Por Iuan Antonio de Ibarra, Secretario i Contador del Consulado i Lonja de Sevilla. Impresso en Sevilla por Francisco de Lyra. Año 1623* (Biblioteca Nacional de Madrid R. 6215). El soneto va en págs. 4 v.-5, precedido de la siguiente nota: «Francisco de Rioja no a menester recomendación, por las que sus mismas acciones le añaden tacitamente cada dia, i las que prometen sus esperanças: i la opinion gloriosa en que tiene el mundo». Lleva por título *A Clori desengañada*, y en el verso 7 dice: «de *tu luz, i tu nieve* con presteza».

SILVA VIII*

Al clavel

A ti, clavel ardiente,
invidia de la llama i de l'Aurora,
miró al nacer más blandamente Flora:
color te dio ecelente
i del año las oras más süaves.
Cuando a la ecelsa cumbre de Moncayo
rompe luziente sol las canas nieves
con más caliente rayo,
tiendes igual las hojas abrasadas.
Mas, ¿quién sabe si a Flora el color deves,
cuando devas las oras más templadas?
Amor, Amor, sin duda, dulcemente
te bañó de su llama refulgente
i te dio el puro aliento soberano:
que eres, flor encendida,
pública admiración de la belleza,
lustre i ornato a pura i blanca mano,
i ornato i lustre i vida
al más hermoso pelo
que corona nevada i tersa frente.
¡sola merced de Amor, no de suprema
otra deidad alguna.
ô flor de alta fortuna!
Cuantas vezes te miro
entre los admirables lazos de oro

* Lejos de todo contenido ético-discursivo, esta silva es un pequeño juguete lírico, donde una vez más se pone a prueba la plasticidad y el sensualismo de la poesía de Rioja: el clavel, favorecido de la naturaleza (1-9), es ornato obligado a la belleza femenina (24-38), en cuanto que emblematiza —igual que la rosa— la significación misma del amor (10-14, 21-23). De la afirmación general a la concreción particular, la silva camina con las consabidas variaciones tonales de las exclamaciones periódicamente insertadas (21-23, 40).

por quien lloro i suspiro,
por quien suspiro i lloro,
en invidia i amor junto me enciendo.
Si forman por la pura nieve i rosa
(diré mejor, por el luziente cielo)
las dulces hebras amoroso buelo,
quedas, clavel, en cárcel amorosa
con gloria peregrina aprisionado.
Si al dulce labio llegas que provoca
a süave deleite al más elado,
luego que tu encendido seno toca
a su color sangriento,
buelves, ¡ai, ô dolor!, más abrasado.
¿Dióte naturaleza sentimiento?
¡Ô yo dichoso a avérseme negado!
Hable más de tu olor i de tu fuego
aquél a quien invidias de favores
no alteran el sossiego.

SONETO XLVI*

A una centella que saltó a los ojos de una dama

Clori, a tus ojos i a la llama pura
que los cerca i enciende dulcemente,
centella de ambicioso fuego ardiente
boló más atrevida que segura;
subió a tanta belleza, i suerte dura
o crueldad de tu luz resplandeciente,
la apagó en el ardor, i aun no caliente
polvo, tu lustre acusa i su ventura.
Clori, invidió tu lustre i resplandores,
i culpa fue porque veloz muriesse
i quedasse sin gloria oscurecida:
nunca se vio del sol nube ofendida
aunque invidia a sus raios la opusiesse,
mas antes encendida en mil colores.

En C la dedicatoria es prácticamente igual, salvo «... *a* una dama»; Ss: *A una centella que le saltó a Clori a los ojos.*

* La amada como principio ígneo a través de sus ojos, es quizá la más característica formulación de todo el simbolismo de la poesía petrarquista. En torno al *sol-fuego* volaba la mariposa, lo mismo que Ícaro o Faetón, representaciones del poeta. Rioja ya se había servido de ese simbolismo en el soneto XIII 12-14, y aquí lo vuelve a emplear, aunque el motivo sea ahora ocasional y anecdótico.

SONETO XLVII*

Como se van las aguas deste río
para nunca bolver, assí los años,
i sólo dejan infalibles daños
que reparar no puede voto pío.
Fundamos esperanças al estío
desde el ivierno, ¡ô ciego error, ô engaños!,
i húyennos los tiempos por estraños
modos, i huye el floreciente brío.
La dulce atrocidad de aquellos ojos,
ante quien ia perdí color i aliento,
tras sí la lleva a más andar el día.
Vive tú a la opinión de onor sediento,
que io al ocio plebeio viviría
si apenas ai de lo que fui despojos.

[10] C: «...*yo* perdí...».

* El desengaño vibra en toda su intensidad en este soneto de recapitulación, bien lejano de las palinodias literaturizadas. Los motivos naturales siempre empleados (el curso del río, el sucederse estacional. Véanse sonetos VII, IX, XVI, XXI, etc.) se vitalizan ahora ante una visión que va más allá de las funcionalidades poéticas que se les había asignado. Estamos ante una poesía existencial que —frente al acronismo de la visión plástica del río por los renacentistas— recupera en el Barroco el simbolismo manriqueño.

SONETO XLVIII*

A Francisco Pacheco, Pintor

Si mides tu ambición con tu fortuna
mientras la edad sin detenerse buela,
sin causa, Fabio, tu razón desvela
que aia a tu suerte oposición alguna.
En lo interior del orbe de la luna
no esperes paz al bien que l'alma anhela,
antes, ô Fabio, al sufrimiento vela
alegre al que contrario lo importuna:
como la siempre floreciente llama
por quien renace i por quien muere el día,
que igual raia en el cielo i resplandece,
i a montañas de nuves i a porfía
en su maior oposición parece
que de hermosas luzes las inflama.

---

* Falta la dedicatoria en A y Ss.
[4] Ss: «... *su* suerte...».

De nuevo la temática moral sobre la fortaleza del varón interior aparecen en forma de consejo al amigo, en este caso Pacheco. Reaparecen los motivos tantas veces comentados: 1-4 aceptación de los propios límites (silva VII 13-19, 28-43), 5-6 no aventurarse a lo desconocido (soneto LII), 7-8 la fortaleza a través del ejercicio liberador del sufrimiento (sonetos XXV, XXXII, etc.). Incluso la imagen desarrollada en el símil de los tercetos había sido ya empleada en el soneto XLVI 12-14, aunque con bien distinta finalidad significativa.

SONETO XLIX*

¡Cómo a ser inmortal, Manlio, caminas!,
pues cuando el orbe en pieças dividido,
cae con ímpetu orrendo i con rüido,
intrépido te hieren sus rüinas.
Émulas, Manlio, son de las divinas
tus acciones; del número embestido
ni passas a sus vozes advertido,
ni a sus injurias aun la frente inclinas.
Assí al luziente cerco de la luna,
rayando en muda noche el orïente,
furioso can latiendo va erizado;
i ella igual i segura i refulgente
sube, mal advertida a la importuna
voz del can simple, en daño suyo airado.

---

* Dirigiéndose a don Gaspar de Guzmán, Rioja continúa en la misma clave del soneto anterior, si bien ahora trasparente de una forma más directa sus fuentes horacianas; en concreto el comienzo de la oda III, III: «Iustum et tenacem propositi virum / non civium ardor prava iubentium...». Importa destacar la imagen que desarrolla el poeta latino y que Rioja incorpora en los vv. 2-4: a aquel varón justo y tenaz «si fractus inlabatur orbis, / impavidum ferient ruinae» (7-8). Garcilaso ya había recogido el motivo «mas si toda la máquina del cielo / con espantable son y con rüido, / hecha pedazos, se viniere al suelo, / debe ser aterrado y oprimido / del grave peso y de la gran rüina / primero que espantado y comovido» (Elegia I, vv. 196-201) y también fray Luis: «Si resplandece el día, / si Eolo su reino turba, ensaña, / el rostro no varía / y, si la alta montaña / encima le viniere, no le daña» (*A Felipe Ruiz*, vv. 26-30). Es la imperturbabilidad como alta conquista, el resistir activo, que se traduce un grado más allá en los versos de Rioja: «intrépido» frente al «impavidum» horaciano. Por su parte, el segundo cuarteto recuerda también insistentemente a Horacio, ahora en su oda «Odi profanum vulgus et arceo». (III, I).

[11] *latiendo:* 'ladrando'.

SILVA IX*

A la rosa amarilla

¿Cuál suprema piedad, rosa divina,
de alta belleza transformó colores
en tu flor peregrina,
teñida del color de los amores?
Cuando en ti floreció el aliento umano,
sin duda fue sobervio amante i necio,
cuidado tuio i llama,
i tú descuido suio i su desprecio.
Diste vozes al aire, fiel en vano,
¡ô triste! ¡I cuántas vezes
i cuántas, ai, tu lengua enmudecieron
lágrimas que copiosas la ciñeron!
Mas tal uvo deidad, que conmovida
(fuesse al rigor del amoroso fuego
o al pío afecto del umilde ruego)
borró tus luzes bellas
i apagó de tu incendio las centellas;

---

[1] C: *deidad*.
[5] *Cuando en ti floreció*, corregido en V sobre *mientras en ti duró*, la misma lectura que da C.

*El simbolismo de la rosa (amor-belleza femenina en plenitud) adquiere ahora una curiosa solución de continuidad a través de la metamorfosis de la flor: la *rosa amarilla* es símbolo de aceptación finalmente resignada, que no excluye —como siempre en Rioja— la melancólica delectación ante el *exemplum* que la naturaleza ofrece. (Oreste Macrí conecta esta silva con el tema de la disolución de la objetividad de la persona amada, *Fernando de Herrera*, pág. 504). La utilización por Rioja del color amarilo va siempre cargada de connotaciones de tristeza y amargura (la «amarilla selva» del soneto XIII 1, el «amarillo yelo» de Laida en sextina II 32); todo hace pensar en un emblematismo asociado a dicho color, como 'desengaño' y aun 'desesperación'.

desvaneció la púrpura i la nieve
de tu belleza pura
en corteza i en hojas i ástil breve.
El oro solamente
que en crespos lazos coronó tu frente,
en igual copia dura,
sombra de la belleza
que pródiga te dio naturaleza,
para que seas, ô flor resplandeciente,
exemplo eterno i solo de amadores,
sola, eterna, amarilla, entre las flores.

[18] *púrpura i la*, corregido en V sobre *pura rosa i*, la misma lectura que da C.
[19] *belleza pura*, corregido en V sobre *linda figura*, la misma lectura que da C.

SONETO L*

Fili, la destemplança con que suena
tu voz a mi desdén, siempre me advierte
que también para ti guardó la suerte
el fuego a que severa me condena.
A tratar nueva injuria como agena,
Fili, mal puede ser que el arte acierte:
que no ai remedio a no prevista muerte,
ni prevención en no advertida pena.
En vano a persuadirme te dispones,
con forçada razón tus falsos ielos
si tus alientos no te son propicios.
¿Sabes que dieron próvidos los cielos
al umano secreto las acciones
solas de su verdad falsos indicios?

---

[5] Verso parcialmente corregido en A sobre el primitivo: añade *A* al principio y sustituye *súbita* por *nueva*, correcciones que ya recogen C y Ss.

[6] Este verso aparece sobrepuesto en A, con letra distinta, sobre el primitivo (en este caso sin tachar) *quien puede aunque con l'arte se concierte*. C sigue el texto sobrepuesto, mientras que Ss el primitivo.

* Para la interpretación de este soneto véase nota al siguiente.

[5-8] El sentido de estos versos vendría a ser: el poeta está prevenido contra toda nueva injuria de Fili, como se está prevenido ante lo ya previsto (expresado en sentido negativo en los vv. 7-8).

SONETO LI*

Rompo con lisa frente las prisiones,
Fili, que tus engaños fabricaron;
lágrimas tu mentir acreditaron
contra avisos de fieles presunciones.
¡Ô, cuántas vezes, Fili, a tus acciones
(que mal ardiente llama en mí apagaron)
en mis ielos piedad solicitaron
i turbaron prudentes prevenciones!
Pero ia de tu llanto la eloquencia,
i de tus modos en sìlencio el arte
no podrá introduzir nuevos engaños.
I yo más quiero a solas invidiarte
que ver siempre ostinada la prudencia
al persuadir de tantos desengaños.

* Otra pequeña serie representada por este soneto y el anterior. Fili es el ejemplo de mujer artera que induce a un amor sentido como trampa por el poeta desde la atalaya de su desengaño (véase también el LIII).

[1] *prisiones:* véase nota al soneto XLIV.

SONETO LII*

¡Ô rotos leños i mojado lino,
orror a la ambición más lisongera!
¿Qué mal fundado error tu paz primera
en la selva turbó, robusto pino?
I tú, atrevida yerva, que camino
a fábrica naval diste en la fiera
agua, ya por su injuria en la ribera
eres triste escarmiento al peregrino.
¡Ô mil vezes dichoso el que igual cuenta
largas oras en ocio entre sus lares,
superior a vulgares opiniones,
que ni a la suerte invidiará sedienta,
ni, inútil peso, temerá en los mares
escudriñar sus íntimas regiones!

* De nuevo aparece el tema de la ambición cifrado en las navegaciones. De modo paradigmático se ciñe el soneto a la imagen del navío en sus dos elementos constituyentes: el armazón (antes «robusto pino», ahora «rotos leños») y el velamen («atrevida yerva» que termina siendo «mojado lino»). Los tercetos aplican el motivo a la reflexión moral, utilizando las omnipresentes referencias horacianas: los propios lares, la vulgar opinión, etc.

SONETO LIII*

¿Qué secretos no vistos en mis males
inventas, Cloe? Miro las acciones
que fabricaron a mi paz prisiones,
como cuando en tu gracia siempre iguales;
también tus puras vozes celestiales,
contra quien no ai umanas prevenciones;
mas ¿qué oculto veneno en ellas pones
que las siento, muriendo, desiguales?
¡Ô modos eficaces i elocuentes,
cómo habláis en las injurias mías
lo que niegan palabras i favores!
¡Qué no entendida fuerça de temores
descubrís en silencio! ¡Ai!, florecientes
mis glorias llevan los veloces días.

---

[5] C: «... *las* puras...».
[5] A sobre una primitiva lección *vozes* corrigió *hablas*, y de nuevo corrigió *vozes*, tal como aparece en C y Ss.
[10] A sobre el primitivo *vos habláis* corrigió *vos pronunciáis*, y luego *como habláis*, tal como aparece en C y Ss.
[14] A sobre *ligeros* corrige *velozes*, tal como aparece en C y Ss.

* Aunque con variación ocasional del nombre femenino (ahora *Cloe* en vez de *Fili)*, el soneto se inscribe en el mismo contexto significativo y existencial de los L y LI (con los que, por lo demás, coincide en constantes realizaciones léxicas: «secretos», «prisiones», «prevenciones», «injurias»).

SILVA X*

A la rosa

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve i veloz buelo,
i ni valdrán las puntas de tu rama
ni púrpura hermosa
a detener un punto
la execución del hado presurosa?
El mismo cerco alado
que estoi viendo rïente,
ya temo amortiguado,
presto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu crespo seno
te dio Amor de sus alas blandas plumas,
i oro de su cabello dio a tu frente.
¡Ô fiel imagen suya peregrina!
Bañóte en su color sangre divina
de la deidad que dieron las espumas,
¿i esto, purpúrea flor, esto no pudo

---

[14] *de la llama*, así en V; la misma lección en S pero corregida por *del calor*, como aparece en C y Ss.

* Estamos ante la más famosa composición de Rioja. La rosa, tan omnipresente en su poesía, es el motivo único de esta silva, que recrea el simbolismo asociado a esta flor, como emblema de amor (15-20) y sobre todo de fugacidad (11-14, 26-31). No encontramos aquí el mensaje final de la silva VII *A la arrebolera* en el sentido de que la felicidad esté en conformarse en el propio destino. Ahora sólo la comprobación del hecho, que conlleva la queja desengañada y la consecuente llamada —implícita aquí— al goce de lo fugaz. Lejos del Rioja de las silvas morales, ésta se vincula a la línea expuesta a propósito de la VI *Al verano*.

hazer menos violento el rayo agudo?
Róbate en una ora,
róbate licencioso su ardimiento
el color i el aliento:
tiendes aún no las alas abrasadas,
i ya buelan al suelo desmayadas.
Tan cerca, tan unida
está al morir tu vida,
que dudo si en sus lágrimas la aurora
mustia tu nacimiento o muerte llora.

SONETO LIV*

Cánsome en fabricar lenta fortuna
con el error que a los umanos lleva,
mas la esperiencia a mi razón le prueva
que igual me a de seguir la de la cuna.
Esta luz, para mí nunca oportuna,
solamente en mi daño se renueva,
ni sé qué más a sus orientes deva
que la vez de los casos importuna.
I estoi ia tan de parte del engaño
que fabulosas glorias me propone,
que acción no acuso de siniestra suerte.
Assí a sus leies ambición dispone
el ánimo, i en tanto errar no advierte
la verdad que le avisa el desengaño.

[1] A corrige *lenta* sobre *otra;* la misma corrección en Ss; C ya incorpora *lenta* en el texto.

* Temática barroca del desengaño existencial, centrada en la futilidad de las ambiciones humanas, no faltando la referencia a la «cuna» (v. 4) que se hará casi obligada en los poetas del tiempo.

SONETO LV

Movió mi fuego a compassión los días,
i llevaron veloces i severos,
Fili, a tus ojos, dulcemente fieros,
la flor que perturbó las pazes mías.
Ia a los que en competencias i porfías
de pretender, hizo tu amor primeros,
aun la piedad no haze lisongeros
de las cenizas que contemplan frías.
¡Cómo, si fuera al tiempo permitido
bolver, i por las luzes de tu frente
raio de risa centellando ardiera,
fueras con tu belleza más prudente,
porque el vivo color no enmudeciera
con tanto aplauso a sombras reduzido!

---

[6] C: «... *vio tu verdor* primeros».

[13] Este verso sufrió diversas modificaciones en A: el primitivo *si quiera* [?] *porque su lustre no se viera* fue tachado y sustituido por *porque su lustre assí no enmudeciera* [?], también tachado y sustituido tal como la recogemos en el texto. Ss acoge la última corrección. En cambio, C modifica el texto por su cuenta: *i el hermoso color nunca se viera.*

[14] *a sombras reduzido,* corregido en A sobre *en polvo convertido,* corrección que acogen C y Ss.

SONETO LVI*

Hiere con saña el mar i con porfía
la seca arena, a su crueldad desnuda,
i l'agua, siempre en el herir más cruda,
temblor embuelto en su furor l'envía.
Pero nunca a sus ímpetus desvía
la frente el polvo numeroso, o duda
permanecer en su constancia muda,
por más que oculto se repare el día.
Sólo ofendiendo, el ponto entre sus iras
suspira en el silencio de l'arena,
como si alguna vez fuera ofendido.
Tal, Lice, entre las lágrimas suspiras,
i el repetido aliento en mí mal suena,
mudo yo a tus injurias i herido.

---

[3] Ss: «... en el herir siempre...».
[8] Ss: «... se *renueve* el día...».

* La misma imagen que había empleado en la silva V (vv. 1-6) del mar que combate y la playa que resiste, en actitud no menos firme y constante que silenciosa, es aplicada aquí al tema amoroso a través de la funcionalidad que presta el símil.

SILVA XI*

Al jazmín

¡Ô, en pura nieve i púrpura bañado,
jazmín, gloria i onor del cano estío!,
¿cuál avrá tan ilustre entre las flores,
hermosa flor, que competir presuma
con tu fragante espíritu i colores?
Tuyo es el principado
entre el copioso número que pinta
con su pinzel i con su varia tinta
el florido verano.
Naciste entre la espuma
de las ondas sonantes
que blandas rompe i tiende el ponto en Chío,
i quiçá te formó suprema mano,
como a Venus también, de su rocío;
o, si no es rumor vano,
la misma blanca diosa de Cithera,
cuando del mar salió la vez primera,
por do en la espuma el blando pie estampava
de la playa arenosa
alvos jazmines dava,

---

[15] S: *o si es menos dudoso*, tachado y corregido como lo recogemos en el texto, lectura que dan también los demás mss.

* El arte riojano recala en un nuevo símbolo floral. El jazmín, si también es emblema de amor, como imagen de Afrodita (40-43), con cuyos orígenes míticos coincide (10-23) y a quien debe aun sus propiedades, no es sin embargo, como la rosa o la arrebolera, ejemplo de belleza vulnerable por fugaz (27-39). La silva tiene dos partes claramente diferenciadas: la primera (1-43) es la exaltación de la flor; la segunda (44-66) la exaltación de la amada (la tan herreriana «altiva luz mía») a través de su identificación con el jazmín. Nos encontramos, pues, con el modelo de silva ya visto a propósito de la VIII *Al clavel*.

i de la tersa nieve i de la rosa
qu'el tierno pie ocupava
fiel copia apareció en tan breves hojas.
La dulce flor de su divino aliento
liberal ascondió en tu cerco alado;
hizo immortal en el verdor tu planta:
el soplo la respeta más violento
que impele embuelto en nieve el cierço cano,
i la luz más flamante
que Apolo esparze altivo i arrogante.
Si de süave olor despoja ardiente
la blanca flor divina
i amenaza a su cuello i a su frente
cierta i veloz rüina,
nunca tan licencioso se adelanta
que al incansable suceder se opone
de la nevada copia,
que siempre al mayor sol igual florece
e igual al mayor yelo resplandece.
¡Ô jazmín glorïoso,
tú solo eres cuidado deleitoso
de la sin par hermosa Citherea,
i tú también su imagen peregrina!
Tu cándida pureza
es más de mí estimada
por nueva emulación de la belleza
de la altiva luz mía
que por obra sagrada
de la rosada planta de Dïone:
a tu ecelsa blancura
admiración se deve
por imitar de su color la nieve,
i a tus perfiles rojos
por emular los cercos de sus ojos.

---

[23] C: *copa*.
[28] Ss: «... *buelto* en nieve el cierço *frio*».
[43-44] Entre ambos versos hay otro en S:*Ô flor insigne y rara*.
[50] C: *hermosura*.

Cuando renace el día
fogoso en Oriente,
o con color medroso en Ocidente
de la espantable sombra se desvía,
i el dulce olor te buelve
que apaga el frío i que el calor resuelve,
al espíritu tuyo
ninguno avrá que iguale,
porque entonces imitas
al puro olor que de sus labios sale.
¡Ô, corona mis sienes,
flor que al olvido de mi luz previenes!

[57] V: «*i* con color...».

DÉCIMAS PRIMERAS*

No se causan mis enojos,
ô Clori, de agenas glorias;
otras temidas victorias
dan lágrimas a mis ojos.
No invidio dulces despojos
de amante favorecido,
que la suerte me a traído
a no amar ser invidiado;
moriré alegre abrasado,
como no fuera ofendido.

Fundo mi cierta alegría
en vivir dentro en mi fuego,
i aquel deleite me niego
que tu luz darme podría.
Mi dulce passión porfía
en llevarme a tu rigor,
pero ardiendo aun tengo orror
del desprecio con que miras,
i llego a sentir tus iras
más que a estimar tu favor.

* Las tres composiciones escritas en décimas por Rioja suponen un ejercicio poético en la línea de las conceptualistas quejas de amor heredadas de los cancioneros castellanos cuatrocentistas, utilizando para ello —como es preceptivo— el ritmo ágil del octosílabo (véase Introducción págs. 82-84). Aparecen los motivos codificados por la tradición: *personificación de potencias* (25-30), paradojas de la *vida-muerte* (31-34), el *amor engaño* (35-40, 45-50), el *amor-cadena* (41-44), no faltando tampoco las frecuentes extrapolaciones del léxico militar: «temidas victorias» (3), «dulces despojos» (5). Pero, como era de esperar, la realización poética trasciende la tradición heredada, no sólo incorporando metáforas usuales en su tiempo («tibios cristales» 59, por 'lágrimas'), sino mostrando de manera fehaciente el pulso de nuestro autor en versos de impronta tan personal como los 23-24, o utilizando su imagen predilecta de la *llama* (23, 46, 58).

No ai sombra de bien que pueda
concederme la fortuna;
crece mi llama importuna
esparziendo el humo en rueda.
I tan abrasado queda
el pecho de su violencia
que desmaya la paciencia;
mas después un favor lento
assí ensuavece el tormento
que aun lo busca la prudencia.

Mas tan poco se detiene,
que vengo a desengañarme
que Amor no quiere matarme
porque más de espacio pene.
La esperiencia me previene
a que huya el cierto daño,
pero amo tanto el engaño
que a la imagen de un favor
siento apagado el dolor
del incendio más estraño.

No sé si llame piedad
a esta remissión de pena,
porque afloxar la cadena
para apretarla, es crueldad.
En esta inumanidad
a mi llama lisonjea
un cierto error porque crea
en tan acabada fee
que no es cierto lo que ve
sino aquello que desea.

Yo triste a conocer vengo
que mi bien desvaneció;
como sombra me huyó;
lágrimas ya le prevengo.
¿Será qu'en el mal que tengo
halle imperio el llanto mío?

Mas, ¡ô necio desvarío!:
contra llamas celestiales
no pueden tibios cristales
ostentar sobervio brío.

DÉCIMAS SEGUNDAS*

Quiero mi grave tormento
en silencio padecer,
pues assí usurpa el temer
la fuerça al atrevimiento.
Mas no es mi fuego tan lento
qu'el humo pueda ocultar;
modos vengo a dessear
con que desmienta mi ardor,
i la fuerça del dolor
aun quita el imaginar.

Pierda el nombre de atrevido
quien no pretende favores,
i no acuse mis dolores
quien nunca los a sufrido.
Viva yo en público olvido,
siempre ocioso a la memoria,
i alcance aquella vitoria
que me diere tu piedad:
que a corta capacidad
no conviene mayor gloria.

¿En qué te injuria quien ama,
Clori, la encendida rosa

A *borr.* presenta correcciones en versos 3 *(usurpa*, corregido sobre *quita)*, 26 *(tu crueldad*, sobre *tus iras)*, 31 *(ofensa*, sobre *injuria, adorarte*, sobre *ofrecerte)*, 32 *(dentro en mi*, sobre *en la mente)*, 34, 35 y 36 (tachados y corregidos como los recogemos en el texto), 39 *(no se ven*, sobre *no serán)*, 40 *(más*, sobre *no)*, 42 *(fiereza*, sobre *crueza)*, 46 (tachado y corregido como lo recogemos en el texto). Todas las correcciones pasan a C.

* Las quejas tienen ahora como *leit-motiv* la actitud cruel de Clori. En medio del tono abstracto surgen algunas notas de plasticidad: la referencia a la imagen física de la amada (concretada en los términos usuales en nuestro poeta, 21-24) y a la naturaleza (37-40, 47-50).

que por tu nieve hermosa
dulcemente se derrama?
No aumenta el rigor la fama;
sienta tu crueldad el día
que a hazer polvo porfía
el fuego con que as vencido,
porque ofender al rendido
es covarde valentía.

Y si es ofensa adorarte
dentro en mí con blando ruego,
permite que trate el fuego
pues él puede assí vengarte;
que si vienes a enojarte
con menor belleza miras:
¿el puro cielo que admiras
i los mares espaciosos
no se ven menos hermosos
cuando más muestran sus iras?

Ofendes a tu razón
en tener tanta fiereza,
que Amor es de la belleza
apazible adulación.
Quien no huie tu prisión
bien merece menor mal:
¿no ves el manso cristal
que a la flor que ama su frente
le da con crespa corriente
de agradecido señal?

DÉCIMAS TERCERAS*

En tan lento resistir
i en incendio tan severo
poco a la razón espero
i mucho temo al vivir.
Una lei vengo a sentir
cuya violencia no acuso;
tiemblo i sígola confuso,
que avisos de la prudencia
dizen que no ai resistencia
contra el imperio del uso.

I quedo entre este temor
con tal gusto persuadido,
que aun cuando más ofendido,
hallo deleite en mi ardor.
Tus altos modos, Amor,
tarde llego a conocer:
el siempre elar i encender
a quien tu fe solicita
es porque sólo acredita
las glorias el padecer.

Solamènte el bien de amar
quiero, sin correspondencia,

A *borr.*: el cosido del manuscrito impide ver los comienzos de versos de las dos primeras décimas. Además, en la parte inferior del folio se ha transparentado la tinta de un fragmento de carta autógrafa de Rioja. Ello, unido a las múltiples correcciones, hace un tanto dificultosa la lectura en esos versos (véase lámina 6). Presenta correcciones en versos 1, 2, 3, 4, 15, 19, 23, 25, 27, 31, 37, 38, 44, 45, 47, 48, 49. Todas ellas pasan a C, que sin embargo difiere en v. 39: «que es *violento* su poder».

* Se produce aquí una intensificación de los conceptualismos presentes en todas las décimas. Los opósitos *fuego / hielo*, *razón / deseo* generan un lenguaje cifrado en la paradoja como expresión del *sufrimiento gozoso* (11-14).

pues muere assí la paciencia
en naciendo el dessear.
Tiempo, dexa de apagar
el fuego que me eterniza:
que tu ielo atemoriza,
i el arte de la razón
no tiene juridición
para encender la ceniza.

Esta luz que en mí florece
i obraron passiones mías,
a la injuria de los días
sin advertir desvanece.
Fuerças el discurso ofrece
del ánimo al blando fuego;
mas su esfuerço i risa i juego
contra la edad a de ser:
que es violencia su poder
i el de la razón es ruego.

Pero si roba la flor
de tu voz i de tu aliento,
Clori, el sol menos violento,
bien tengo a mi ofensa orror.
¿Qué osará umano valor
viendo divinos despojos?
Mas, ¡ô importunos enojos!,
pues aun no da la esperança
engaños a la vengança,
dé el dolor llanto a mis ojos.

SONETO [LVII]*

¿En qué ecelso lugar, Lesbia, formada
la nieve fue de tu hermosa frente?
La que a Moncaio coronó luziente
no es blanca a su pureza comparada.
¿Con cuál purpúrea llama retocada
fue a partes su belleza floreciente,
que desmaia i abrasa ocultamente
a la alma más sobervia i más elada?
Tus puras luzes, dulcemente atroces,
¿qué raio celestial cerca i enciende?
¿Cómo suspende tu razón divina?
Mas, ¡ô necio, cuán poco las veloces
palabras pueden! Lesbia peregrina,
quien menos habla en tí, menos te ofende.

Este soneto fue sometido en A a muchas correcciones sobre las lecciones primitivas, que eran a saber:

[3] «la que *a las cumbres injurió frecuente*».
[5] «Con *qué celestial* llama...»
[9] «*Los ojos, pues, tan* dulcemente...».
[10] «que raio *soberano los* enciende».
[11] «*tu razón iela embuelta en voz* divina».

Todas las correcciones pasan a Ss.

* A partir de aquí van ordenados según nuestra propia numeración los sonetos que ya no figuran en C (véase Introducción págs. 109-110). Lo hemos hecho así por evidentes razones de no romper la secuencia de la colección. Resulta obvio que tanto este soneto como el siguiente quedan claramente descontextualizados en el marchamo del cancionero riojano, donde los últimos sonetos abundan insistente y progresivamente en la expresión del desengaño, en su aplicación amorosa o moral. Reaparecen ahora los motivos más juveniles, concretados a través de los *topoi* petrarquistas, sobre la belleza femenina (en este soneto) y los opósitos *fuego / hielo* (en el siguiente).

SONETO [LVIII]*

Celos que perturbáis la gloria mía
i eláis tal vez mi peregrino fuego,
crédito siempre a vuestra injuria niego
porque apagar mi ilustre ardor porfía.
Pero la blanca nieve que encendía
en mí, llama a quien doi umilde ruego,
aunque su lumbre solicito ciego,
con frecuentes ofensas me desvía.
A mi tormento entonces lisongea
un ielo que en mí corre blandamente,
i en él hallo, aunque breve, algún consuelo.
Mas, ¡ô celos, ô infierno, ô rabia ardiente!,
¿cuándo será que vuestro elar no crea?
Que más me abraso cuantò más me ielo.

* Véase nota al soneto anterior.

SONETO [LIX]*

No fue acierto del caso el aplaudido
golpe, que hizo en trueno el plomo ardiente,
en la dura, espaciosa, armada frente
del animal de Iuno más temido;
ni cayó inútil peso sin gemido,
bañado en su purpúreo humor caliente,
por verse de deidad, ocultamente,
a forçosa obediencia reduzido;
sino que el arte es tanta i la destreza
del Gran Filipo, que en el metal hueco
si el negro polvo enciende las centellas,
teme el buelo que toca a las estrellas,
teme en toda montaña la fiereza,
teme aun la imagen de la voz el eco.

---

* Se encuentra este soneto en el *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Índias de Oriente y Occidente... Contiene los Elogios que han celebrado la Suerte que hizo en el Toro en la Fiesta Agonal de treze de Otubre deste año de MDCXXXI. Dedicale a su Magestad Don Ioseph Pellicer de Tovar, Señor de la Casa de Pellicer, Cronista de sus Reynos de Castilla i Leon. En Madrid, por Iuan Gonçalez* (Biblioteca Nacional de Madrid, R. 7032). Se trata de un volumen en el que Pellicer reunió decenas de sonetos (entre ellos, de Lope, Jáuregui, Quevedo, etc.) con el objetivo encomiástico señalado. El de Rioja aparece como el *Epigrama X* en pág. 17 v. (Existe una edición del *Anfiteatro...*, con discurso preliminar de don José Gutiérrez de la Vega, publicado por el Marqués de Jerez de los Caballeros, en Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1890.)

SONETO [LX]*

Guadalquivir, si en otro tiempo ornaste
con oro tu ecesiva y alta frente,
si diste excelso nombre en tu corriente
con los blancos vellones que doraste,
y ya (culpa del tiempo) assí trocaste
tu gloria, tu esplendor puro y luciente
(admirable a la más remota gente),
que dello sólo sombra nos dexaste,
agora un blando ruiseñor cantando
de un vario poro en el confuso seno,
mayor gloria te da que la perdida.
Por tanto, Betis, por tu sitio ameno
canta su nombre, y dilo a tu querida
Tetis quando le estés los braços dando.

* Se encuentra en la obra *Los pastores del Betis. Versos y prosas de don Gonzalo de Saavedra, Veinticuatro de la Ciudad de Cordova. Dados a luz por Martin de Saavedra y Guzman su hijo con algunos fragmentos suyos añadidos. En Trani, por Lorenzo Valerij*, 1633. [pág. 290: MDCXXXIV] (BNM R. 2291). En los preliminares, tras la dedicatoria y aprobación, van ocho sonetos, de los cuales éste de Rioja figura en tercer lugar.

1-8 Referidos a un glorioso pasado —visto desde 1633— de Sevilla, concretado en las excelencias de su río, en el que se aúnan el tópico, literario bucólico —acorde al contenido de la obra que elogiaba el soneto— y la referencia real al esplendor económico de la ciudad. En tal sentido, cabe interpretar como una disemia *los blancos vellones* (v. 4), que harían referencia tanto a 'lana de las ovejas', como, y especialmente, a 'moneda de cobre'

Traducciones

I [SONETO LXI]*

El cántabro metal formé en la llama
que impelido y secreto soplo alienta,
cual cíclope en el monte que alimenta
los eternos incendios que derrama.

---

* Comienza aquí el conjunto de composiciones de Rioja que son traducciones del latín y fueron recogidas por Francisco Pacheco con diversos propósitos.

Este soneto aparece en el *Arte de la pintura* (fols. 472 v.-473. Ed. cit. de Sánchez Cantón, II, pág. 164). En la intención de mostrar los benefactores efectos que sobre el hombre tiene el arte de la pintura, explica Pacheco que «ablanda, no sólo el corazón, pero el hierro duro, y el yunque y martillo convierte en la suavidad y blandura de los pinceles. Solicitada una [fol. 470 v.] honesta doncella en Flandes de un pintor y un herrero, aficionada a la pintura, quisiera que trocaran oficios por admitir al herrero por marido, que era gentil mancebo de hasta treinta años: el cual no estimó, sintiéndolo él esto mucho. Por conseguir su virtuoso intento, se aplicó a la pintura (aunque era famoso en su oficio), si bien el autor de su Vida pone antes otra causa de hacerse pintor, pero inclínase más a ésta movido de una epigrama latina que, doctamente, escribió Lampsonio debaxo de su retrato de estampa en el Libro de los famosos pintores de Flandes que yo tengo); en ella habla el mesmo Quintinio Mesio, que así era el nombre deste ilustre ingenio [...]. Ahora se debe reparar, como dixe al principio, en que la pintura produció estos efectos maravillosos que la epigrama atribuye; pues la afición desta arte en la doncella ocasionó el generoso aliento en Quintinio para deponer la humildad y dureza [fol. 472] del hierro y levantarse a tan aventajado lugar en el nobilísimo exercicio de la pintura» (Ed. cit., págs. 161 y 163). A continuación inserta dos traducciones, una de Francisco de Calatayud en redondillas («Herrero y amante fui») y el soneto de Rioja.

El epigrama latino en cuestión es de Domenico Lampsonio, en la obra *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies, una cum doctissimi Dominici Lampsonii* [...] *elegiis, Anversa, 1572* (cfr. Chiappini, págs. 403 y 511-512; recoge el original y coteja con él la traducción), y dice así:

Y Amor, que raras glorias dio a quien ama,
mi pecho ardió con hacha violenta
y con desdén solicitó mi afrenta
en la soberbia lumbre que me inflama.
Pintor, émulo amante, preferido
vi, y al hierro sonante el pincel mudo;
pintar me hizo Amor; mis tablas muestra
breve martillo. ¡Oh Publio!, así en ti pudo
ser Vulcano pintor introducido
cuando a Eneas Dïone armó la diestra.

Ante faber fueram Cyclopeus ast ubi mecum
Ex aequo pictor coepit amare procus:
Seque graves tuditum tonitrus post ferre silenti
Peniculo obiecit cauta puella mihi:
Pictorem me fecit amor. Tudes innuit illud
Exiguus tabulis quae nota certa meis.
Sic, ubi Vulcanum nato Venus arma rogarat.
Pictorem e fabro Summe Poeta facis.

II*

Pequeña soy, pero mi nombre excelso
es tan grande que el ancho mundo ocupa,
y vengo a ser con él igual en todo.
Si no soy blanca, Andrómeda a Perseo
agradó, aunque en color patrio teñida.
También se junta cándida paloma
con la que está teñida en color vario;
y la tórtola negra de la verde
ave vive ligada en dulce lazo.

---

*Se trata de una traducción de las *Heroidas* (XV, vv. 33-38) de Ovidio. Pacheco la recoge en el *Arte de la pintura* (fols. 185 v.-186 v. Ed. cit., I, págs. 265-267), insertando también una nota de Rioja en la que aparece en su habitual actitud de asesor del pintor. Dice Pacheco que intentando cerciorarse de si la Andrómeda era negra [fol. 186], «consulté en aquella sazón a Francisco de Rioja, como tan erudito, y escribió un papel cuyas palabras son éstas: 'Andrómeda hija de Cefeo y de Casiope, dice Apolodoro, que fue echada a la ballena, porque su madre se glorió de tener mayor hermosura que las Nereidas; Higinio, en el Poético Astronómico, que porque su madre antepuso la hermosura de su hija a la de las Nereidas. Que fuese negra muestra Ovidio en sus Transformaciones, diciendo: que Perseo vino en Etiopía, y en los campos de Cefeo, halló a su hija atada a la roca. Y Plinio, Estrabón, Higinio y Apolodoro, dicen que pasó en Etiopía donde era rey Cefeo. De donde se colige claro que era negra, pues era Etíope. Ovidio en la Epístola de Safo a Faón dice claramente que era negra.

Sum brevis; at nomen quod terras impleat omnes
est mihi, mensuram nominis ipsa fero
candida si non sum placuit Cepheia Perseo
Andromede patriae fusca colore suae.
Et varijs albae iunguntur saepe columba,
et niger a viridi turtur amatur ave.

[Inserta aquí su traducción] De aquí lo trasladó el Petrarca, cuando dixo: *Vergine bruna*. El Vellutello, intérprete suyo, lo declara bien diciendo: *Costui amó a Andromeda figliola de Cepheo, avengache tuta bruta e negra fose*. Hasta aquí Francisdo de Rioja'».

III*

Cristóbal y fortísimo gigante
es a quien caminando en las tinieblas,
la fe, de maravillas obradora,
amanece; no teme de las sombras
las vanas amenazas, ni anegarse
en las ondas inmensas de las cosas:
estriba siempre en Dios. Tal te creemos,
¡oh grande entre los santos!, y del templo
te ponemos, exemplo a los piadosos,
en los sacros umbrales y a tus aras
ofrecemos honores merecidos.

---

* *Arte de la pintura* (fol. 587. Ed. cit., II, pág. 326). Estos versos de Rioja van precedidos de la explicación de Pacheco: «Y porque abrazan el intento desta misteriosa pintura los elegantes versos latinos que puso en el San Cristóbal de la Iglesia mayor desta Ciudad de que hablamos otra vez, que pintó Mateo Pérez de Alecio, el Licenciado Francisco Pacheco, mi tío, canónigo de la Santa Iglesia, celebrados de los buenos ingenios, haré gracia dellos al lector:

Deo sacrum

Cristifer est fortisque gigas cui lucet eunti
In tenebris operosa fides, larvasque minaces
Non timet, atque ullis rerum inmensabilis undis.
Nititur usque Deo, talem te maxime divum
Credimus exemplumque piis ad limina templi
Ponimus et meritos aris adolemus honores.
A. M. D. XXC. IV.

[A continuación va la *Tradución emendada de Francisco de Rioja.*]

IV*

¿Ciudad, quieres alzar túmulo digno
al Monarca Rei tuyo?
No Pirámide alguna te bastara,
no l'alta pesadumbre
d'el sepulcro de Maúsolo, i errores
de tu túmulo no, vano Sinando;
pon las triunfadas gentes
d'el uno al otro polo, por los anchos
reinos que conquistó con vencedora
mano; pon estendido en ambos Orbes
el Océano padre que los baña,
i cuanto con flamígeros cavallos
anhelando el Sol cerca:
fixos se vean sobre esto los trofeos
de Europa i Libia, i presa esté llorando

*El mismo Francisco Pacheco recoge también esta traducción de Rioja, insertándola ahora en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. En Sevilla 1599*. (Edición fototípica de José María Asensio, Sevilla, 1886). En el fol. 83 v., al final del «Elogio a Felipe II», inserta el «epigrama del Licenciado Francisco Pacheco mi tío, canónigo de la Santa Iglesia, que se puso en la Urna del Túmulo que dedicó Sevilla a Rei Filipo Segundo»:

Vis dare digna tuo tumuli fastigia Regi
Hispalis? haut fuerat Pyramis ulla satis:
Nec Mausolei moles operosa sepulchri.
Nec tumuli errores, vane Sinande, tui.
Pone triumphatas utroque a cardine gentes
Partaque victrici regna tot ampla manu
Quam late Occeanus geminos pater aluit orbes
Et sol Luciferis ambit anhelus equis.
Europes stent fixa super, Lybiesque trophoea
Et flens captivos Turcia vincta duces.
Imperii laudisque eadem mensura sepulchri est,
Non capitur tumulo gloria tanta brevi.

[A continuación va la *Tradución de Francisco de Rioja.*]

Turquía sus captivos Capitanes:
que imperio i alabança
no se miden aquí con diferencia,
ni en un túmulo breve
cabe la inmensidad de tanta gloria.

Índice alfabético de primeros versos

Sonetos		*Págs.*
XIII	¡Ai, amarilla selva, que desnuda	151
XX	Almo, divino Sol, que en refulgente	161
XL	Ardo en la llama más hermosa i pura	199
X	Aunque pisaras, Fili, la sedienta	148
LIV	Cánsome en fabricar lenta fortuna	223
[LVIII]	Celos que perturbáis la gloria mía	237
XI	Claro i tranquilo el mar me conduzía	149
XLVI	Clori, a tus ojos i a la llama pura	211
XLIX	¡Cómo a ser inmortal, Manlio, caminas!,	214
XLVII	Como se van las aguas deste río	212
XXXIX	¿Cómo será de vuestro sacro aliento	198
I	Corre con alvos pies al espacioso	137
XII	Cuando entre luz i púrpura aparece	150
XVI	Cuando te miro, ô fresno, assí al elado	156
XXV	¿Date en qué exercitar el sufrimiento	169
XLII	De los rosados cercos donde suena	205
XXIII	¿Dónde con presto passo i frente leda,	167
[LXI]	El cántabro metal formé en la llama	240
XLIV	En mi prisión i en mi profunda pena	207
[LVII]	¿En qué ecelso lugar, Lesbia, formada	236
XXVIII	En vano del incendio que te infama	177
XXXI	¿Es esta vez, ô Manlio, la primera	180
XLI	Estas ya de la edad canas rüinas,	200
XXII	Este ambicioso mar, que en leño alado	166
XXIX	Este mar que de Atlante se apellida,	178
XIX	Este que ves, ô güésped, vasto pino	159
XXI	Este sediento campo, que abundoso	162
XXX	Fabio, miraste i luego a la amorosa	179

L	Fili, la destemplança con que suena	217
[LX]	Guadalquivir, si en otro tiempo ornaste	239
LVI	Hiere con saña el mar i con porfía	225
VIII	Lánguida flor de Venus, que ascondida	146
XXXV	Levanto el cuerpo, que sustento apena,	190
XXXVI	Manlio, las pocas oras que solía	191
XXVII	Manlio, si alguna vez la igualdad mía	171
V	Marchite, ¡ô nunca!, frío i cano yelo	141
IV	Menoba, que con turbia i alta frente	140
LV	Movió mi fuego a compassión los dias,	224
XVIII	¡Náufraga onda, i cómo leda frente	158
XXVI	No canses el ingenio ni la mano	170
XIV	No esperes, no, perpetua en tu alva frente	154
[LIX]	No fue acierto del caso el aplaudido	238
XLV	No se acredita el día, antes se infama,	208
XXXVIII	¿No viste siempre en firme lazo atadas	197
XXIV	¡Ô cómo cuando vi tu blanca frente,	168
LII	¡Ô rotos leños i mojado lino,	219
VII	Otro tiempo profundo i dilatado	145
XV	Passa, Tirsis, cual sombra incierta i vana	155
XLIII	Prende, sutil metal, entre la seda	206
LIII	¿Qué secretos no vistos en mis males	220
LI	Rompo con lisa frente las prisiones,	218
XXXIII	Sabes cuán raro bien sigue a las oras,	182
VI	¡Salve, ô mancebo, flor de la hermosa	142
XLVIII	Si mides tu ambición con tu fortuna	213
XXXVII	Sin razón contra el cielo, Aglaya mía,	192
II	Sube, frondosa vid, i en estendido	138
XXXII	Temes en vano al rayo que te ofende	181
XXXIV	Vime del Adria en la sobervia fiera,	189
III	Ya del sañudo Bóreas el nevoso	139
IX	Ya la hoja que verde ornó la frente	147
XVII	Yo acabaré, infelice, en el ondoso	157

Silvas

VIII	A ti, clavel ardiente,	209
IX	¿Cuál suprema piedad, rosa divina,	215
III	Desde el infausto día	174
VI	Fonseca, ya las oras	193
I	Mancho el pinzel con el color en vano	163
XI	¡Ô, en pura nieve i púrpura bañado,	226

II	¡Ô mal seguro bien, ô cuidadosa	172
IV	Ocio a los dioses pide,	183
X	Pura, encendida rosa,	221
VII	Tristes oras i pocas	202
V	¿Ves cómo las riberas permanecen	186

Sextinas

I	Crespas, dulces, ardientes hebras de oro	143
II	De Febo Apolo el claro ardiente rayo	152

Décimas

3.as	En tan lento resistir	234
1.as	No se causan mis enojos	229
2.as	Quiero mi grave tormento	232

Traducciones del latín

IV	¿Ciudad, quieres alzar túmulo digno	244
III	Cristóbal y fortísimo gigante	243
I	El cántabro metal formé en la llama	240
II	Pequeña soy, pero mi nombre excelso	242

Colección Letras Hispánicas

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

72 *Las Mocedades del Cid*, GUILLÉN DE CASTRO.
Edición de Luciano García Lorenzo (3.ª ed.).
73 *Las inquietudes de Shanti Andía*, PÍO BAROJA.
Edición de Julio Caro Baroja (4.ª ed.).
74 *Metanoia*, CARLOS EDMUNDO DE ORY.
Edición de Rafael de Cózar.
75 *Poemas paradisíacos*, VICENTE ALEIXANDRE.
Edición de José Luis Cano (3.ª ed.).
76 *El doncel de don Enrique el Doliente*, MARIANO JOSÉ DE LARRA.
Edición de José Luis Varela (2.ª ed.).
77 *La Lapa*, ÁNGEL GUERRA.
Edición de Antonio Cabrera Perera.
78 *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, JOSÉ CADALSO.
Edición de Joaquín Arce (6.ª ed.).
79 *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, MIGUEL ROMERO ESTEO.
Edición del autor
80 *Del Madrid castizo. Sainetes*, CARLOS ARNICHES.
Edición de José Montero Padilla (4.ª ed.).
81 *Fiesta al Noroeste*, ANA MARÍA MATUTE.
Edición de José Mas.
82 *Don Segundo Sombra*, RICARDO GÜIRALDES.
Edición de Sara M. Parkinson (3.ª ed.).
83 *La cabeza del cordero*, FRANCISCO AYALA.
Edición de Rosario Hiriart.
84 *La tregua*, MARIO BENEDETTI.
Edición de Eduardo Nogareda (3.ª ed.).
85 *Poesía Lírica del Siglo de Oro*.
Edición de Elias L. Rivers (4.ª ed.).
86-87 *Guzmán de Alfarache*, MATEO ALEMÁN.
Edición de Benito Brancaforte (2.ª ed.).
88 *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ALFONSO SASTRE.
Edición de Magda Ruggeri.
89 *Mientras el aire es nuestro*, JORGE GUILLÉN.
Edición de Philip W. Silver. (2.ª ed.).

90 *Platero y yo*, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.
Edición de Michael P. Predmore (5.ª ed.).

91 *Antología de sus versos*, JOSÉ MARÍA VALVERDE.
Edición del autor (2.ª ed.).

92 *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO.
Edición de Michael Gerli (2.ª ed.).

93 *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, LUIS RIAZA.
Edición de Alberto Castilla y del autor.

94 *El Patrañuelo*, JOAN TIMONEDA.
Edición de José Romera Castillo.

95 *San Manuel Bueno, mártir*, MIGUEL DE UNAMUNO.
Edición de Mario J. Valdés (4.ª ed.).

96 *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, LOPE DE VEGA.
Edición de Juan María Marín (4.ª ed.).

97 *Tres sombreros de copa*, MIGUEL MIHURA.
Edición de Jorge Rodríguez Padrón (6.ª ed.).

98 *Libro de la Vida*, SANTA TERESA DE JESÚS.
Edición de Dámaso Chicharro (4.ª ed.).

99 *Martín Fierro*, JOSÉ HERNÁNDEZ.
Edición de Luis Sáinz de Medrano (3.ª ed.).

100-101 *Don Quijote de la Mancha*, MIGUEL DE CERVANTES.
Edición de John Jay Allen (4.ª ed.).

102 *Soledades*, LUIS DE GÓNGORA.
Edición de John Beverley (2.ª ed.).

103 *Páginas escogidas*, RUBÉN DARÍO.
Edición de Ricardo Gullón (2.ª ed.).

104 *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño*, JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.
Edición de José Martín Recuerda (2.ª ed.).

105-106 *Novelas ejemplares*, MIGUEL DE CERVANTES.
Edición de Harry Sieber (3.ª ed.).

107 *Joven poesía española*.
Edición de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (3.ª ed.).

108 *Greguerías*, RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.
Edición de Rodolfo Cardona (2.ª ed.).

109 *Un drama nuevo*, MANUEL TAMAYO Y BAUS.
Edición de Alberto Sánchez.

110 *Laberinto de Fortuna*, JUAN DE MENA.
Edición de John G. Cummins (2.ª ed.).

111 *Maldan-behera. Harri eta herri*, GABRIEL ARESTI.
Edición bilingüe de Javier Atienza.

112 *Paradiso*, JOSÉ LEZAMA LIMA.
Edición de Eloísa Lezama Lima.

113 *El esclavo del demonio*, ANTONIO MIRA DE AMESCUA.
Edición de James A. Castañeda.

114 *Don Juan Tenorio*, JOSÉ ZORRILLA.
Edición de Aniano Peña (3.ª ed.).

115 *El abencerraje.*
Edición de Francisco López Estrada.
116 *Viaje de Turquía.*
Edición de Fernando García Salinero.
117 *Los complementarios,* ANTONIO MACHADO.
Edición de Manuel Alvar (2.ª ed.).
118 *Selección de mis versos,* CARLOS BOUSOÑO.
Edición del autor (2.ª ed.).
119 *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil,* FRANCISCO NIEVA.
Edición de Antonio González.
120 *Los de abajo,* MARIANO AZUELA.
Edición de Marta Portal (2.ª ed.).
121 *Poemas,* ÁNGEL GONZÁLEZ.
Edición del autor (2.ª ed.).
122 *El Criticón,* BALTASAR GRACIÁN
Edición de Santos Alonso.
123 *Narraciones,* JORGE LUIS BORGES.
Edición de Marcos Ricardo Barnatán (2.ª ed.).
124 *El Buscón,* FRANCISCO DE QUEVEDO.
Edición de Domingo Ynduráin (3.ª ed.).
125 *Teatro crítico universal (Selección),* BENITO J. FEIJOO.
Edición de Ángel-Raimundo Fernández González (2.ª ed.).
126 *Los Amantes de Teruel,* JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.
Edición de Carmen Iranzo.
127 *Vida,* DIEGO DE TORRES VILLARROEL.
Edición de Dámaso Chicharro.
128 *Paraíso cerrado,* PEDRO SOTO DE ROJAS.
Edición de Aurora Egido.
129 *Volvoreta,* WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ.
Edición de José-Carlos Mainer.
130 *Memorias inmemoriales,* GABRIEL CELAYA.
Edición de Gustavo Domínguez (2.ª ed.).
131 *Historia de Gloria,* GLORIA FUERTES.
Edición de Pablo González Rodas (3.ª ed.).
132 *Del rey abajo, ninguno,* FRANCISCO ROJAS ZORRILLA.
Edición de Brigitte Wittmann (2.ª ed.).
133 *Altazor. Temblor de cielo* VICENTE HUIDOBRO.
Edición de René de Costa.
134 *Poesía varia,* FRANCISCO DE QUEVEDO.
Edición de James O. Crosby (2.ª ed.).
135 *Aventura poética,* PEDRO SALINAS.
Edición de David L. Stixrude.
136 *Sobre los ángeles,* RAFAEL ALBERTI.
Edición de C. B. Morris.
137 *Fuente Ovejuna,* LOPE DE VEGA.
Edición de Juan María Marín (3.ª ed.).
138 *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros,* JOSÉ BERGAMÍN.
Edición de José Esteban.
139 *Pasos,* LOPE DE RUEDA.
Edición de Fernando González Ollé y Vicente Tusón.

140 *Un viaje de invierno*, JUAN BENET.
Edición de Diego Martínez Torrón.
141 *Artículos*, MARIANO JOSÉ DE LARRA.
Edición de Enrique Rubio.
142 *Obra poética*, JUAN-EDUARDO CIRLOT.
Edición de Clara Janés.
143 *El engañao. Caballos desbocaos*, JOSÉ MARTÍN RECUERDA.
Edición de Martha T. Halsey y Ángel Cobo.
144 *Antología*, LUIS CERNUDA.
Edición de José María Capote.
145 *La región más transparente*, CARLOS FUENTES.
Edición de Georgina García Gutiérrez.
146 *Sonetos y madrigales completos*, GUTIERRE DE CETINA.
Edición de Begoña López Bueno.
147 *El Caballero de Olmedo*, LOPE DE VEGA.
Edición de Francisco Rico.
148 *Martín Rivas*, ALBERTO BLEST GANA.
Edición de Guillermo Araya.
149 *Las lágrimas de Angélica*, LUIS BARAHONA DE SOTO.
Edición de José Lara Garrido.
150 *Noviembre y un poco de yerba. Petra Regalada*, ANTONIO GALA.
Edición de Phyllis Zatlin Boring (2.ª ed.).
151 *Poema de Fernán González.*
Edición de Juan J. Victorio.
152 *La zanja*, ALFONSO GROSSO.
Edición de José Antonio Fortes.
153 *Diálogo de la lengua*, JUAN DE VALDÉS.
Edición de Cristina Barbolani.
154 *Niebla*, MIGUEL DE UNAMUNO.
Edición de Mario J. Valdés (2.ª ed.).
155 *El Crótalon*, CRISTÓBAL DE VILLALÓN.
Edición de Asunción Rallo.
156 *Memorias de Altagracia*, SALVADOR GARMENDIA.
Edición de Óscar Rodríguez Ortiz.
157 *Juan José*, JOAQUÍN DICENTA.
Edición de Jaime Mas Ferret.
158 *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, BARTOLOMÉ DE LAS CASAS.
Edición de André Saint-Lu.
159 *Poesías completas*, MANUEL ALTOLAGUIRRE.
Edición de Margarita Smerdou Altolaguirre y Milagros Arizmendi.
160 *Romances*, LUIS DE GÓNGORA.
Edición de Antonio Carreño.
161 *La invención de Morel. El gran Serafín*, ADOLFO BIOY CASARES.
Edición de Trinidad Barrera.
162 *Entremeses*, MIGUEL DE CERVANTES.
Edición de Nicholas Spadaccini.
163 *Ganarás la luz*, LEÓN FELIPE.
Edición de José Paulino.

164 *Varias poesías*, HERNANDO DE ACUÑA.
Edición de Luis F. Díaz Larios.
165 *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, JOSÉ MARTÍ.
Edición de Ivan A. Schulman.
166 *La serrana de la Vera*, LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.
Edición de Enrique Rodríguez Cepeda.
167 *Si te dicen que caí*, JUAN MARSÉ.
Edición de William M. Sherzer.
168 *Odas elementales*, PABLO NERUDA.
Edición de Jaime de Concha.
169 *Los cachorros*, MARIO VARGAS LLOSA.
Edición de Guadalupe Fernández Ariza.
170 *Misericordia*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Luciano García Lorenzo y Carmen Menéndez Onrubia.
171 *Fábula de Polifemo y Galatea*, LUIS DE GÓNGORA.
Edición de Alexander A. Parker.
172 *Doña Perfecta*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Rodolfo Cardona.
173 *Selección natural*, J. M. CABALLERO BONALD.
Edición del autor.
174 *Marianela*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Joaquín Casalduero.
175 *Desde mis poemas*, CLAUDIO RODRÍGUEZ.
Edición del autor.
176 *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, ANGEL GANIVET.
Edición de Laura Rivkin.
177 *A. M. D. G.*, RAMÓN PÉREZ DE AYALA.
Edición de Andrés Amorós.
178 *Poesía*, SAN JUAN DE LA CRUZ.
Edición de Domingo Ynduráin.
179 *Desengaños amorosos*, MARÍA DE ZAYAS.
Edición de Alicia Yllera.
180 *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ANTONIO MACHADO.
Edición de Geoffrey Ribbans.
181 *Yo el Supremo*, AUGUSTO ROA BASTOS.
Edición de Milagros Ezquerro.
182-183 *La Regenta*, LEOPOLDO ALAS, "CLARÍN".
Edición de Juan Oleza.
184 *Poesía*, FRAY LUIS DE LEÓN.
Edición de Manuel Durán y A. F. Michael Atlee.
185-186 *Fortunata y Jacinta*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Francisco Caudet.
187 *Poesía selecta*, LOPE DE VEGA.
Edición de Antonio Carreño.
188 *Trafalgar*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Julio Rodríguez-Puértolas.
189 *Pedro Páramo*, JUAN RULFO.
Edición de José Carlos González Boixo.

190 *Rosalía*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Alan Smith.
191 *Libro del Caballero Zifar*.
Edición de Cristina González.
192 *La de Bringas*, BENITO PÉREZ GALDÓS.
Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga.
193 *El astillero*, JUAN CARLOS ONETTI.
Edición de Juan Manuel García Ramos.
194 *Prosa histórica*, ALFONSO X EL SABIO.
Edición de Benito Brancaforte.
196 *Poesía*, FRANCISCO DE RIOJA.
Edición de Begoña López Bueno.
197 *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, MIGUEL HERNÁNDEZ.
Edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia.
199 *La mortaja*, MIGUEL DELIBES.
Edición de Gonzalo Sobejano.
200 *Rayuela*, JULIO CORTÁZAR.
Edición de Andrés Amorós.
202 *La dama del alba*, ALEJANDRO CASONA.
Edición de José R. Rodríguez Richard.

DE PRÓXIMA APARICIÓN

El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria, FRANCISCO ARRABAL.
Edición de Diana Taylor.
Selección Propia, FRANCISCO BRINES.
Edición del autor.
El diablo cojuelo, LUIS VÉLEZ DE GUEVARA.
Edición de Enrique Rodríguez Cepeda.

El sevillano Francisco de Rioja es uno de los grandes líricos del siglo XVII. Situado en los umbrales del Barroco, su poesía se instala en la línea cultista, ajena a las complicaciones formales más exaltadas, que nació precisamente del humanismo poético sevillano del siglo anterior. Lo más personal y reconocible de Rioja lo constituyen sus composiciones —sobre todo silvas— dedicadas a la rosa, la arrebolera, el clavel, el jazmín..., en las que el valor emblemático pugna con la pura, simple explosión luminosa.