

RAFAEL ALBERTI

Góngora o el primor de lo barroco 5

GREGORIO CABELLO

Apolo y Dafne en el *Desengaño* de Soto de Rojas. De la eternidad del amor a la "Defensa contra el rayo ardiente" 19

ANGELINA COSTA: *Las Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor. (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana *ut pictura poesis*) 35

TREVOR J. DADSON

El amor en la poesía de Bocángel: análisis de algunos de sus sonetos a Filis 51

ELSA DEHENIN

Poesía culterana. Góngora frente a Soto de Rojas 67

AURORA EGIDO

La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco 79

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE

Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica "pública" en Cervantes 115

JOSÉ LARA GARRIDO

Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora) 133

MARÍA TERESA GONZÁLEZ DE GARAY

Conexiones de Francisco López de Zárata con el neosenequismo 149

PABLO JAURALDE POU

"Miré los muros de la patria mía" y el *Heráclito Cristiano* 165

MAURICE MOLHO

El soplo y la letra. Gabriel Bocángel ante sus escritos 189

MANUEL SÁNCHEZ MARIANA

Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro 201

LÍA SCHWARTZ LERNER

Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género 215

ALFONSO REY

Tradicón y originalidad en el "Sermón estoico de censura moral" 235

MELCHORA ROMANOS

La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza 253

SIMON A. VOSTERS

Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza 267

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO. Volumen VI
ISBN: 84-7477-094-7
Depósito legal: M. 13.127-1986
Fotocomposición: CADSA, S. A.
Imprime: S.S.A.G., S. A.
Lenguas, 4. Edif.: Lunes 3.º planta
Villaverde Alto - 28021 Madrid

VI EDICIÓN DEL SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

LA POESÍA EN EL SIGLO XVII

La VI edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro se celebró entre los días 21 y 26 de abril de 1986 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en la iglesia de San Miguel de Cuenca.

El volumen de actas que ahora publicamos recoge la mayor parte de las colaboraciones allí expuestas.

El Seminario contó, además, con la asistencia y participación de Begoña López Bueno, Alberto Blecua, Antonio Carreira, Jaime Moll, Francisco Rico y Ricardo Senabre.

A lo largo de la semana se desarrollaron también un nutrido conjunto de actividades culturales, entre las que destacaron el coloquio y recital sobre poesía barroca y poesía actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (con Fany Rubio, Mario Hernández, Antonio Carvajal, Luis Alberto de Cuenca y Carlos Piera), la exposición de alfarería popular de Juan Martínez, de Ubeda ("Tito el alfarero"), y el concierto del Coro del Conservatorio de Música de Cuenca, durante la Jornada de Clausura en dicha ciudad.

Un complicado problema de imprenta nos ha privado de la excelente colaboración de Ignacio Arellano (Univ. de Navarra), en Estados Unidos cuando tuvimos que hacernos con una copia del original que había entregado puntualmente.

COMISIÓN ORGANIZADORA DEL VI SEMINARIO:

Dirección: Pablo Jauralde Pou y Domingo Ynduráin Muñoz.

Estudiantes: Alberto Agudo Madrigal, Patricia Calvo, Javier Casas Notario, Pedro Luis Diez Orzas, Nines Flores Canoura, Teresa Maseda Garrido, Paloma Pastor Vázquez, Antonio Re-

vuelta Puigdollers, Juan Romero Morales, Ana Ruiz Díaz, María Sales Pardo, Miguel Sánchez Gatell, Elena Sánchez Ramos, Sonia Torres Carrasco, Ana Yraola Burgos.

DON LUIS DE GÓNGORA O EL PRIMOR DE LO BARROCO

De la generación de poetas españoles surgida hacia 1923, yo fui el más gongorino. Y a veces, todavía, abierta o soterradamente, lo sigo siendo. Todos los andaluces somos gongorinos de nacimiento, por carta de naturaleza, como se dice. Don Luis de Góngora, al abrir los ojos a este mundo, en la ciudad de Córdoba, ya lo era y, naturalmente, el mejor y más gongorino de todos, pues iba a ser con su apellido el bautizador, no diré de una escuela, sino de una manera de ver, una cualidad o condición de ver y, por lo tanto, de sentir. El andaluz es acumulativo, hablador, por lo general, barroco. El que habla y habla acumula, hace fuentes de la conversación, surtidores y juegos: arabescos. Góngora, su poesía, es el más complicado, el más rico, el más serpeante, el más primoroso arabesco español. Arábigoandaluz. Una Alhambra con todas sus ataujías de colores, sus geométricas aguas y jardines.

En Andalucía, en el mediodía de España y cuanto más al sur más todavía, todo se perfila, se recorta, se acusa, hasta con violencia. Nunca el impresionismo hubiera nacido allí. Una rosa, una berenjena, un olivo jamás serán un vaho de nube, una pincelada de humo. El humo, la neblina destruyen el primor, lo esfuman, le ahorran el detalle, lo desvanecen. Y el impresionismo —humo, neblina— es eso: ausencia de primores, de detalles; y el barroquismo, el gongorismo, lo contrario: nada de humo, de neblina, de nube. Perfil y precisión, línea, color, forma y, por lo tanto, relieve. En la luz y sobre todo cuando el sol se halla encumbrado en el cenit, las sombras, aunque existen, no se ven, están recogidas. Tendrá la luz que ponerse en marcha para que ellas se asomen; mas cuando así lo hacen, son allí de tal manera transparentes, que en vez de ennegrecer, de abrir un hoyo, añaden un color, una luz más: la azul. En el barroquismo, andaluz, de Góngora, todo es luminoso, todo se encuentra como bajo las doce de un día de verano, y si

algunas sombras asoman, por algún corrimiento de la luz, tan claras y brillantes suelen ser, que tanto o más que el sol nos hieren, nos golpean la retina, cegándonosla.

Se dijo de Góngora, de su poesía llana y de la difícil, culta, barroca: ángel de luz y ángel de tinieblas. Esta división viene —Luzbel y San Miguel— desde los propios días del poeta, a raíz de conocerse su *Polifemo* y *Soledades*. Y desde entonces —y hasta hace muy poco todavía— todos los papagayos y papagayescos manuales de literatura lo andan repitiendo. Mas para no tener que seguir hablando de esto, debemos declarar que las tinieblas del tal ángel de la oscuridad sólo se hallan en los ojos de los que con la lógica o la razón quisieron penetrar en la poesía de don Luis, malos guías para moverse en su radiante laberinto. Ángel de sombra, sí, pero con el ala nocturna luminosa de estrellas. Ya Dámaso Alonso lo precisó en dos versos tomados de *Las Soledades*, puestos al frente de su magistral edición, publicada en 1927 con motivo de celebrarse el tercer centenario de la muerte del poeta:

Aun a pesar de las tinieblas, bella.
Aun a pesar de las estrellas, clara.

Pero ¿cómo era Góngora, este monstruo, esta fiera brava, este toro andaluz de nuestra lírica? Debemos familiarizarnos con él un poco antes de que lo perdamos de vista al arriesgarnos por la intrincada selva de su invento poético. Le conocemos físicamente por un retrato, de Velázquez, que desde que llegáramos a Madrid vimos cada mañana en las paredes del Museo del Prado. Allí se ve ensotinado, de medio busto, calva la cabeza, una nariz de alcuza, una soberbia frente, que le abre un ángulo facial casi más obtuso que recto, una mirada persistente, insufrible, un labio inferior ancho, respingado, y una color morena, quizá aceitunosa, como de buen cordobés, formando toda una expresión severa, concentrada, parecida a la de un ave melancólica, ganchuda, tal vez no muy simpática. Una cara más bien de pocos amigos, conveniente con seguridad al Góngora del soneto o la décima temibles, a aquel mismo que dijo de su Musa *que cantó burlas y eterniza veras*.

Pero, mucho más amable que el pintado por Velázquez, es el retrato poético que el propio don Luis se dibujó para satisfacer a las curiosas que *tentan cosquillas* por conocerle. Romancillo lleno de gracia y picardía. Autorretrato minucioso, a la manera llana, simple, donde la complacencia en el detalle le da un carácter casi de miniatura, primores de la mano de don Luis al llevar del espejo al papel la visión burlesca de su todavía joven imagen. Es uno de los pocos poemas donde el poeta, puesto de pie, tranquilo ante sí mismo, se ha dispuesto a contar-nos algo suyo, cosas de su carácter y su propia vida, diseñadas con la punzante deformación del andaluz que está dispuesto hasta a reírse de su sombra. Escu-

chad, porque don Luis, tatuado con las ramas, envuelto en las tupidas enredaderas de sus bosques difíciles, ya no va a permitir traslucir nada de lo que le anda debajo, aunque esto sea la sangre, y bien caliente, de un corazón humano capaz de todas las tormentas.

Hanme dicho, hermanas,
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
a *Hermana Marica*.
Porque no os mováis,
él mismo os envía
de su misma mano
su persona misma;
digo su aguileña
filomocosía,
ya que no pintada
al menos escrita;
y su condición,
que es tan peregrina
como cuantas vienen
de Francia a Galicia.

Luego, continúa pintándose como mozo alegre, haciendo zumba de su pobreza, de su bondad, de sus amores, de sus aficiones, de sus costumbres... Un gracioso autorretrato de cura provinciano andaluz, no tan inocente como a simple vista y a causa de la sonrisa con que está hecha la pintura, pudiera parecer:

no es grande de cuerpo,
pero bien podría
de cualquier higuera
alcanzaros higas...

Es hermano este romancillo de aquel otro —“*Hermana Marica...*”— citado por Góngora al comienzo, popularísimo ya cuando el poeta se dispuso, para dar gusto a curiosidades femeninas, a dibujar su imagen y lanzarla a los cuatro vientos. Tanto el de la “*Hermana Marica*” como éste corresponden al llamado, por el oficialismo académico, *Ángel de Luz*, es decir, al don Luis anterior a la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* y a las *Soledades*.

Como estos dos poemitas —a pesar de lo ceñido de su gracia y perfección— hay muchos en nuestra lírica del XVI y XVII, y aun en la posterior. Casi todos los grandes poetas de la época de don Luis pueden ofrecernos ejemplos semejantes. El llamado Góngora popular, junto, pongo por caso, al genio verdaderamente popular de Lope de Vega, es el que menos hoy nos satisface, el que menos nos llena la memoria. No tiene don Luis la frescura matinal de Lope, su sentido musical del canto. Los frescos airecillos gongorinos no lo son tanto como los

oreados de brisas y de sales lopescos. Los aires de Lope los puede repetir el propio aire de las plazuelas, al son del agua de las fuentes, en el sotillo junto al río, como que han salido, y a veces sin quitarle o añadirle una hoja, de esos mismos lugares. Cuando Lope se aprovecha de un estribillo del campo o de la calle, la copla que él le añade, pudiera, por lo general, seguir corriendo anónima, sin firma. No así en Góngora. Sus estribillos populares, en caso de tomarlos, los glosa de manera muy distinta. Lo popular en sus letrillas líricas y sobre todo en las correspondientes a los batalladores años del *Polifemo* y las *Soledades*, es ya invento, recreación, nueva piedra preciosa desprendida. Aire y agua que, conforme don Luis los va filtrando, les va haciendo perder origen y procedencia. Y entonces, sí, este Góngora inventor de su canto *popular* nos admira tanto como el de los poemas mayores. Este canto menor suyo se podría cantar, qué duda cabe, pero su mérito no sería el aireado y abierto de Lope sino otro más íntimo, más ensimismado, con unas celosías cerradas, dejando entrever secretos y difíciles jardines, de arboledas pulidas, geométricas aguas, peinados arriates.

No es la sintaxis de su música para oídos primerizos. A pesar de su halago rítmico, lo que la melodía representa, lo que la letra señala, escapan, así, de pronto, al diseño. Hay sonidos, colores, palabras que vibran de pronto como una flecha, como trallazos luminosos, objetos que relampaguean, cosas que fulgen y desaparecen, cegándonos, primores y detalles que parecen que van a diluir el arabesco, a romper en mil trozos el dibujo. Pero no. El canto todo es de una pieza. Su aire zigzaguea de un solo aliento y los oídos y los ojos afinados pueden, aun sin reclamar el bis como en los conciertos, gustarlo plenamente:

*No son todos ruiñeñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata,
que tocan a la alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.*

No todas las voces ledas
son de Sirenas con plumas,
cuyas húmidas espumas
son las verdes alamedas:
si suspendido te quedas
a los sñaves clamores,
*no son todos ruiñeñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata,
que tocan a la alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.*

Lo artificioso que admira,
y lo dulce que consuela,
no es de aquel violín que vuela,
ni de esotra inquieta lira;
otro instrumento es quien tira
de los sentidos mejores:
*no son todos ruseñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata
que tocan a la alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.*

¿Qué andaluz, qué infancia andaluza no han crecido corriendo entre patios de cal y jardines? Nuestras madres del sur cultivaban sus flores, sabían del injerto y la poda de los rosales, conocían las leyendas mil veces reinventadas de los narcisos, las pasionarias, las anémonas, las siemprevivas...; recordaban por centenares los nombres populares de las florecillas silvestres, que ellas nos enseñaban en la práctica cuando los días de fiesta salíamos al campo: la flor del candil, los zapatitos de la Virgen, varitas de San José, rabos de zorra, la palabra del hombre... En Góngora se advierte esta educación familiar, esta infancia cargada de visiones de patios y jardinillos llenos del alboroto susurrante del agua, ya en los jardines grandes sometida al diableo complicado de las acequias, al arabesco de los surtidores. Si la poesía de cada poeta está centrada por alguna flor preferida, la de don Luis de Góngora nos lo parece estar por el clavel, un clavel rojo violento sobre un extenso fondo de cal reverberante.

Allí, en nuestra Andalucía, ya desde que nacemos, es lo blanco, lo níveo, lo primero que nos deslumbra, que nos toca los ojos. El lujo de la cal, que hoy sigue grande, llegó en los árabes andaluces a ser un frenesí. Almotamid, el albo y triste rey de Sevilla, ordenó, bajo amenaza para los desobedientes, que los moradores de las casas, sobre todo de aquellas que caían al río Guadalquivir, las encalaran siempre y tuvieran siempre lustroso el dorado de los ventanales. Amor del sur a lo claro, a lo limpio, a lo definido y perfecto. Pues Góngora encala sus estrofas y peina los claveles de sus versos con el mismo rigor con que Almotamid, el blanco rey poeta de los sevillanos, exigía la cal sobre los muros para que sus jardines se perfilaran y reflejaran definitivamente en las aguas del río.

He dicho *peinar*; peinar es término, es verbo preferido por Góngora, palabra definidora de su estética: *peinar el viento...*, *el peinado jardín...*, *el peinado clavel*, dice el poeta aquí y allá, como para mostrarnos siempre su cuidado, como para advertirnos que toda su aparente maraña, su complicada cabellera se mueve, se desparra en orden, alisada, peinada por su exigente, rigurosa mano. ¿No le vendrá quizá a Don Luis este amor suyo al dédalo, a lo intrincado y mareante, de sus

antepasados los poetas arábigo-andaluces? Peinadores, ensortijadores de las más inextricables metáforas fueron aquellos poetas orientales nuestros de Occidente, capaces en sus gacelas, zéjeles y casidas de agotar hoja a hoja todas las sugerencias de una rosa, todas las múltiples afinidades del jazmín, las relaciones más extrañas de una alcachofa, un ojo, un lunar, un talle flexible. Miniaturistas barrocos, cinceladores, arquitectos, enredadores de estrofas sobrecargadas y estallantes. Pues, sin duda, a esta poesía enredadera pertenece la más enredada de don Luis, aquella que con todas sus lianas, yedras, madre selvas, enamoradas del muro quiso envolverle, apresarle, liarlo hasta intentar hundirlo, ángel de las tinieblas, en el infierno.

Pero todavía no hemos penetrado en la selva. Estamos en un jardinillo, un jardinillo popular si se quiere, visto y vivido por el poeta allá en sus años cordobeses, pero reelaborado, regado, peinado en su recuerdo. Se le enguinaldan las flores a don Luis, y ya en la cuesta abajo de la vida, se le suben, lo trepan y lo alcanzan formando alegoría, haciéndole parangonar lo efímero de su existencia con la brevedad de las cosas humanas:

*Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aun no soy.*

La aurora ayer me dio cuna,
la noche ataúd me dio;
sin luz muriera si no
me la prestara la Luna:
pues de vosotras ninguna
deja de acabar así,
*aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aun no soy.*

Consuelo dulce el clavel
es a la breve edad mía,
pues quien me concedió un día,
dos apenas le dio a él:
efímeras del vergel,
yo cárdena, él carmesí,
*aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía aun no soy.*

El alhelí, aunque grosero
en fragancia y en color,

más días ve que otra flor,
 pues ve los de un Mayo entero;
 morir maravilla quiero
 y no vivir alhelí.
*Aprended, Flores, en mí
 lo que va de ayer a hoy,
 que ayer maravilla fui
 y hoy sombra mía aun no soy.*

A ninguna flor mayores
 términos concede el Sol
 que al sublime girasol,
 Matusalén de las flores:
 ojos son aduladores
 cuantas en él hojas vi.
*Aprended, Flores, en mí
 lo que va de ayer a hoy,
 que ayer maravilla fui
 y hoy sombra mía aun no soy.*

Popular culto, gongorino, peinado, lejos de la transcripción lopesca, del *acarreo fácil*, que diría después Juan Ramón Jiménez. Hay en estos poemas menores de don Luis una serie destinada a cantar el nacimiento del Niño Dios, tema también muy preferido de Lope y de todos los poetas de su escuela. Maravillas cuenta la lírica española en este género de poesía, de villancicos de Navidad. Y es a Lope, seguramente, a quien por los suyos deliciosos, encantadores, los ángeles le entregan la palma. Recordad sus pastores de Belén, sus *dina-dana*, sus cantares de cuna para dormir al Niño, para adorarle, para ofrendarle los tres Magos de Oriente la mirra, el oro y el incienso. ¡Nacimiento, retablo de figurillas, de coplillas tocadas de gracia y de frescura! ¡Ritmos saltones, melodías bailables, versos ligeros para zambombas, castañuelas y panderetas! Los zagales pintados conducen sus rebaños de barro cocido por simuladas praderías, serranías de corcho y papeles nevados de albayalde. Aroma de lentisco, olor a trementina del pinar, a candela encendida, a lágrimas de cera resbalando.

De lejos, de muy lejos nos viene esta poesía de piececillos cortos y alas revoladoras. Gómez Manrique, Álvarez Gato, Montesino, Juan del Encina, Gil Vicente...; y luego, Lope y Valdivieso y tantos más... Pero don Luis de Góngora en medio de este coro de ángeles y pastores también metió su voz, también puso su canto, a veces parecido al de los otros, pero añadiendo en un momento un tono singular, un destello de estrellas inconfundible. Y entonces el villancico, el humilde cantar de rústicos, se levanta a cielos de invención y maravilla, en donde el resplandor de lo alegórico nos deja ya entrever la palabra y los ámbitos escénicos de Calderón de la Barca.

*Caído se le ha un Clavel
hoy a la Aurora del seno:
¡qué glorioso que está el heno,
porque ha caído sobre él!*

Cuando el silencio tenía
todas las cosas del suelo,
y, coronada de yelo,
reinaba la noche fría,
en medio la monarquía,
de tiniebla tan cruel,
*caído se le ha un Clavel
hoy a la aurora del seno:
¡qué glorioso que está el heno
porque ha caído sobre él!*

De un solo Clavel ceñida,
la Virgen, Aurora bella,
al mundo se lo dio, y ella
quedó cual antes florida;
a la púrpura caída
solo fue el heno fiel.
*Caído se le ha un Clavel
hoy a la aurora del seno:
¡qué glorioso que está el heno
porque ha caído sobre él!*

El heno, pues, que fue dino,
a pesar de tantas nieves,
de ver en sus brazos leves
este rosicler divino,
para su lecho fue lino,
oro para su dosel.
*Caído se le ha un Clavel
hoy a la aurora del seno:
¡qué glorioso que está el heno
porque ha caído sobre él!*

Cumbre de la letrilla, del cantar luminoso de Góngora, de su primoroso, transparente y complicado zéjel arábigoandaluz. Como Lope, bien merece asimismo de los ángeles la gloria de una palma. La de don Luis, barroca, trenzada, agobiada de lazos y de flores de tela; y la de Lope, fresca palma natural, de Domingo de Ramos pueblerino.

Y ahora vamos a penetrar, aunque brevemente, en sus poemas más insignes, a entrar en su *Paraiso cerrado para muchos*, aplicándoles un título de Pedro Soto de Rojas, poeta granadino, amigo suyo y estrella de primera magnitud en la constelación gongórica andaluza.

No eran los metros cortos —a pesar de la gran maestría alcanzada en ellos por don Luis, como lo acabamos de ver— los más aptos para el extraordinario movimiento de su imaginación y su aparato técnico, su mecánica celeste. Se necesitaba del endecasílabo y todas sus posibles combinaciones para lograr, dentro de esta nueva dimensión, una más amplia desenvoltura, un campo más extenso para el libre caballo de la palabra. Desde que la revolución de Garcilaso llevara a plenitud la recién nacida octava real castellana —en su “Tercera Égloga”— y las estancias largas —en su primera—, y los tercetos —en su segunda y sus epístolas— y los sonetos y el verso blanco y el leonino, comprendieron los poetas, casi todos sus contemporáneos y desde luego los posteriores, que le habían llegado a la lengua de la poesía unos nuevos senderos, unos desconocidos surcos donde mejor hundirse, levantarse, tenderse, plegarse y desplegarse, llevándola a más ambiciosas creaciones, a mares y cumbres y cielo hasta entonces inalcanzados.

No había conseguido el idioma poético todo su poder, toda su dimensión y capacidad hasta aquella revolución del endecasílabo de Boscán y Garcilaso. ¿Cómo se hubieran expresado un fray Luis de León y un san Juan de la Cruz sin la lira, esa estrofa toda delicadeza en el poeta de Toledo y toda anhelo y arrebatado en el gran agustino y el arcangélico carmelita? ¿Y qué hubiera sido de un Herrera, de un Pedro Espinosa, de un Lope y qué del gran Quevedo de los sonetos de la muerte y las octavas a Cristo resucitado? Y sobre todo, ¿qué de Góngora y el barroco español, de sus máximas invenciones poéticas: el *Polifemo* y las *Soledades*? ¿A qué estancamiento habría llegado la lírica española sin el endecasílabo y todo el estrófico concierto desatado por él? Desde luego, la gran arquitectura del barroco poético jamás hubiera podido contar entre sus templos esas dos maravillas, esos dos altares solitarios, esos dos imponentes ornamentos —las *Soledades* y el *Polifemo*— formados por el genio andaluz, visual, acumulativo, de don Luis. Cuando este cordobés toma en sus manos aquel verso que le entregara Garcilaso, ya pasado por los trastornos sintácticos y verbales de otro gran visual, Herrera, lo lleva a tales extremos, le provoca tales saltos y sobresaltos, le arranca tales chispas y refulgencias, lo revoluciona de tal modo, que se puede decir que es otro verso el que él inaugura para la lengua poética castellana. No se puede volcar sobre once sílabas, ya solas o combinadas con otras siete, más novedad, más consecutiva sorpresa. Dibujo, color, música, forma, relieve van en la estrofa gongorina de estas silvas —o selvas— de sus *Soledades* tan íntimamente ligados, tan apretadamente unidos, que nunca se logró plasticidad poética más saliente, dejándolas allí como cristalizadas, piedras rutiladoras, señales que nos hieren y no se marchan más de la memoria.

Una de las cosas extraordinarias que consiguió Góngora y yo creo que debido a su manera magistral de emplear el hipérbaton, fue la supresión de esa como torcedura espantosa, ese horroroso esguince, que a veces y en cuántos grandes

poemas, sufre un verso y que en la preceptiva literaria se conoce con el calamitoso nombre de *ripio*. Tales habilidades zigzagueantes encuentra don Luis para escaparle airoso, tales salidas imprevistas para burlarlo, que cuando todo empieza a parecer forzado, nada lo es, todo se justifica dentro de su especial y natural manera de conducir las cosas. En esto de torear los ripios y salir con garbo de la faena, es un verdadero maestro, el mejor torero de España. A él me encomendaba yo en mis lejanos años gongorinos, pidiéndole el oportuno quite, cuando sentía algún verso en peligro de muerte:

¡Tu capotillo, don Luis,
tu capotillo de oro,
mira que me coge el toro!

En la orquesta de Góngora o todo es disonancia o todo es armonía. Cuando él toma en su mano la batuta, verdadera vara de virtud, provoca un movimiento en el lenguaje, en la visión, en el sonido, que es como si enhebrara un invisible hilo que sólo él conoce y devanara ante nosotros un mundo múltiple e inusitado. En la más chica estrofa de sus *Soledades* bullen y saltan tantas cosas, hierven tantas prensadas sensaciones, que otro poeta encontraría materia para un poema extenso. Góngora no consiente que a sus ojos, a su sentir escape nada. Se le ve sufrir, angustiarse por las sugerencias, por las comparaciones, las imágenes. Es avariento, glotón. Padece gula de las palabras. Piensa que se le pueden ir, fugar sin él probarlas, o por lo menos sin examinarlas por sus cuatro costados, porque cuatro costados o más él les ha descubierto. No se puede conformar con lo que ellas significan, sino con lo que parece que significan. Y, a veces, ni aun con esto. La palabra árbol para él quiere decir lira; viento, cortina de volantes; cristal, plata sonora, río; ave, cítara; ojos, soles, estrellas... Llega a inventar un lenguaje en el que parece que todo estuviera cambiado y se necesitara con urgencia el auxilio de un diccionario. Con esto crea, qué duda cabe, una selva difícil, un bosque por el que hace falta cierto arrojo para arriesgarse en su maraña. Pero el primer valiente es él, pues ya desde que pasa el primer tronco, sigue avanzado con fruición, con verdadera locura exploradora de afanoso buscador de tesoros. Avanza y avanza, adelgazándose, llegando a ser casi un perfil entre las ramas, sintiendo tironazos aquí y allá de la maleza, trampas de las lianas, lazos y abrazos invencibles de las enredaderas. Y se deja vencer, pues él anda buscando en cierto modo enredarse para desenredarse victorioso y surgir a la luz por la brecha abierta de su desenredo: aceptadme este lenguaje un tanto bergaminesco, os lo pido.

Y es que Góngora es el inventor de la poesía enredadera, del verso serpeador al par que definido, detallado, del mismo modo que lo es cualquier guía suelta perteneciente al todo compacto de la más verde y enmarañada trepadora. Y por eso, para su más luminoso enredo, eligió una forma —como dice Dámaso

Alonso— cuyas estrofas ampliables o reducibles a voluntad permitían los mayores atrevimientos y complejidades sintácticas: la silva, la enredadora silva, madre selva de todas las cargazonas y adornos, de todas las vueltas y revueltas, idas y venidas, pormenores, primores, detalles. La silva, selva peinada y virgen del barroco poético español. Intentemos, si no, acompañar dentro de ella al peregrino de la “Primera Soledad” y ved cuán poco espacio, en el que va de la playa adonde arriba náufrago y desdeñado por la que ama hasta que llega al albergue de unos sencillos cabreros, enreda y desenreda Góngora un portentoso campo visual, en el que sonidos y colores crean el más sorprendente y abigarrado concierto:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa,
 media luna las armas de su frente,
 y el Sol todo los rayos de su pelo,
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas,
 cuando el que ministrar podía la copa
 a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 náufrago y desdeñoso sobre ausente,
 lagrimosas de amor dulces querellas
 da al mar; que condolido,
 fue a las ondas, fue al viento
 el mísero gemido,
 segundo de Arión dulce instrumento.
 Del siempre en la montaña opuesto pino
 al enemigo Noto,
 piadoso miembro roto,
 breve tabla, delfín no fue pequeño
 al inconsiderado peregrino
 que a una Libia de ondas su camino
 fió, y su vida a un leño.
 Del Océano, pues, antes sorbido
 y luego vomitado
 no lejos de un escollo coronado
 de secos juncos, de calientes plumas,
 alga todo y espumas,
 halló hospitalidad donde halló nido
 de Júpiter el ave.

[...] No bien, pues, de su luz los horizontes
 que hacían desigual, confusamente,
 montes de agua y piélagos los montes,
 desdorados los siente,
 cuando, entregado el mísero extranjero
 en lo que ya del mar redimió fiero,
 entre espinas crepúsculos pisando,

riscos que aun igualara mal, volando,
 veloz, intrépida ala,
 menos cansado que confuso, escala.
 Vencida al fin la cumbre,
 del mar siempre sonante,
 de la muda campaña
 árbitro igual e inexpugnable muro,
 con pie ya más seguro
 declina al vacilante
 breve esplendor de mal distinta lumbre:
 farol de una cabaña
 que sobre el ferro está en aquel incierto
 golfo de sombras anunciando el puerto.

Si para las *Soledades* escogió Góngora la silva enredadera, para su *Fábula de Polifemo y Galatea* prefirió la octava real. Es esta *Fábula de Polifemo*, como todos sabéis y ya dijimos, la otra cumbre del barroco gongorino, del barroco poético español. Se prestaba más esta estrofa cerrada, verdadero bloque marmóreo, para tema tan definido como los amores de Acis y Galatea y los celos furiosos, vengativos, del gigantesco ciclope Polifemo. Y no es que Góngora pierda en ella el carácter esencial de su estilo desarrollado con tan movida libertad en su otro gran poema. Lo que en éste sucede es que los límites impuestos por la estrofa, ese punto final cuando se acaba el octavo verso, hacen que don Luis sea más rotundo en su enredo, más ceñido en su luz, en su pintura. También el relato en que se basa su poema es conocido y aunque don Luis lo cubre con esas hojas y relámpagos de su invención, quiere permanecerle fiel. Para mi gusto, es su obra más perfecta, la más, seguramente, de la poesía castellana de todos los tiempos. Sesenta y tres octavas reales. Nada más. Con la “Tercera Égloga” de Garcilaso y la “Fábula del Genil”, de Pedro Espinosa, escritas también en esa misma estrofa, esta *Fábula de Polifemo y Galatea* forma el trío de los grandes poemas del Renacimiento español.

Hay que hacer justicia a Pedro Espinosa, que con su “Fábula del Genil”, su “Soledad de Pedro Jesús” y sus “Salmos Penitenciales” es uno de los otros grandes poetas, andaluces, de España. También lo es Soto de Rojas. Quiero citarlos aquí, de pasada, al hablarlos de Góngora, no sólo porque participan de esos mismos lujos y visuales explosiones de la lírica ítalo-árabigo-andaluza del maestro cordobés, sino porque deseo que sus nombres sean retenidos por aquellos que todavía no los conozcan. Soto de Rojas, además de ser el autor —ya lo dije— de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, y el *Adonis*, lo es también de una maravillosa égloga enumerativa donde los zumos del Góngora de las *Soledades* y el *Polifemo* están vertidos con verdadera personalidad y maestría. Barroco aún más lujoso que el de don Luis, catarata de frutos, animales, flores, peces y piedras preciosas.

Pero no nos alejemos del ciclope de nuestra fábula. Allí está, preso en los andamiajes de las octavas, acechando, feroz, el idilio inocente de Acis y Galatea. Ya, mordido de los celos, va a levantarse, expeliendo humo, relinchando llamas y en lo más alto de una roca va a advertir a los jóvenes amantes, soplando en su albugineo de pastor y gritando a la ninfa su amor desesperado. Aquí las imágenes que emplea don Luis por boca de Polifemo para decir éste su estatura, sus riquezas, su estirpe, sugieren techos y proporciones miguelangelescas. Son las estrofas más altas del poema, de las más insignes del poeta. Y en el primer piropeo que el gigante le grita a Galatea van las flores preferidas de Góngora. Y esa blancura de cal, ese resplandor níveo, esa luz alba de su poesía nos vuelven a inundar por entero los ojos, a bañarnos de gracia, de perfección, de orden:

¡Oh bella Galatea, más suave
que los claveles que troncó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas al celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!

[...] Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido más vacíos,
los cerros desparezco levantados
y los caudales seco de los ríos;
no los que, de sus ubres desatados
o derivados de los ojos míos,
leche corren y lágrimas, que iguales
en número a mis bienes son mis males.

[...] Sentado, a la alta palma no perdona
su dulce fruto mi robusta mano;
en pie, sombra capaz es mi persona
de innumerables cabras el verano.
¿Qué mucho, si de nubes se corona
por igualarme la montaña en vano,
y en los cielos desde esta roca puedo
escribir mis desdichas con el dedo?

Así era, sin hipérbole, la estatura de Polifemo y así es y lo seguirá siendo en el tiempo y en el espacio, la de la poesía de don Luis de Góngora y Argote.

Cuando en el año 1927 iba a cumplirse el tercer centenario de su muerte, mi generación se preparó a celebrarlo. El Góngora nuestro, el que habíamos hecho revivir, convivir con nosotros en todo instante, era muy distinto al de las generaciones anteriores, incluso a la de Rubén Darío, pues aunque ésta también tenía el

suyo, era un Góngora bastante superficial, oído casi a la ligera. La estética del poeta cordobés venía a coincidir con la nuestra, o con parte de ella, en cosas muy esenciales: nuestro culto de entonces por la metáfora, la imagen, el nuevo giro sintáctico, el vocablo preciso, el orden, el rigor, hallando en Góngora un maestro y una oportuna bandera que agitar contra viejos profesores, malos poetas, institutos y universidades. Y lo elegimos general en jefe para dar la batalla. Sabíamos que la Real Academia de la Lengua iba a oponerse a la celebración de su centenario, silenciándolo o llenándolo de alusiones despectivas. Nos dispusimos a salir al paso, en periódicos, revistas, actos, reuniones... Hoy podríamos publicar una muy buena y nutrida antología de insultos cruzados entre los campos contendientes. El crítico que diariamente atacaba más a don Luis, descargando de paso toda su furia contra nosotros, era el señor Astrana Marín, la antipoesía personificada. Se decidió romperle el alma; pero, al fin, pareciéndonos esto excesivo y considerando que no la tenía, cambiamos de método, mandándole a su casa, en la misma mañana que se cumplía la fecha, una corona de alfalfa entretejida de cuatro herraduras, acompañada, por si era poco, con una décima de Dámaso Alonso.

La Real Academia recibió también su merecido, que me callo porque el rubor no suba de repente en algunas mejillas. Las revistas juveniles dedicaron a Góngora sus homenajes: *Litoral*, en Málaga; *La Gaceta Literaria*, en Madrid; y *Carmen*, que publicaba Gerardo Diego en Santander, registró en su hermana satírica y suplementaria *Lola* todos los incidentes serios y divertidos de la conmemoración. Don Manuel de Falla musitó el magnífico soneto a la ciudad de Córdoba. La *Revista de Occidente* comenzó la edición de todas las obras de don Luis, dirigidas y estudiadas, cual hasta entonces no lo habían sido, por poetas y escritores como Jorge Guillén, Pedro Salinas, José María Cossío, Dámaso Alonso... La batalla había sido ganada. Y el prestigio de don Luis de Góngora y Argote, limpio, rejuvenecido, victorioso.

RAFAEL ALBERTI

APOLO Y DAFNE EN EL *DESENGAÑO* DE PEDRO SOTO DE ROJAS

De la eternidad del amor a la “defensa contra el rayo ardiente”

Soto de Rojas, en la segunda parte de su *Desengaño de amor en rimas*, construye una galería admonitoria de antiguos amadores acudiendo a las fábulas de Píramo y Tisbe, Hero y Leandro, Apolo y Dafne, y Dido. Tras haber experimentado personalmente a través de la primera parte de su cancionero petrarquista un proceso gradual que lo ha llevado desde la exaltación y la entrega al amor humano hasta abocar al desengaño, a causa de la traición de la dama, el poeta, en la segunda parte de sus rimas, se nos presenta alejado ya del camino errado, consciente de la vanidad de las cosas terrenales¹. Es aquí donde Soto de Rojas da cabida a las composiciones morales, fúnebres, hagiográficas, marianas y eucarísticas, reservando un espacio para el tratamiento de temas mitológicos ya abordados en la primera parte (a excepción de Dido², soportando en este lugar una

¹ Todo este proceso queda analizado en mi trabajo *Del amor al desengaño. Un cancionero barroco de Pedro Soto de Rojas*. Granada, de próxima publicación.

² En el soneto “Tisbe”, al igual que en Góngora, la pareja de enamorados es alegorizada como símbolo del amor peligroso, figurando el caso del amante desesperado cuya única salida es la muerte (R. Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, p. 198). En “Leandro”, los amantes, privados de la voluntad y en manos de un amor que los conduce hacia la aniquilación, se transforman en señales ejemplares para un receptor identificado con los peregrinos a los que Soto se dirigía en su prólogo al *Desengaño* (cfr. G. Cabello, “*Ero infeliz, Leandro temerario: la adhesión de Pedro Soto de Rojas a una fabulación mítica*”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, en prensa). En el madrigal “Dido” Soto toma partido junto a aquéllos que juzgaron negativamente el comportamiento de la reina, ofreciéndonos su caso como representativo de una actuación propia y natural en la mujer. El poeta sigue aquí el epigrama *Infelix Dido*, incluido entre los de Ausonio. Cfr. M.ª R. Lida, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, 1974, pp. 10-13. La autora no recoge el madrigal entre los ejemplos que aduce.

función abiertamente distinta: las fábulas mitológicas son filtradas desde el estado de desengaño que el poeta ha conquistado y, por tanto, ya no son ejemplificaciones de su estado amoroso o representaciones de una fusión mítica³. Actúan ahora como transmisoras de una enseñanza moralizante basada en la absurda obsesión por la falacia que conlleva el “edificio engañoso” del amor humano⁴.

Dos son los poemas que Soto de Rojas dedica a Apolo y Dafne, sin tener en cuenta las distintas alusiones que aparecen en el resto del *Desengaño*: el soneto *Dafne* y el madrigal, *Apolo siguiendo a Dafne* (II, 11 y II, 12, respectivamente)⁵. Estas composiciones, aunque se alejan del tratamiento mitológico renacentista, no van a participar de la “fractura que se establece en la literatura y el arte barrocos respecto a la dignificadora forma de tratamiento de la mitología clásica, concebida unívocamente por los renacentistas como conjunto de *figuras* portadoras del más elevado simbolismo⁶. Ciertamente que la *alegoría* ha permitido una asimilación de la mitología clásica⁷ y que los “dioses paganos se convierten en ejemplos, las fábulas más escabrosas son apólogos de excelente doctrina”⁸, pero en Soto se ha realizado un primer viraje hacia el territorio barroco: Apolo es rebajado de su condición de dios, es convertido en hombre, en un ser situado a la misma altura que el poeta, adquiriendo una condición de *señal*, de *aviso*, de elemento sustentador de una estructura de cancionero desengañado en el que oficiará como modelo ético⁹. La valencia significativa de este modelo ya venía explicitada en

³ Para este concepto remito a A. Prieto, “La fusión mítica”, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, 1976, pp. 139-192, esp. p. 141. También, del mismo autor, *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, 1980, pp. 9-10.

⁴ Soto de Rojas declara en su prólogo al *Desengaño*: “Pues si el peregrino que erró lleno de charidad, diese con perpetuas señales aviso del camino engañoso a fin de librar de sus peligros a los fatigados caminantes: merecería alguna gloria? merecería algún sentimiento, tributado de compassivos corazones? merecería alguna acetación de peregrinos o caminantes? quién duda? Pues yo caminante errado, en el camino forçoso, a todo hombre pongo señales (no sin trabajo) con que descubro cuántos peligros, cuántos temores, cuántas fatigas y tormentos están sembrados en el errado camino, a que el imperfecto amor nos guía, y el descanso con que espera al miserable que le sigue: Y deste buen zelo solo quiero por paga la gloria de mi intento” (fols. 2 rto. -2 vto.). Todas las citas del *Desengaño* remiten a *DESENGAÑO DE / AMOR EN RIMAS*, / *Del Licenciado Pedro Soto de Rojas. / A don Gaspar de Guzman, Conde de Olires. / Sumiller de Corpus, y Cavallero mayor de su / Magestad, Alcayde de los Alcaçares Relaes de / Sevilla, y Comendador de Bivoras de la / orden de Calatrava. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin, 1623*. Un estudio del prólogo y de la simbología del peregrino en G. Cabello, “El motivo de la *peregrinatio* en Soto de Rojas: sumariación ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura”, *AnMal* (en prensa).

⁵ Para la numeración de los poemas adoptaré la que sigue A. Gallego Morell en su edición *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, Madrid, 1950, indicando con el número romano (I o II) la pertenencia a la primera o segunda parte del *Desengaño*.

⁶ J. Lara Garrido, “Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca (A propósito de una versión inédita de la de *Apolo y Dafne*)”, *Revista de Investigación* (Fil.), VII (1983), p. 21.

⁷ J. MacQueen, *Allegory*, Nueva York, 1981, p. 47.

⁸ J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, p. 76.

⁹ La interpretación de J. A. Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, pp. 205-217, de las fábulas de Velázquez en el sentido de que “muestran aspectos de lo humano, no como paradigma abs-

los tratados mitográficos de la época. Fray B. de Vitoria proporciona una clave esencial para la lectura alegórica del mito, asimilable al madrigal del poeta granadino:

Apolo hizo todas sus diligencias para granjear la voluntad de Dafne, pero todas servían de indignarla, y de aborrecerle, a él más, y así no quería escucharle sus razones; y viendo él, que no bastaban las muchas que ella tenía para pagarle su gran voluntad, determinó de alcanzar por fuerza lo que no podía por gracia¹⁰.

Dentro de una estructura de cancionero que se fundamenta en las remiten-
cias internas, a modo de contrapunto¹¹, es inevitable recordar las bases de com-
portamiento asentadas por el poeta en I, 103, “Favor violentado”:

no es de orden natural acción violenta;
donaciones forçadas,
en práctica de amores,
más parecen salteos que favores¹².

En consecuencia, se trata, como en el caso del soneto “Leandro” (II, 10), de abordar el mito desde la perspectiva de la obsesión erótica, execrable desde el punto de vista de una *sabiduría*, que el poeta reclama para sí¹³ (“Óyeme en esta ciencia, que bien puedes”, II, 12), frente a la tematización bucólica, “ignoran-
cia rústica”:

tracto de virtudes y caracteres sino como mera narración de situaciones en que se encuentran los hombres, o lo que es lo mismo, como experiencias de vida que algunos hombres han conocido, y de las que, al pasar la atención sobre ellas como objeto de reflexión se desprenden no moralejas sino documentos de lo que los hombres son, datos empíricos de sus modos de existencia” (la cita en la p. 212), no es incompatible con la finalidad de la fábula en Soto, pero no explicaría el impulso significativo que recibe de la estructura integradora que componen las rimas del *Desengaño*. Su efectividad moral es análoga a la que Villamediana aplica a la galería del palacio de Apolo en su *Faetón*, concretamente en la *descriptio* del grupo escultural de Apolo y Dafne (*Obras* ed. J. M. Rozas, Madrid, 1969, p. 222): “Ninfa, después laurel, aún no alcanzada, / muestra el que dora rayos en su huida, / escultura que ser ejemplo quiso / y en fugitiva culpa estable aviso”.

¹⁰ Fray B. de Vitoria, *Primera parte del theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, 1737, p. 590.

¹¹ Soto sigue a su modo las huellas de Petrarca, que “si applicò con attenzione quanto mai auvertita a ricercare tra le *Rime* il progressivo calore di una narrativa, per dirla col Foscolo, il senso de una vicenda terrena e diaristica fissata in una trama ingegnossissima di rapporti” (L. Baldacci, *Il petrarquismo italiano nel Cinquecento*, Padua, 1974, p. 55).

¹² En el segundo terceto del soneto VII de Francisco de Medrano (*Vida y obra de Medrano*, II, ed. D. Alonso y S. Reckert, Madrid, 1958, p. 56): “Que es más valor tal vez ser más temeroso, / y no siempre Fortuna da al osado / fabor, ni quiere el gusto ser violento”.

¹³ Sabiduría que el poeta declara haber alcanzado en los poemas finales de la primera parte: “Conocimiento” (I,163), y “Conocimiento perfecto” (I,164), referida al desengaño y al alejamiento del amor humano: “O mil veces feliz! quien ya de agravios / De una esperanza, sale en un desprecio: / Feliz quien ama el oro de los sabios”. Sobre el desengaño “como una especie de sabiduría: la sabiduría del *sapiens* estoico”, O. H. Green, *España y la tradición occidental*, IV, Madrid, 1969, p. 58. También L. Rosales, *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966, p. 30.

Apolo, aunque Deidad de las mayores,
 pues amas, sufre y calla.
 En qué ignorancia rústica se halla
 un error semejante?
 más sabes de pastor, que no de amante.

La oposición sabiduría poética / ignorancia rústica¹⁴ ofrece una nueva posibilidad para el establecimiento de conexiones internas, completando la doble función que poseen los poemas que integran esta galería alegórica de mitos. Me refiero, por una parte, a la que mantienen dentro de esta serie poemática y, por otra, al significado que adquieren a partir de la relación intratextual establecida con otros poemas de tema análogo situados en la primera parte de las rimas. En la fábula de la Naya (I, 139) la metamorfosis final de los amantes en yedra y arrayán permitía la unión definitiva de éstos, la realización del amor como deseo en el espacio que la ausencia ocupaba en la primera parte del *Desengaño*. Esa transformación se guiaba, como aquí, por el paradigma ovidiano, en versión garcilastista, lo cual la acerca al núcleo significativo de los poemas fébicos de la segunda parte, contrastando la localización bucólica de la fábula con el rechazo que se hace del medio pastoril en “Dafne” y “Apolo siguiendo a Dafne”.

En el apuntamiento al fol. 79, a propósito de la poética de la fábula, Soto seguía literalmente a J. Pérez de Moya en su *Philosophía Secreta*.¹⁵, incluyendo, entre los ejemplos que aducía, la metamorfosis de Dafne en laurel. Escribía Soto que la fábula mitológica, debajo del deleitar artístico.

trata acción natural, que es conformando los sugetos, ajustarse el amor a correspondencia, y tener dominio sobre las deidades, para rendirlas, vertiendo lágrimas, y prostrarlas por el suelo a los pies de los pastores¹⁶.

En II,11 y II,12 no hay acción natural, no se ajusta el amor a correspondencia, y es el poeta, habiendo objetivado su otrora pasión amorosa, el que domina el sujeto poético como argumento para una moralización, permanenciando a un paso de la degradación burlesca, o del ingenioso juego sofístico que propondrá Francisco de Rioja en su silva I, “Queriendo pintar un pintor la figura de Apolo

¹⁴ La oposición iría relacionada directamente con la ceguera de Cupido. Como ha observado A. Egido, “Sobre la iconografía amorosa del *Desengaño* de Soto de Rojas”, *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, II, Granada, 1985, p. 145, “la ceguera de Cupido aparece como una consecuencia lógica de su acción desastrosa y como emblema de la propia ceguera y locura sufridas por el enamorado. Dentro de ese contexto alegórico, claramente negativo, ha de situarse el ciego amor del *Desengaño*. La ceguera, homologada con lo diabólico y con lo sensual, expresaba los peligros del amor, la noche de las tinieblas y el preludio de la misma muerte”.

¹⁵ Soto plagia parte del Lib. I, Cap. I (sigo la edición de E. Gómez de Baquero, Madrid, 1928).

¹⁶ *Desengaño*, fol. 184 vto.

en una tabla de laurel”¹⁷. El punto de partida lo constituye en Soto la fabulación ovidiana del mito de Apolo y Dafne (*Metamorfosis*, I, vv. 417-567), escogiendo los instantes poéticos que culminan el relato de Ovidio¹⁸. Por una parte, la persecución de Dafne por el dios febeo (*Metam.*, I, 503-542), tema del madrigal “Apolo siguiendo a Dafne” (II, 12); por otra, el momento mismo de la metamorfosis de Dafne en laurel (*Metam.*, I, 543-567), desarrollado en el soneto “Dafne” (II, 11). Como podemos comprobar, Soto de Rojas ha variado la ordenación argumental de la fábula original al tematizar primeramente la metamorfosis y, posteriormente, la carrera de Apolo tras la ninfa, lo cual podría responder a una consciente voluntad en la *dispositio* de la historia por parte del poeta: se ofrecen al lector las nefastas consecuencias de un amor desbocado y, a continuación, se impreca al causante de la desgracia sobre la inutilidad y el peligro de su esfuerzo.

“DAFNE” (II, 11)

En este soneto la metamorfosis de la ninfa se ciñe al proceso descrito por Ovidio, incluidos los elementos de la *descriptio*:

*pes modo tam velox pigris radicibus haeret*¹⁹
(*Metam.*, I, 551)

Los blandos pies, por entre tierra dura,
Solicitan sus dedos, ya apartados,
(*Desengaño*, II, 11; vv. 1-2)

... torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro
(*Metam.*, I, 548-549)

Los claros miembros de corteza armados,
Apenas tiemblan, de la muerte oscura
(*Desengaño*, II, 11, vv. 3-4)

in frondem crines, in ramos brachia crescunt
(*Metam.*, I, 550)

¹⁷ Francisco de Rioja, *Poesía*, ed. B. López Bueno, Madrid, 1984, pp. 33-35.

¹⁸ Sobre la estructura de este episodio y las distintas interpretaciones propuestas, cfr. F. A. Giraud, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Ginebra, 1969, pp. 40-59.

¹⁹ Las citas de Ovidio proceden de *Metamorfosis*, I, ed. A. Ruiz de Elvira, Barcelona, 1964.

Huye el alma de tanta desventura,
 Y cabellos y brazos levantados,
 Unos se ven renuevos delicados,
 Y otros muestran en ramas su figura
 (*Desengaño*, II,11, vv. 5-8)

ora cacumen habet...
 (*Metam.*, I, 552)

Quisiera Dafne ver el tronco honroso,
 Pero nacieron de sus ojos ramas,
 Porque a tan grande mal falten testigos.
 (*Desengaño*, II,11, vv. 10-12).

Soto de Rojas ha amplificado la materia narrativa ovidiana siguiendo el paradigma impuesto por Garcilaso en su soneto XIII y en la égloga III, vv. 145-178, de tan dilatada repercusión en las versiones posteriores de la fábula²⁰. Sobre el soneto ya indicó J. M.^a de Cossío que “es capital en el desarrollo de los temas de transformaciones, pues viene a convertirse en canon y norma para su tratamiento”²¹. Así observamos estas correspondencias:

1. Garcilaso: brazos → ramos (se mostraban) (Son. XIII, vv. 1-2; égl. III, vv. 161-162).

Sotos de Rojas: brazos → ramas (muestran) (II,11, vv. 6 y 8).

2. Garcilaso: cabellos → verdes hojas (Son. XIII, vv. 3-4; égl. III, vv. 163-164).

Soto de Rojas: cabellos → renuevos delicados (II,11, vv. 6 y 7).

3. Garcilaso: tiernos miembros → corteza (“aún bullendo ‘stavan”) (Son. XIII, vv. 5-6).

Soto de Rojas: claros miembros → corteza (“apenas tiemblan”) (II,11, vv. 3-4).

4. Garcilaso: blancos pies → raíces (en tierra) (Son. XIII, vv. 7-8; égl. III, vv. 165-166).

Soto de Rojas: blandos pies²² → (entre tierra) (II,11, vv. 1-2).

²⁰ Para la trayectoria de la fábula en la lírica española, J. M.^a de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 78-79, 93, 205-207, 213, 231-233, 251-254, 265, 378-380, 387, 422, 439-441, 443-446, 477, 562, 639-640, 680-683, 721, 730-731, 751, 754, 799, 814 y 845. J. Lara Garrido, *loc. cit.*, p. 25, añade nuevas versiones a las recogidas por J. M.^a de Cossío (de Jerónimo Serra, Félix Quijada y Riquelme y Gabriel de Henao Monjaraz).

²¹ Op. Cit., p. 79. Cfr. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1968, pp. 165-166.

²² Soto, en este seguimiento de Garcilaso, no acata la lectura del Brocense, que propone “blancos pies” y no “blandos pies”, tal como figuraba en la primera edición. Cfr. A. Bleuca, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, 1970, pp. 51-55, donde ayopa la lectura “blancos”.

No se encuentran en Garcilaso el contenido del primer terceto, que remitíamos al *Ora cacumen habet...* de Ovidio, y tampoco, por supuesto, las alusiones moralizantes de los versos 4 y 5, y la extracción explícita de consecuentes éticos, a modo de imprecación, que constituye el último terceto. Si “los tiernos miembros que aún bullendo ‘stavan’ actúan como síntoma de vida remanente en Garcilaso (son. XIII, v. 6), Soto realiza un traslado al terreno de la muerte²³: “apenas tiemblan de la muerte oscura”, mostrando mayor cercanía al Ovidio del “*torpor gravis occupat artus*”, y modificando libremente esta imagen a partir del *topos* de igual procedencia ovidiana: “*Stulte, quid est somnis, gelidae nisi mortis imago!*” (*Amores*, II, ix, v. 41). Es esta tendencia direccional hacia la muerte²⁴ la que confirma el verso 5: “Huye el alma de tanta desventura”²⁵. Recordemos a Herrera en sus comentarios a Garcilaso, refiriéndose a la muerte y al sueño: “porque la muerte aparta la alma, y el sueño la comprime, y aquélla arrebatada de todo punto el sentido, y éste lo suspende a tiempo”²⁶.

El último terceto, tras aludir en el verso 9 a la castidad que Dafne intenta preservar (“el tronco honroso”), imprecando directamente a Apolo. El tono objetivo descriptivo que ha seguido el poeta, como supuesto testigo de la acción²⁷, da paso a una implicación personal que conlleva un juicio crítico y negativo, sin alcanzar linderos próximos a los de la fábula burlesca, a partir de fórmulas desrealizadoras:

O Apolo, más que amante riguroso,
Si desta suerte sigues a quien amas,
Cómo, di, seguirás tus enemigos?

²³ El proceso es muy diferente en el soneto “Apolo siguiendo a Dafne”, de Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. T. J. Dadson, Madrid, 1985, p. 349. Ahí la transformación de la ninfa es concebida como “humanando un laurel” (v. 10).

²⁴ La “palidez de la muerte” aparece en la metamorfosis que describe Sannazzaro en *Salices*: “... *tum vagus ipsis / spiritus emortitur venis: indignaque pallor / occupat ora...*” (vv. 102-104. V. Bocchetta, *Sannazzaro en Garcilaso*, Madrid, 1976, pp. 160-161, ha estudiado la relación entre *Salices* y la égloga III, vv. 159-172 de Garcilaso, postulando que “el modelo común ovidiano proporciona sólo el cuadro general y lo proyecta en algún pasaje rozándolo más que compenetrándolo”, a lo cual añade que “más que el de Ovidio, es el desarrollo original de Sannazzaro el que influencia la inspiración de Garcilaso”.

²⁵ A la “desventura” también se refiere Francisco de la Torre, aunque en este caso calificando los efectos que la huida de Dafne causan en Apolo: “cuyo ligero y presto movimiento / de Apolo fue pesada desventura” (Égloga, V, vv. 67-68, de “La bucólica del Tajo”, en *Poesía completa*, ed. M.ª L. Cerrón Puga, Madrid, 1984).

²⁶ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1972, p. 362. También J. Pérez de Moya, *op. cit.*, Lib. VII, Cap. X; y Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, 1673, pp. 350-352. Recordemos que en la primera parte del *Desengaño* (Al sueño, I, 73), el sueño era presentado como un primer remedio de amor, como un primer paso hacia la muerte que desliga al amante de su perenne cuidado. Cfr., sobre la medicina y el sueño, L. Gil, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 1969, pp. 351-357.

²⁷ Como paradigmas de esta modalidad narrativa podrían considerarse los sonetos que Juan de Arguijo dedica al tema: los titulados “A Dafne” y “A Dafnes y Apolo Efebo” (*Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Madrid, 1972, sonetos XII y XIII). Arguijo obvia la descripción detallada de la metamorfosis, desplazándola, en el soneto XII, a un único verso: “trocando en árbol la mortal belleza”.

El hálito inspirador de esta intervención es el caminar del poeta a través de un desengaño que ilumina el itinerario amoroso, que nos lo muestra como persecución de una muerte espiritual, si no física²⁸.

“APOLO SIGUIENDO A DAFNE” (II,12)

Este madrigal toma como sujeto poético la persecución de Dafne por Febo, y para ello, el original ovidiano sólo puede ser utilizado como lejano referente, dado que Soto no se comporta como observador objetivo de una acción. Al igual que Quevedo en sus sonetos “A Apolo siguiendo a Dafne” y ‘A Dafne, huyendo de Apolo’²⁹ “ya no se trata de una narración, sino de dos monólogos dirigidos, puestos en boca del poeta que, como supuesto testigo, degrada con su visión interpretativa personal la acción que presencia. Que, por otra parte, habrá de limitarse, lógicamente, a un sólo momento, al coincidente con sus palabras”³⁰. La idea básica corresponde igualmente a una de las motivaciones quevedescas: la de la *inútil persecución*³¹. Dafne no huye propiamente de Apolo. Lo que altera y espanta a la ninfa es el efecto terrible del armado amor:

que ella no huye: tú la espantas fiero,
no huye tus amores;
teme del arco y flechas los rigores³²

El madrigal se convierte en una apelación para que el camino del amor no perpetúe su función como escenario de los despojos del amor, con un propósito eminentemente didáctico moralizador:

Óyeme en esta ciencia, que bien puedes:
darte un consejo quiero

Apolo es acusado de *ignorancia rústica*, y, para ello, Soto de Rojas ha recurrido a la fuente ovidiana:

... non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta, gregesque
horridus observo! Nescis, temeraria, nescis,
quem fugias, ideoque fugis...

(Metam., I, 512-515)

²⁸ En el soneto II, 39 escribe Soto: “Donde di caminante vas perdido, / Tras la posta veloz de tu pecado? / Del apetito tu ofensor cargado, / Calçado muerte, corrupción vestido: / ... / Al centro amargo vas precipitado: / A deshazerte al fin constituydo”.

²⁹ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, II, Madrid, 1970, sonetos 536 y 537.

³⁰ M.ª del P. Palomo, *La poesía en la Edad Barroca*, Madrid, 1975, p. 143.

³¹ *Ibid.*, p. 143.

³² Ya en I,3 *Día primero de su amor* el poeta se disociaba del sentimiento erótico como producto de su volun-

En qué ignorancia rústica se halla
un error semejante?
más sabes de pastor, que no de amante.
(*Desengaño*, II,12, vv. 3-5)

Quevedo proponía “si la quieres gozar, paga y no alumbres”³³, degradando al amor como sentimiento: “love is a matter of money and cunning”³⁴. La solución de Soto comprendería una extraña combinación entre neoplatonismo, actitud estoica y amor cortés, acorde con las líneas que rigen su cancionero, y siempre desde una lectura barroca. Desde “pues amas, sufre y calla” a

Dexa las armas, la carrera dexa,
verás cómo tu Dafne no se alexa:
que ella no huye; tú la espantas fiero,
no huye tus amores;
teme del arco y flechas los rigores.

“FÁBULA DE LA NAYA” (I, 139)

En esta fábula, dentro de la función demarcativa y sumarizadora que cumple junto a las cinco églogas en el cancionero de Soto, se abre paso al espacio de la ilusión poética, a la realización lírica del deseo erótico³⁵. La ninfa, enamorada del pastor Fenixardo (disfraz bucólico de Soto, al igual que la ninfa representa a la amada Fénix), al que antes había rechazado por creerlo un dios en apariencia de hombre, llora desconsoladamente su ausencia. Sus quejas, oídas por el río Darro y por su ninfa Lateja³⁶, son inútiles, y en el último tramo de la composición pide a Júpiter que mude su eterno ser en tronco insensible y frío (vv. 419-421). En ese justo momento aparece Fenixardo (vv. 422-424) y los efectos de su presencia actúan como luz que invade una escena en la que el agua y la oscuridad habían compuesto una atmósfera indivisible de tristeza (vv. 425-433)³⁷. Sin embargo, su presencia efectiva no puede remediar el curso de los acontecimientos:

Llegó (mas tarde) a remediar su pena

tad al presentarnos la inducción de la querencia por medio de las flechas alegóricas que hieren al hombre, generando amor u odio. Sobre los atributos de Cupido, cfr. e. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, pp. 165, ss. y E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972, pp. 94 ss.

³³ *Obra...*, II, soneto 536, v. 4.

³⁴ M. E. Barnard, “Myth in Quevedo: the serious and the burlesque in the Apollo and Daphne poems”, *HR*, 52 (1984), p. 512.

³⁵ Véase la nota 1.

³⁶ Barahona de Soto ya había escrito un relato burlesco, incluido en una elegía, sobre los amores del Darro y su ninfa Lateja (F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903, pp. 779-780). Sobre la misma, J. Lara Garrido, *Poética manierista y texto plural (Luis Baharona de Soto en la lírica española del siglo XVI)*, Málaga, 1980, pp. 97-101.

³⁷ Sobre lo violento, lo desmesurado, los gestos y actitudes descompuestas en la poetización de la naturaleza, E. Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, 1974, p. 80.

La metamorfosis de la ninfa ya es imparable, y el pastor, como el Apolo de Garcilaso, abraza un cuerpo en el que la indeterminación de la materia y la vida se aúnan en el tránsito a la insensibilidad. El soneto XIII de Garcilaso y la *ekphrasis* de la égloga III actúan como referentes inevitables³⁸. Los pies devienen raíces:

y en torcidas raíces se bolvían³⁹
(Garcilaso, son. XIII, v. 8)

Rotos ya los coturnos de diamante,
Raíces descubrían
Plantas, que fueron de cristal errante
(*Desengaño*, I, 139, vv. 434-436)

Las piernas van cubriéndose de cortezas vegetales:

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo 'stavan;
los blancos pies en tierra se hincavan
(Garcilaso, son. XIII, vv. 5-7)

Por la admirada tierra se metían
Las piernas, y temblando
De intratables cortezas se cubrían
(*Desengaño*, I, 139, vv. 437-439)

Los cabellos retoñan hojas:

en verdes hojas vi que se tornavan
los cabellos quel oro escurecían
(Garcilaso, son. XIII, vv. 3-4)

Crece el cabello en hojas tremolando
(*Desengaño*, I, 139, v. 440)

Los brazos se resuelven en ramas:

A Daphne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos bueltos se mostravan
(Garcilaso, son. XIII, vv. 1-2)

Y los brazos torcidos
Ternísimos renuevos van brotando
(*Desengaño*, I, 139, vv. 441-442)

³⁸ A propósito de Soto de Rojas como "poeta de égloga" en vertiente garcilasiana, A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, 1970, pp. 170-171.

³⁹ Las citas de Garcilaso proceden de *Obras Completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, 1981.

Como podemos comprobar, Soto ha invertido la ordenación garcilasiana de los elementos en trance de mudanza. En Garcilaso: brazos → ramos; cabellos → oro; piernas → corteza; pies → raíces. En Soto, la metamorfosis comienza desde las raíces hasta llegar a los oídos (v. 443), posible evocación del *ora cacumen habet* del relato ovidiano (*Metam.*, I, v. 572).

Mientras transcurre el proceso de transformación el pastor abraza a la ninfa. En este fragmento Soto se ajusta a la fábula ovidiana y a la tematización de Garcilaso en su égloga III:

*Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum*
(*Metam.*, I, 553-556)

los tiernos miembros que aún bullendo 'stavan
(Garcilaso, son. XIII, v. 6)

llora el amante y busca el ser primero,
besando y abraçando aquel madero
(Garcilaso, égl. III, vv. 167-168)

Quiso hablar, la lengua se le trava,
Abraça el tronco, y siente
Su Naya dentro, que aún bullendo estava.
Buelve a abraçarla tan estrechamente,
Que intenta desasirse,
Y el ser que goza ya no lo consiente.
(*Desengaño*, I, 139, vv. 446-451)

A la transformación de Naya en arrayán sucede la de Fenixardo en yedra. La descripción de su mudanza, más breve que la anterior, transcurre en los versos 452-457:

Començó entre sí mismo a consumirse,
En la tierra a clavarse,
Entre sus mismas hojas a encubrirse,
Sus nervios començaron de arrancarse,
Y en pies menudos bueltos⁴⁰
Del Arrayán pretenden ampararse.

El narrador concluye la fábula extrayendo consecuentes amorosos de la metamorfosis de la Naya y del pastor, proporcionando las bases intratextuales

⁴⁰ De nuevo aquí Garcilaso, égl. III, v. 162: "y en sendos ramos bueltos se mostravan".

para las posibles interpretaciones alegórica y tropológica. Aun en forma vegetal, el amor pervive, albergándose en el anudamiento de yedra y arrayán⁴¹. El hecho de que la ninfa mude en arrayán (mirto) “simboliza y retrata, de hecho, la fecundidad básica de la naturaleza”, y al ir referido a una ninfa alude a “ese su sentido simbólico de fuerza y belleza de la naturaleza”, como fruto de su asociación con Venus como árbol del amor⁴². La yedra, asociada a Baco, remite a la metamorfosis de Cisso, “que luego que salió por la tierra, comenzó a abrazar la vid de la misma suerte que solía en las danzas y bailes abrazar y rodear a Baco”⁴³. Fray B. de Vitoria recuerda que “llamábase este árbol yedra, o *hedera*, *ab haerendo*, porque se abraza, y ase de los árboles, y paredes”⁴⁴:

Al fin los sensitivos, que resueltos
En formas vegetantes
Se ven aún no del fiero amor absueltos.
Ella arrayhán, él yedra semejantes,
Que no quiere el amor su diferente;
Se gozan facilmente,
Siendo embidia, si lástima de amantes.

La metamorfosis en “formas vegetantes” ha igualado, por la fuerza del amor, a aquellos que eran desiguales por naturaleza, significando el poder transformador del amor y su condición igualadora. Aclara así la alegoría expuesta por el autor en los apuntamientos finales. El acartonamiento material de la ninfa es un sacrificio, y éste

sera la condition d'une hylogénie, ou éclosion de la vie végétale, para la vertu de l'eau redevenue vivante. Il fallait un amour plus que la mort pour l'obtenir. [...] La vie végétale est éclosé par le miracle dont un acte d'amour est la source: le mystère est dans le pouvoir que cet acte révèle. Un pouvoir qui assure le passage du fluide vital d'un univers dans un autre⁴⁵.

⁴¹ Cfr., sobre la simbología del arrayán en el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón. A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, 1975, pp. 254-255. En otro contexto, aunque relacionado con la imagen poética que nos ocupa, A. Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*”, *Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, 1982, pp. 213-232.

⁴² H. Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazzaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, 1975, pp. 58-61 (las citas en pp. 59-60). Ahí analiza el significado distinto que el símbolo recibe en un tratamiento pseudofilosófico, como el de Pontano (la resurrección de la carne, la inmortalidad del alma, la dignidad del hombre), y en un tratamiento pastoril, donde se glorifica la “inmortal belleza de la forma humana” (p. 61). Para el significado del mirto o arrayán en el jardín paraíso de Soto, cfr. las notas de A. Egido a Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, 1981, p. 205. También las anotaciones de Herrera a Garcilaso, *op. cit.*, p. 593.

⁴³ Fernando de Herrera, *op. cit.*, p. 477.

⁴⁴ Fray B. de Vitoria, *op. cit.*, I, p. 194.

⁴⁵ E. Kretzulesco-Quaranta, *Les jardins du songe. "Polyphile" et la mystique de la Renaissance*, Paris, 1976, p. 85. La perennidad del amor queda salvada y, con ello, el anhelo poético de Soto. Como escribe W. Krauss, “La

A MODO DE CONCLUSIÓN

La fábula de Apolo y Dafne, en sus diversas tematizaciones renacentistas y barrocas, concentró sus valencias significativas en torno a tres núcleos fundamentales: a) la expresión de la imposibilidad del amor y del sufrimiento del amante rechazado; b) la creencia en la perduración del amor más allá de la muerte física, simbolizada en el último e imposible abrazo que Apolo da a Dafne⁴⁶; c) desde un plano moralizante y cristiano, la salvaguarda de la virginidad y su consiguiente santificación simbólica en forma de laurel ante la presión amorosa, descarnadamente erótica⁴⁷. Soto de Rojas, en las tres versiones que realiza de la fábula de Apolo y Dafne, recorre las distintas formulaciones que he señalado, aunque asimilándolas a las necesidades de su cancionero amoroso y variándolas en función del estadio argumental y estructural en que aparecen.

Cuando en la fábula de la Naya acude al paradigma establecido por Ovidio y Garcilaso, Soto responde perfectamente al momento evolutivo en que se encuentra su cancionero. En ese lugar, la exaltación del amor humano y la deificación de la dama han alcanzado su punto álgido, aunque aún no se haya tematizado una correspondencia real y manifiesta, tal como ocurrirá después en la égloga II. Es este el momento para mitificar al ser amado y vestirlo con las prendas inmortales de la ninfa, es el momento para mostrarnos a la deidad amada rendida a los pies del mortal poeta, permitiendo que pueda ser establecido un proceso de automitificación⁴⁸. La metamorfosis final, ella en arrayán, él en yedra, rompe con lo que había sido el eje temático de la fábula (la imposibilidad del amor) para abo-

novela pastoril española", *Eco*, 138-139 (1971), p. 659: "En esta forma los enamorados podrían eternizarse recurriendo a la naturaleza psíquica y antropomórfica de los árboles".

⁴⁶ Para estas dos primeras valencias, J. Alvarez Barrientos, "Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo", *Rlit*, 92 (1984), pp. 57-72, esp. pp. 60-61.

⁴⁷ M. E. Barnard, *loc. cit.*, pp. 507-508. J. Pérez de Moya, *op. cit.*, Lib. I, Cap. XIX, xiv nos proporciona la moralidad de esta fábula: "Por ésta fábula quisieron los antiguos loar la castidad, fingiendo que los que la guardaban se convertían en árboles siempre verdes, como Dafne en laurel y Lotos en otro árbol así llamado, dando a entender por estos árboles la virtud de la castidad". Como ha señalado E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, Granada, 1949, p. XXXVI, "con excepciones, en general, el espíritu religioso de la época tendía a divinizarlo o moralizarlo todo (...). Hasta dónde llegó esa tendencia lo marca bien el hecho repetido de pretender dar una explicación simbólica a la misma fábula clásica. Ante el voluptuoso grupo de Apolo y Dafne de Bernini decía sonriendo el cardenal Berberini, el futuro papa Urbano VIII, que con sólo dos versos él tornaba la obra edificante: "*Quisquis amans sequitur fugitivaeque gaudisse formae / Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras*".

⁴⁸ Soto escribía en los apuntamientos finales del *Desengaño* "Esta es fabula llamada de la Naya. *Est narratio ad delectationem inventa rerum, nec verarum, nec verisimilium*. Assi como Dafne en laurel; y Tántalo con sed en las aguas. Es dicha según Hermogenes de for, faris, que significa hablar, porque realmente se forma de razonamiento de cosas fingidas, pero se deve entender que en las diferencias de fabulas que ay, esta goza el primer lugar que es Mytologica, por de debaxo del deleyte de cuento, numeros, y consonancias de los versos, trata acción natural, que es conformando los sugetos, ajustarse el amor a correspondencia, y tener dominio sobre las deidades, para rendirlas, vertiendo lágrimas, y postrarlas por el suelo a los pies de los pastores" (fol. 184 vto.).

car a una declaración de fidelidad absoluta, de pervivencia del sentimiento por encima de la contingencia de la materia. Este deseo de unión, en clave mitológica, tendrá su realización, por encima de los obstáculos que impone la realidad, en la égloga II. Ahí, Fénix (devuelta a su ser y a su nombre) y Fenixardo inician un caminar bucólico en correspondencia de amor⁴⁹. Sin embargo, ya al pasar a la égloga III, puede comprobarse cómo la fidelidad declarada en la metamorfosis de la fábula adquiere su significado pleno. En realidad, su función radicaba en marcar una relación contrastiva: Fénix traiciona al pastor Fenixardo y lo abandona tras los requerimientos materiales del rival, el "mayoral ricacho", dueño de dehesas, ganados y campos de cultivo en las orillas del Guadalquivir, frente a las propiedades "naturales" (pastoriles, sin artificio) de Fenixardo, en las riberas del "patrio Genil amado"⁵⁰. Se abre así un proceso hacia el desengaño en el que el poeta renegará y advertirá sobre los peligros del amor humano, una vez recorrido el camino punzante, áspero y lleno de abrojos que ha conformado el sentimiento⁵¹.

Las dos versiones siguientes del mito de Apolo y Dafne se sitúan en ese estadio de desengaño, matizado de amargura y estoicismo, y justo antes de emprender el trayecto final hacia la entrega religiosa y el himeneo con la iglesia. Si antes se trataba de una ilusión poética, de un tiempo onírico en el que albergar la esperanza, ahora se va a dar una trasposición a lo real, una humanización del mito, a través de la objetivación. Soto se vivía a sí mismo, en fusión mítica, a partir de la transformación de Fenixardo en yedra. Ahora, puede observar como testigo la acción de la caza y la mudanza, y se permite imprecisar y aconsejar a un Apolo que se nos presenta como fatuo amator, rústico e ignorante de los riesgos y consecuencias que arrastra su ímpetu.

Tanto el soneto "Dafne" como el madrigal "Apolo siguiendo a Dafne" podrían remitir, en un primer nivel, a una de las valencias que indicábamos ante-

⁴⁹ La figuración del laurel en esta égloga permite nuevamente el establecimiento de remitencias internas en el cancionero. En I,106 "A un favor de Laurel y Mirto", el laurel se insertaba en un ciclo poemático donde la perennidad del amor quedaba afirmada a través de la palabra, proyectando la ilusión poética, como en la fábula de la Naya, de una correspondencia amorosa reafirmada en I,105 "Amor triunfa de Fenix". En I,147 "Aconsejole, que se enagenasse", el laurel ya no cumple la función salvadora, ya no guarda del fuego de amor: "ay rayos encendidos! / como tan duros fuistes! / laurel no perdonays que me ceñistes / leyes adulterando naturales?" (vv. 49-52). EN la égloga II reiterará esta imprecación: "Dime, ò laurel a quien jamas embiste / el duro rayo, contra el pecho mio, / rayos poque tan duros recibiste?". Sobre la inútil acción protectora del laurel ante la irradiación sensual, ya en otro contexto muy distinto, G. Cabello, "Definición y ordenación del jardín literario en las *Sonatas* de Valle Inclán (La desacralización del huerto místico)", *Revista de Investigación* (Fil.), VII (1983), pp. 58-59.

⁵⁰ Fenixardo representa un estadio parecido al que describe C. Smith, "an approach to Gongora's *Poli-femo*", *BHS*, XLII (1965), p. 221. También J. Rodríguez Luis, "Algunos aspectos de la evolución de lo pastoril de Garcilaso a Góngora", *Hispa*, XXII (1964), pp. 9-10.

⁵¹ Por ejemplo, en I,36 "Confusión de amor, terminada en la muerte": "Hazía el atajo rústico no usado: / por donde el ciego torpe me ha guiado / a tanto mal..., / tanta çarza rapaz cuyda su abrigo, / tanto estímulo agudo le guarnece: / tanto pungente abrojo le acompaña".

riormente, la de la imposibilidad amorosa. Sin embargo, al autor le interesa sobremanera desplazar esa significación para centrarse en aquella que rige, ya desde el prólogo y el soneto prohemial, su cancionero: la peligrosidad del amor humano y las consecuencias negativas que trae consigo el olvido de la meta verdadera en la peregrinación de la vida, Dios, desde una perspectiva contrarreformista. De ahí que no se apoye en el campo sémico de la luz, habitual y lógico al tratarse de Apolo⁵². No es la luz, el fuego, el amor interiorizado, propiedad subjetiva, el que aparece aquí, sino el amor como potencia objetiva, como fuerza que el destino impone al amante y ajena a su propio sentir, tal como Soto lo había poetizado en los sonetos que principiaban sus rimas⁵³. Adquieren así su significado los versos finales del madrigal:

no huye tus amores;
teme del arco y flechas los rigores⁵⁴

En estos poemas se recupera el erotismo latente en la caza y persecución de Apolo, inexistente en la fábula de la Naya, y, como es natural, Dafne recobra su simbolismo de castidad salvaguardada. En este caso el amor humano actúa como caos, violentación del orden universal⁵⁵, en el que ni siquiera tiene cabida la armonía de la correspondencia amorosa (así en los versos que acabo de citar). La virginidad va a quedar salvada por la conversión en laurel ("tronco honroso")⁵⁶. Sin embargo, frente a las interpretaciones que se hicieron de la fábula en este sentido, lo que en Ovidio y en otros autores fue posibilidad de metempsicosis, de eterna juventud del laurel como baluarte victorioso, deviene en Soto, junto

⁵² Cfr., R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pp. 293-294.

⁵³ Como ha indicado A. Prieto, "El Desengaño de amor en rimas, de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista", *Seria philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, 1983, p. 407, "el Amor, el dios mitológico pinta en el corazón del poeta con pungente pincel de metal hecho, y esas flechas con punta de oro, como en Petrarca, se homologan con el destino, ajeno al poeta, que lo conducen al encuentro con la amada".

⁵⁴ Sobre la herida de amor en Soto y la "imposibilidad" de su curación, G. Cabello, "Francisco de Medrano como modelo de imitación poética en la obra de Soto de Rojas", *AMal*, V (1982), pp. 39-40.

⁵⁵ M. E. Barnard, "The grotesque and the courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne", *RR*, 72 (1981), p. 257, señala cómo "the Ovidian grotesque lies precisely in this hybrid, incongruous vision of human dissolution in violation of natural order and of our standards of harmony and proportion".

⁵⁶ Ya "En un favor de Laurel, y Mirto" (I, 106) Soto se refería a la alegórica protección del laurel, "defensa contra el rayo ardiente". En Plinio, *Historia natural de... Traduzida por el licenciado Gerónimo de Huerta*, II, Madrid, 1629, Lib. XV, Cap. XXX: "de todos los arboles que se plantan por mano, y se ponen en las casas, solo este no es herido de rayo (...). El laurel es cierto, que chispeando con estruendo arroja el fuego, como con cierto maldición, torciendo el leño las ataduras de su corazón y corteza". G. Alonso de Herrera, *Obra de Agricultura*, ed. J. V. Martínez Carreras, Madrid, 1970, p. 166: "y aún de las tierras y lugares onde suelen caer rayos los suelen plantar, porque onde ellos están no cae rayo alguno". Sobre la concepción en Soto del deseo como "ardor", la idea del "rayo interior" y la descripción del "camino del rayo a través de la carne", A. Soria Olmedo, "Fuegos de amor abrasan mis escritos, La conciencia literaria en el Desengaño de amor en rimas", *Al Ave el Vuelo*. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas, Granada, 1984, pp. 156-157.

a una protesta contra la violencia erótico amorosa, en una insistencia en la realidad de la muerte y de la nada:⁵⁷

Los claros miembros de corteza armados,
Apenas tiemblan, de la muerte oscura

O también:

Quisiera Dafne ver el tronco honroso,
Pero nacieron de sus ojos ramas,
Porque a tan grande mal falten testigos

Efectivamente, Soto rehúye la cristianización del mito⁵⁸. El laurel no supone en sus versos una santificación de la virginidad. No encontraremos en Dafne un triunfo sobre la carne, sino una derrota ante la opresión, la violentación del amor. Dafne, como el Soto de Rojas desengañado y aún no redimido por sus lágrimas de arrepentimiento, es una víctima condenada del amor.

GREGORIO CABELLO
(Colegio Universitario de Soria)

⁵⁷ Según A. Egido, "La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas", *Al Ave el Vuelo*, p. 49, los poemas dedicados a Tisbe, Leandro, Dafne y Dido "traducen los ecos del amor trágico que termina en la muerte", conexiónados con la concepción que tiene el poeta del mal de amores: se nos muestra la "amarga lección del tocado por esa enfermedad, a veces incurable, que en muchas ocasiones lleva irreversiblemente a la muerte" (p. 36).

⁵⁸ Sobre la tradición moral en la interpretación de la mitología clásica, J. Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, 1983, pp. 77-104.

LAS DÉCIMAS A PEDRO RAGIS DE CARRILLO Y SOTOMAYOR

(Un ejemplo temprano de la aplicación
de la fórmula horaciana *ut pictura poesis*)

La interrelación entre poesía y pintura había sido puesta ya de manifiesto por Plutarco en el famoso aforismo: “la pintura es poesía muda, la poesía una pintura parlante”¹, que atribuía a Simónides de Ceos. Pero son los tratadistas del humanismo italiano quienes, empeñados en hermanar ambas artes², consiguen su difusión, tomando como base el simil horaciano, *Ut pictura poesis*, aunque para lograr su propósito, tuvieran que extrapolarlo de su contexto original³. Desde entonces, la estela de este tópico es tan pródiga que, entre la segunda mitad del siglo XVI y durante toda la centuria siguiente, será extraño no hallarlo,

¹ *De Gloria Atheniensium*, III, 346f-347c.

² Ya Aristóteles en su *Poética* (I-II) apunta este hermanamiento, comentado y ampliado con creces en los tratados de arte del Renacimiento. Para una completa historia de esta relación, véase el ya clásico estudio de J. H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden, to Gray*, University Chicago Press 1958.

³ Horacio en su *Epistola ad Pisones o Ars Poetica* dice:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes,
haec amat obscurum, bolet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec plamit semel, haec deciens repetita placebit.

Fue el entusiasmo de los defensores de la pintura, con su afán de dotarla de los honores que ya tenía la poesía, el principal causante de la distorsión de la frase horaciana. Cf. A. García Berrio, “Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*” en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1977 págs. 291-307.

bien en las argumentaciones teóricas sobre poesía y pintura, bien en la praxis de pintores y poetas⁴.

Luis Carrillo y Sotomayor —inserto en unas coordenadas histórico-literarias que coinciden con las últimas décadas del XVI y la primera del XVII— participa de unos ejes temáticos (sentimiento amoroso, actitud ante la naturaleza, angustiosa reflexión sobre el paso del tiempo y tratamiento de lo mitológico) y de unos cauces métricos y estilísticos, patrimonio común de una etapa que acogiendo todavía un Renacimiento tardío que gusta de artificios manieristas atisba ya el cercano Barroco. En consonancia, además, su obra con los usos formales y los presupuestos estéticos de un momento en que la creación poética andaluza está cosechando sus mejores frutos, es lógico que no ensordeciera ante uno de sus ecos más reiterados: la correspondencia entre “pluma” y “pincel”.

Un buen conocedor del poeta, Emilio Orozco, fue el primero en observar “el gusto y las especiales dotes que en el manejo de los colores demostraba”⁵, incardinando su capacidad y talento para lo pictórico dentro de esta tendencia andaluza de la época, corriente a la que Carrillo se incorpora cuando ya se habían compuesto obras de importancia decisiva para el arraigo y el desarrollo del tema en los ambientes artísticos y literarios de Granada y, sobre todo, de Sevilla.

Por ello, y pese a que no nos consta que Carrillo frecuentara estos círculos, no es descabellado aventurar que, como poeta sensibilizado con el motivo esencial que los vertebraba, estuviera al tanto de sus pasos y sus logros.

Ya en los primeros años del siglo XVI, el también cordobés Pablo de Céspedes, había escrito su bello *Poema a la Pintura*⁶, traslación al verso de unas ideas que, forjadas en Italia bajo la atenta mirada de su amigo Federico Zuccari y empapadas en los tratados de arte que ya allí por entonces habían proliferado, se convierten, de la mano de Francisco Pacheco, en el punto de partida de las formulaciones de quienes se aglutinan en torno a su academia sevillana⁷.

Asentadas las bases teóricas del tópico, faltaba sólo llevarlo a la práctica, es

⁴ El intento de codificar los conocimientos teóricos y la experiencia pictórica estuvo en la mente de muchos tratadistas pero fueron, sobre todo, Armenini, Zuccaro y Lomazzo quienes más hicieron por impulsarlo, después de Leonardo. Véanse, entre una extensa bibliografía, W. Lee Rensselaer, *Uc pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; J. Schollosser, Madrid, Cátedra, 1976, págs. 331-348; F. Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981; Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, págs. 9-31; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 137-179.

⁵ *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, Granada, 1967, pág. 150. Orozco se había referido ya a esta cualidad de nuestro poeta en *Escorial*, XIII, 1941 y después, con adiciones, en *Temas del Barroco*, Granada, 1947, pág. 85.

⁶ Del *Poema de la Pintura* se conservan sólo fragmentos pero Céspedes es además autor del *Discurso de comparación de la antigua y moderna pintura* (1604). Sobre sus teorías artísticas, Menéndez Pelayo *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, C.S.I.C. 1974, págs. 873-880 y J. Brown, “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”, en *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, 1965, págs. 95-105.

⁷ Cf. J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980, págs. 31-79.

decir, convertir los poemas en cuadros y éstos en poemas. Pero, a la sombra de esta prodigalidad doctrinal andaluza no crecen, al menos tan pronto como cabría esperar, los frutos de la creación poética y, si exceptuamos algunos versos de Herrera, la ausencia de un poema que, con la suficiente entidad, pase por ser, a la vez el paradigma de esta interrelación pictórico-poética y el eslabón necesario entre teoría y praxis, se prolonga precisamente hasta el hallazgo de estas *Décimas a Pedro Ragis* de Luis Carrillo y Sotomayor⁸, que compuestas no después de 1603, se convierten en precursoras de toda una estela de poemas al hilo del de nuestro autor⁹. Sin embargo, las *Décimas* de Carrillo, son algo más que un mero impulso anunciador o que el desencadenante de un género en boga, aspecto éste además discutible ya que, muerto el poeta tan joven, su influencia debió de ser escasa fuera de un restringido ambiente. En mi opinión, la importancia y el verdadero alcance del bello poema de Carrillo, estriban en que resumen, como si de un microcosmos se tratara, los planteamientos teóricos, desde el humanismo renacentista y el quehacer de un gran poeta que sabe cómo superar las barreras del tópico sin que éste deje de serlo. Y es precisamente esta cualidad microcómica, este *multum in parvo*, la que al mismo tiempo que ensancha sus límites, al permitirle alinearse junto a los grandes poemas en los que predominá la ékphrasis, lo convierte en el ejemplo más temprano y respresentativo de un determinado tipo de retrato alegórico, el que Orozco Díaz llama “retrato a lo divino”, que, ejecutado por poetas y pintores, concita, sobre todo entre las damas, la moda de representarse en el atuendo del santo homónimo¹⁰. No por casualidad Carrillo opta por la rigurosa disposición estrófica de la décima, capaz de concentrar o dispersar el sentido, y que fue considerada por los poetas de la época como la más idónea para los poemas descriptivos, antes de que la silva se convirtiera en la preferida¹¹.

⁸ Le fueron ofrecidas por Rodríguez-Moñino a Orozco Díaz que las dio a conocer en su estudio, ya citado, *Amor, poesía y pintura...*

⁹ Posteriores a las *Décimas* de Carrillo y escritas en un tono distinto, pertenecen, no obstante, al mismo tipo, las composiciones de Ulloa Pereira, “En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía”, la de Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, “A una dama retratada con la insignia y vestido de Santa Elena” o la de Lope de Vega, “A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama”.

¹⁰ E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, págs. 189-209. J. Pope-Hennessy en *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1985, págs. 231-288, hace algunas puntualizaciones de interés a lo ya expuesto por Orozco. Sobre el mismo motivo, véanse también, E. Wind, “Studies in Allegorical Portraiture, I”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1, 1937-1938, pág. 138 y E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge-Harvard University Press, 1979, págs. 204-225.

¹¹ Cf. la útil síntesis que E. Asensio expuso sobre el valor de las silvas en “Un Quevedo incógnito: Las Silvas”, en *Edad de Oro*, II, UAM, 1983, págs. 13-48. Góngora, que fue un maestro en el empleo de esta estrofa, apreció también las cualidades descriptivas de la décima y las utilizó precisamente para un poema semejante al de Carrillo, el que comienza “Pintado he visto al amor”, comentado por E. Bergmann, ob. cit. págs. 209-225 y por R. Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967, págs. 428-430.

Carrillo construye su poema en dos planos, uno dirigido a Pedro Ragis, famoso pintor granadino, instándole a que retrate a una dama, “deuda suya” —un hermano de ésta se había casado con la hermana del poeta— en atuendo de Arcángel San Gabriel, el otro a la propia dama, cuya identidad va desvelando artificiosamente, primero con paronomasias (vv. 19-20), después con acrósticos (vv. 201-230): doña Gabriela de Loaysa y Mesía, que ya había aparecido en los versos de Carrillo con el nombre de Laura. Son poemas en los que feroces celos se expresan con duras palabras, sobre todo en Églogas y en alguna de sus Canciones. La indignación del poeta estaba, al parecer de Orozco Díaz, que rastrea la historia¹², justificada, porque doña Gabriela se casa de improviso con J. P. Veneroso, tal vez después de haberle dado algunas esperanzas.

Aunque los consejos de Carrillo al pintor parecen situarnos en el instante en que éste se dispone a tomar los pinceles, el resultado de toda esta primera parte concuerda con la tan repetida recomendación de los humanistas de que sean “lectores” o “traductores” de cuadros¹³. Consigue, en efecto, que ‘veamos’ el cuadro sin necesidad de conocerlo porque, al describir la pintura vívidamente, logra con esa técnica sinéptica, tan querida por los tratadistas del Manierismo y del Barroco¹⁴, que el poeta sea pintor de los oídos, y el pintor, poeta de los ojos, tal y como reza la fórmula más común del tópico.

Carrillo condensa este legado doctrinal desde la primera décima:

1

Pues que imita tu destreza,
 joh Ragis¹, no al diestro Apeles,
 en la solercia, en pinceles,
 en arte, industria y viveza,
 sino a la Naturaleza,
 tanto que el sentido duda
 si tiene lengua o es muda,
 la pintura de tu mano,
 o si el Pintor soberano
 a darle alma y ser te ayuda¹⁵.

y, como queriendo evidenciar la perfecta simbiosis existente entre las artes hermanas, se refiere, antes de pasar a su desarrollo, al núcleo hacia el que mira tanto el artista plástico como el poeta: la imitación; pero ésta, interpretada según el

¹² En *Amor, poesía y pintura...* ob. cit. págs. 51-96.

¹³ J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 154-159.

¹⁴ Cf. A. García Berrio, “Historia de un abuso...”, art. cit. pág. 291.

¹⁵ Las citas del texto de Carrillo están tomadas de mi edición de las *Poemas completas* del autor, Madrid, Cátedra, 1984.

concepto que su época había destilado para la mimesis aristotélica cuando ya se había entretrejado de neoplatonismo y enriquecido con las glosas que de ella había elaborado el Renacimiento.

A Ragis no debe bastarle, sin embargo, con “imitar” a Apeles, aunque sea el paradigma de los pintores clásicos. Su modelo tiene que ser la Naturaleza misma, mucho más rica que la obra del mejor artista¹⁶. Carrillo, que como otros en su tiempo, debe esta idea a Leonardo, la conecta también con la “destreza”, los conocimientos inexcusables para el buen pintor.

Dando muestras de una admirable asimilación de las teorías filosóficas de su tiempo, Carrillo enlaza el tópico del *Deus artifex*¹⁷ con los postulados neoplatónicos que ya habían cuajado en el pensamiento de los hombres de finales del XVI y que, expresados por Lomazzo en su *Idea del tempio della pittura* (Milán, 1590)¹⁸, son deudores directos de las interpretaciones que Marsilio Ficino había efectuado de Platón¹⁹. Lomazzo sostiene que la belleza es la emanación del rostro de Dios que podrá solamente percibir el artista, el único que posee en su alma una emanación semejante. La dota así de un misticismo que colisiona ya en la época manierista con la opinión mantenida por el Renacimiento de que la belleza depende de la proporción y de las reglas²⁰.

Carrillo ofrece además al pintor el tema, es decir, la fábula, la “bella invenzione” de los teóricos italianos y, consciente de la aplicación del tópico horaciano *ut pictura poesis*, la *inventio* retórica. Ragis deberá ocuparse de retratar a la dama en figura de Arcángel San Grabiél²¹:

2

Hoy favorecido dél,
tabla o lámina prepara

¹⁶ Cf. E. H. Gombrich, *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1984, págs. 249-273. Es además interesante la observación que hace Rensselaer, ob. cit. págs. 24-25, respecto a que Leonardo, pero sobre todo Dolce, insisten, con cierta inconsecuencia, en que el pintor debe superar la naturaleza, lo que será inexcusable si se trata de la figura humana.

¹⁷ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, México, FCE, 1976, págs. 757-759. Cf. también E. Bergmann, ob. cit. págs. 17-56.

¹⁸ Esta obra de Lomazzo es un compendio de la que ya había publicado en 1584, *Trattato dell'Arte della Pittura*. El capítulo clave del que deriva su doctrina es el titulado “Del modo di conoscere e costituirli le proporzioni secondo la bellezza”, glosa del *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis* de M. Ficino (existe una reciente versión en castellano, Madrid, Tecnos, 1986).

¹⁹ Véanse, E. Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 52-56; E. Garin, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Grijalbo, 1984, págs. 137-157; E. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, págs. 234-273. Como visión de conjunto, A. Chastel, *Arte y humanismo en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.

²⁰ Cf. E. Panofsky, *Idea*, ob. cit. págs. 52-56 y Rensselaer, ob. cit., pág. 49, nota 108.

²¹ Para el pintor la representación de seres sobrenaturales —la de los ángeles-niños y la de los arcángeles adultos es muy frecuente en la pintura española de los Siglos de Oro— supone un verdadero reto que es superado por un conocimiento magistral de la técnica., cf. J. Gállego, *Visión...* ob. cit. págs. 253-254.

para la empresa más rara que emprendió humano pincel; pinta al Arcángel Gabriel, gloria de su Hierarquía, con el aire y gallardía de la más hermosa dama que LOA Y SALva la fama anunciando a su Mesía	15 20
---	----------------------------------

la perfecta connivencia poeta/pintor permite en este caso asegurar que la empresa se llevará a cabo con éxito a pesar de la dificultad que entraña. El doctor poeta y el pintor erudito atenderán con sumo cuidado a la *inventio*, término que comprende no sólo la elección del tema sino también el planteamiento general de la composición²². Los instrumentos de ambos están dispuestos, la pluma y el pincel conocen ya sus reglas, el arte retórico y el pictórico, equivalentes, remedan la fórmula horaciana²³. No olvida, sin embargo, Carrillo que para lograr la obra perfecta es necesario que el "Pintor soberano" favorezca al artista. Sin pasar por alto que se trata de la interpretación cristiana de la doctrina platónica, que identifica la Belleza como una de las Virtudes que florecieron en la mente divina y que son transmitidas al conocimiento humano por medio de la Revelación²⁴, la teoría se alinea con la que ya había expresado Vasari, quien, al interpretar el "disegno" como la materialización del "conchetto" que está formado previamente en el espíritu, prepara las bases a la concepción manierista de Lomazzo y sobre todo del amigo de Pacheco, Federico Zuccari, que ya distingue el "disegno interno" o "Idea" preexistente en la mente del artista, del "disegno externo" o realización práctica de aquél²⁵. Este "disegno", el boceto preparatorio de los pintores, expresado por Carrillo en los términos "trazo" y "bosquejo", se asemejan a la *dispositio* retórica;

3

No traces ni hagas bosquejo de esta admirable pintura, sin mirarte en la hermosura de quien della es luz y espejo, que aunque sigas mi consejo, no saldrá el retrato tal que iguale al original; anima y esfuerza el arte, podrá ser que imite en parte su belleza celestial.	25 30
--	----------------------------------

²² Rensselaer, ob. cit. págs. 35-36 y 73-74.

²³ R. Spencer, "Ut Rhetorica Pictura. A Study of Quattrocento Theory of Painting" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957, págs. 26-44.

²⁴ E. Gombrich, *Imágenes...* ob. cit. págs. 236-245.

²⁵ La más completa exposición de estas teorías, véase Panofsky, *Idea* ob. cit., págs. 73-92.

Carrillo, al proponer a Ragis que pinte a doña Gabriela precisamente en figura angélica, tuvo que recordar las teorías de Lomazzo respecto a la perfección de la Belleza, que, resplandeciendo del rostro de Dios en tres espejos, la conocen primero los ángeles, después las almas y, por último, los cuerpos²⁶. De este modo se entienden en su más amplio sentido estos versos.

Las décimas que siguen representan el paso más trabajoso y lento —también en el poema carrillesco—, el del *colorito*, o lo que es lo mismo en esta simbiosis pintura/poesía, la *elocutio* retórica. Comienza la ékphrasis de arriba hacia abajo, recomendación también de pintores, como hizo Céspedes en su bello *Poema de la Pintura*, y orden tópico de la descripción petrarquista de la amada:

4

Para retratar su pelo, del oro las hebras deja y húrtales su madeja	35
al rubio señor de Delo; los rayos digo que al suelo más ilustran y hermocean, que rayos quiero que sean de luz, si de fuego son, porque el alma y corazón con más fuego y luz le vean.	40

5

Fórmale rizado en parte, que hace riza, y ha de ser, red no, casa de placer del amor Venus y Marte;	45
lo demás vuela sin arte por el cuello y por la espalda; del rubí, de la esmeralda y brillante pedrería, que el sol con sus hebras cría, le ciñe rica guirnalda.	50

Como no podría ser de otro modo, Carrillo se vale de hipérbolés y metáforas lexicalizadas, algunas en perífrasis y alusiones mitológicas. Pero esta concesión a la tópica descriptiva de la poesía petrarquista, no le hace olvidar los tecnicismos artísticos (“colores”, “dibujar”, “pincel”, “mixtura”, “tinta”, etc.):

²⁶ *Idea del Tempio della Pittura*, cap. XXVI. Aparece traducido en el apéndice que Panofsky incorpora en *Idea*, ob. cit. págs. 117-120.

6

Deja colores del suelo
 para dibujar su frente
 y tome el pincel valiente
 lo más sereno del cielo;
 tu cuidado y tu desvelo 55
 de la vía láctea, breve
 parte tome, si se atreve,
 y saldrá desta mixtura
 serenidad y blancura
 de cielo claro y de nieve. 60

7

Cambia al ébano el color
 y con él en vez de tinta,
 dos iris hermosas pinta
 en este cielo menor,
 prendas que nos da el amor 65
 de paz y serenidad;
 mas si encubre su beldad
 nube de ceño, o se estiran,
 arcos son, y flechas tiran
 de justa inhumanidad. 70

8

Alienta el pincel y copia,
 si tú el aliento no pierdes,
 dos soles, dos niñas verdes,
 luz de mi esperanza propia;
 de rayos perfila copia 75
 en una y otra pestaña,
 pero de sombra los baña
 si no quieres quedar ciego,
 aunque, si ciega, su fuego
 admira, eleva, no daña. 80

El detallismo descriptivo y los contrastes en la gama del color (negros, azules, verdes), denotan ya un evidente barroco. Sin embargo Carrillo nos comunica mucho más en sus versos que lo meramente externo, apoyándose en el papel primordial adjudicado a los "ojos" en la concepción platónica del amor. Por el sentido de la vista comienza el impulso amoroso, al que nuestro poeta concreta en el ciego Cupido que, con su arco (cejas de la dama), tira flechas "de injusta inhumanidad" (v. 70). También el "aliento" —*spiritus*— es de filiación platónica adaptada a las teorías del arte, aunque Carrillo juegue con el sentido amoroso de "quedarse sin aliento" ante la contemplación de la hermosura de los ojos de la

dama: “cegarse por el fuego del amor”, es expresión frecuente en toda la poesía amorosa. El “fuego” que purifica “no daña”, asciende desde la belleza corpórea a la BELLEZA. Carrillo recorre toda esta simbología de la mano de León Hebreo, de Marsilio Ficino y de la transformación en materia poética que Herrera efectuó de este legado doctrinal.

Tras esta larga concesión al “colorito” del cuadro, Carrillo intercala una décima que, sin abandonar el hilo conductor de la “mirada”, aconseja de nuevo sobre el “disegno”:

9

Recoge su honesta vista con grave modestia, y guarte no mire más que a una parte, que no habrá quien la resista. Almas y vidas conquista	85
de lo más grave y más fuerte, que es fuerte como la muerte su mirar dulce y suave; mas dichoso aquel que sabe que le ha cabido tal suerte.	90

Volverá a interpolar consejos sobre la postura de la dama pero ahora continúa con los que se refieren a la pintura de mejillas y nariz:

10

Forma dos nubes hermosas embestidas destes soles o dos bellos arreboles o dos virginales rosas; (pues que no nos da otras cosas de otra belleza más rara la naturaleza avara); y harás sus mejillas dellas, más hermosas y más bellas que las del aurora clara.	95
	100

11

Haz la nariz afilada de color de blanca nieve que el alma y los ojos lleve de sola una vez mirada; chica no, sí moderada, y dos ventanas en ella cada cual rasgada y bella	105
--	-----

por donde [se] tenga aviso
del olor del paraíso
que espira debajo della. 110

Retoma después con nuevos bríos el léxico colorista haciendo esta vez hincapié en el blanco: para “dientes”, “plata” o “perlas”; para el “cuello”, el “alabastro”, no sin antes hacer uso de una serie de expresiones tomadas del campo semántico bélico, muy frecuente en los poetas amorosos. Para las “manos”, además de los tópicos, “nieve”, “cristal”, “mármol”, “plata”, inevitables referencias a la materialidad de éstas, Carrillo alude a una técnica tan específicamente artística —en concreto de los imagineros—, que hace pensar en un conocimiento algo más que teórico en el poeta. El verbo “encarnar” (v. 135) recoge las acepciones de “mezclar” el empaste que se hacía para rostro y manos y que, después de modelado, se le “daba color”:

12

Guijas de plata lucentes
toma, o perlas orientales,
y finísimos corales
para hacer labios y dientes.
Las gracias no estén ausentes 115
de lengua, que, si se mueve
enseña, deleita y mueve;
antes las finge estar dentro
de su boca como en centro
suyo y de las musas nueve. 120

13

Marfil terso, blanco y bello
y alabastro preparado
materia de al descollado,
hermoso y divino cuello; 125
y, si el amor quiso hacello
torre fuerte y su armería
para darnos batería,
hazle tu castillo fuerte,
barrera contra la muerte,
y vistosa galería. 130

14

De la nieve más helada,
del cristal más fino y claro,
del mármol mejor de Paro,
de la plata más cendrada,

toma parte y, desatada con leche, encarna sus manos	135
tales que los soberanos ángeles dellas se admiren y con respeto las miren y se las besen ufanos.	140

Pero el poeta junto a la pedrería expone también doctrina. Resume uno de los ejes de la teoría de Horacio que había añadido a la consideración aristotélica de que fin de la poesía es el “deleite”, el de la “utilidad”. Traduce el *docere* y *delectare*, conceptos a los que agrega el de *movere*, cualidad propia de la oratoria, a la que alude metonímicamente en “lengua” (vv. 115-120). Él mismo ya había expuesto por extenso en su *Libro de la Erudición Poética* este friso teórico de ideas reiteradas en los tratados de la época.

Si los ojos eran capaces por sí solos de concentrar una parte importante de la filosofía platónica, las manos constituyen un verdadero lenguaje de símbolos que el pintor conoce y maneja. El gesto suele acompañarse de una mirada que se dirige al cielo²⁷. Ragis deberá respetar la representación más común del Arcángel San Gabriel, mensajero (“legado”) de Dios a la Virgen, cuya mano señalará al cielo —la composición de las manos es la característica de las obras manieristas—, pero el poeta acrecienta la polisemia con la alusión al “cetro de oro”, símbolo del poder del Mesías —segundo apellido de la dama— y del amor del poeta. No cabe duda de que Carrillo construye esta iconología recordando la rica literatura emblemática que ya circulaba desde mediados el siglo XVI, en la que era frecuente encontrar confundidos en sus atributos al Ángel y a Cupido²⁸:

15

La derecha el dedo alzado tenga, mostrando que viene de Dios todo el bien que tiene y que es del cielo legado;	145
la izquierda ostente preciado cetro de oro que es su ser, quien puede y debe poner al mismo Cupido Leyes, y a quien los grandes y reyes se precian de obedecer.	150

Para la mezcla de colores —“matiz” tenía como término pictórico el sentido de mixtura— Carrillo aconseja aquellos que muevan al sentimiento (“afectos”),

²⁷ J. Gállego, *Visión...* ob. cit. págs. 248-249.

²⁸ *Idem*, págs. 94-96.

función que en la oratoria cumplen las palabras y que en la pintura serán el acicate para la admiración de los tonos “varios”, es decir, coloreados gradualmente, según el sentido etimológico del *variare* latino:

16

Los matices ordinarios guarda para otra ocasión y gasta aquí los que son indicio de afectos varios; toma como extraordinarios	155
al rubí su colorado, a la amatista el morado y su verde a la esmeralda, toma al topacio su gualda y al zafiro el turquesado.	160

El catálogo de piedras preciosas (“rubí”, “amatista”, “esmeralda”, “topacio”, “zafiro”) es lugar trillado en la poesía carrillesca y de la época, pero pone de manifiesto, además, el gusto por lo recargado de la pintura del propio Ragis²⁹.

El poeta utiliza de nuevo “matices”, sin embargo esta vez en la acepción de “labor que se hace con sedas de diferentes colores”³⁰. Este artificioso trabajo sirve para confeccionar el vestido que ha de cubrir la figura:

17

Destos matices y el oro de Arabia más bien obrado, su ropaje harás bordado para encubrir con decoro del gusto el mayor tesoro,	165
el nácar de más fineza, la suavidad y belleza de un paraíso terreno en quien cuanto hizo bueno cifró la naturaleza.	170

Las representaciones angélicas solían vestirse con sencillas túnicas, pero la costumbre de acomodarse a la moda del momento, sobre todo en estos “retratos a lo divino”, en los que un vestuario lujoso impulsa a leer también la belleza espiritual³¹, se impone a pesar de que este anacronismo fuera criticado. Por esto Carrillo se refiere al “decoro” (v. 164), al *decorum* horaciano, es decir, a la obligada ade-

²⁹ E. Orozco, *Amor, poesía y pintura...* ob. cit., págs. 119-137.

³⁰ Carrillo ha utilizado las dos acepciones que de “matiz” da Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*.

³¹ J. Gállego, *Visión...* ob. cit., pág. 213.

cuación de lo representado a la edad, condición social, carácter, etc., pero también —como recomendaban los tratadistas postridentinos— al buen gusto y la moral religiosa³². Nuestro poeta se hace eco de estas preocupaciones y, en consecuencia, al llegar el momento de describir el cuerpo de la dama, aconseja que esté “encubierto con decoro del gusto”, aunque también y como buen petrarquista, insinúe veladamente que se trata del “mayor tesoro” y de un “paraíso terreno”.

Carrillo, atrapado ya, a estas alturas del poema, en la dicotomía dama/figura pintada, taracea a la perfección, sin que se noten fisuras, aspectos humanos de su amada, olvidando la divinización del retrato, con otros en que tiene muy presente que es el Arcángel San Gabriel:

18

Poco he dicho, mucho allano este Arcángel peregrino, este sujeto divino, este trono soberano; deste Serafín humano,	1754
mi Arcángel hacer conviene; haz joh Ragis! porque llene tu pincel mi corta idea y el siglo futuro vea lo que el nuestro goza y tiene.	180

19

Y si te saliere tal, en bronce o tabla más tierna que merezca ser eterna copia de este original, dale mi alma inmortal,	185
para que anime el retrato, que alma humilde de hombre grato, que está menos donde anima que donde ama, más se estima que alma noble en cuerpo ingrato.	190

Recobrado el hilo platónico que inspira el poema precedente, como ya he apuntado, de Ficino y Lomazzo en sus líneas maestras, Carrillo amplifica los escalones de la percepción de la belleza (Dios-Angel-Alma-Cuerpo), al traer a colación el nombre de otros espíritus angélicos que también cumplen su tarea de intermediarios. Todos componen el orden de los nueve coros celestiales y nuestro poeta,

³² Este aspecto preocupaba a muchos tratadistas y pintores de la época; obsesionó, por ejemplo a Pacheco, cf. J. Brown, *Imágenes...* ob. cit., págs. 31-79 y Schlosser, ob. cit. págs. 338-340.

además del arcángel —mediador entre los ángeles y los principados perteneciente al octavo coro— menciona al “trono”, capacitado para conocer las razones de las obras divinas y que se incluye en el tercer coro y al “serafín”, del primer coro, cuya peculiaridad estriba en el perenne amor que sienten por las cosas divinas y, sobre todo, en la celeridad con que elevan a Dios los espíritus inferiores. El retrato, trasunto de lo humano representado, puede cobrar vida, es decir, “animarse”, con el alma del poeta. Y es precisamente esta condición de “inmortal” del alma la que lleva a Carrillo a enlazar con uno de los motivos más frecuentados por artistas y literatos: la fama como único modo de resistir al inexorable paso del tiempo.

En la última décima de esta primera parte, el poeta comparte su “osadía” con la de Ragis. Este superará la dificultad del “intento”, con sus conocimientos técnicos, el enamorado, perdido en un juego de conceptos antitéticos (“imposible”/“posible”) y en el código de un lenguaje petrarquista (“afición”, “deseo”, “ardimiento”, “atrevimiento”, etc.), tendrá al menos, la “esperanza” de lograrlo:

20

Mas, ¡ay! loco devaneo que pida yo un imposible, porque lo hace posible mi afición y mi deseo, difícil es, bien lo veo;	195
mas el brío y ardimiento de tu honroso atrevimiento ¿a qué aspira que no alcanza?, y, cuando no, ni esperanza premio es bastante a tu intento.	200

Carrillo, a manera de resumen, dedica a doña Gabriela, ya divinizada, sus tres últimas décimas, en las que interpola alusiones históricas y mitológicas:

AL ORIGINAL DEL RETRATO

Divino Arcángel que al Cielo oscurece su hermosura, nublados desta pintura a tu altar sirvan de velo; gloria y belleza del suelo admite con rostro humano (bien cual Jerjes del villano recibió el agua) este don y alma y vida y corazón en fe que están en tu mano.	205
Las gracias de tu alma pura	210

a Apolo manda el amor
 describa con su primor
 en verso de más dulzura;
 lo cierto es que en su escritura 215
 o en verso sea o en prosa
 habrás de ser bella diosa,
 y si Apolo verdad canta
 serás noble afable y santa
 aún más que bella y hermosa. 220

En la última décima, Carrillo sustituye la luminosidad y el cromatismo de su ékphrasis, por el tono sombrío de un barroco *carpe diem*³³:

Mi intento, señora ha sido
 en pintar esta deidad,
 sacar a la luz la beldad
 increíble que has tenido;
 antes que al tiempo el olvido 225
 suceda y al sol la helada:
 antes que a tu edad dorada
 la de plata encubra y seque
 un accidente y te trueque,
 de cielo que eres en nada. 230

Cuenta con los elementos del tópico: sol/hielo; oro/plata; construcción temporal con “antes”, aunque no insta a la dama al goce en su juventud. El poeta que ya se considera “*pintor*”, pone ante los ojos del lector todo su pensamiento nihilista sobre el paso destructor del tiempo, reiterado en su poesía. No es casual que la última palabra de un poema tan vitalista sea “nada”. No se trata ya de un anuncio del Barroco sino del Barroco mismo. Pero no nos engañemos, Carrillo nos ofrece en su temática y en sus recursos estilísticos una obra de perfiles petrarquistas alambicados ya en estos años por el quehacer modélico de Garcilaso y Herrera, en la que no faltan, junto al lastre clasicista, los artificiosos modos del Manierismo y ciertos empeños —este sería uno de ellos— que presagian la plena estética barroca. La brevedad de su existencia abortó, sin duda, la que podría haber llegado a ser labor creativa de un poeta de inspiración condensada y madura, difícil de adscribir a un grupo determinado, lo que no es óbice para que encontremos en otros el color de sus pinceladas poéticas y doctrinales.

ANGELINA COSTA

³³ Véanse el estudio de B. Gonzáles Escandón, *Los temas del “Carpe diem” y de la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona. Universidad, 1938 y A. Carballo Picazo, “En torno a *Mientras por competir con tu cabello de Góngora*” en *El comentario de textos*. Madrid, Castalia, 1973, págs. 62-78.

EL AMOR EN LA POESÍA DE BOCÁNGEL: ANÁLISIS DE ALGUNOS DE LOS SONETOS DE FILIS

Muy poco se ha escrito sobre el amor como tema en la poesía de Gabriel Bocángel, poeta madrileño de la primera mitad del siglo XVII. Y, sin embargo, forma una parte no desdeñable de su obra lírica. Diecisiete de los veintinueve sonetos de *Rimas y prosas* (Madrid, 1627) pueden considerarse de plena temática amorosa. En cuanto a *La lira de las Musas* (Madrid, 1637), de un total de cuarenta sonetos, hay dieciséis estrictamente amorosos. Y esto sin contar los numerosos romances pastoriles y décimas que versan sobre el tema, más otros poemas de larga extensión como la *Elegía* que envió a su amigo García de Salcedo Coronel, y que es todo un repositorio de temas e imágenes amorosos, por no decir una explícita confesión de sus amores por una dama no nombrada de la corte¹.

Pero, por ahora, quiero restringirme a un estudio de los sonetos, y en particular de algunos de los que dedicó a Filis, dama de la corte madrileña. Por tanto, y como adelanto de un análisis más profundo y sistemático que tengo en preparación sobre esta quincena de poemas a Filis, ofrezco las siguientes líneas sobre los sonetos 2, 8, 9, 10 y 13 de mi reciente edición de *La lira de las Musas*, de Bocángel. Estos los he escogido precisamente porque muestran, en mi opinión, cómo Bocángel logra introducir sutilezas e individualidades en un tema ya architradicional y casi agotado de recursos nuevos y originales.

Empecemos, entonces, con el primero del grupo de los sonetos a Filis, el número 2 en mi edición, que lleva por título “Propone el autor discurrir en los afectos de amor”:

¹ Gabriel Bocángel, *La lira de las Musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, núm. 46, pp. 189-192.

Yo cantaré de amor tan dulcemente
 el rato que me hurtare a sus dolores
 que el pecho que jamás sintió de amores
 empiece a confesar que amores siente. 5
 Verá cómo no hay dicha permanente
 debajo de los cielos superiores,
 y que las dichas altas o menores
 imitan en el suelo su corriente.
 Verá que, ni en amar, alguno alcanza 10
 firmeza (aunque la tenga en el tormento
 de idolatrar un mármol con belleza).
 Porque, si todo amor es esperanza
 y la esperanza es vínculo del viento,
 ¿quién puede amar seguro en su firmeza?

Es el consabido soneto introductorio de estos pequeños cancioneros de verso amoroso, el soneto-prólogo, que suele imitar a Petrarca. Así, podemos compararlo con el de Villamediana: "Nadie escuche mi voz y triste acento"², el de Acuña: "Huir procuro el encarecimiento"³, o el de Herrera: "Sufro llorando, en vano error perdido" (de la edición de 1619)⁴.

Sin embargo, la fuente más directa para este soneto-prólogo de Bocángel es Camões, y, a través de él, Petrarca. El primer cuarteto es una paráfrasis bastante fiel del soneto número 2 de la edición de 1595 de las *Rimas* De Camões:

Eu canterai de amor tão docemente,
 por uns termos em si tão concertados,
 que dous mil accidentes namorados
 faça sentir ao peito que não sente;⁵

Este soneto camoniano a su vez deriva, como he indicado, de Petrarca, del soneto CXXXI del *Canzoniere*: "Io cantarei d'Amor sí novamente". En espíritu el soneto de Bocángel se acerca más al de Camões, especialmente con sus referencias al pecho duro que jamás sintió amores y que ahora los va a sentir (versos 3 y 4 en ambos sonetos) a causa del dulce cantar del amor por el poeta (v. 1). Es decir, la fuerza de la poesía, que puede afectar aun al más endurecido.

La imagen de la amada como una belleza de mármol en el verso 11 de su soneto la recoge Bocángel del soneto de Petrarca, donde también aparece en el

² Villamediana, *Obras*, ed. de Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1969, núm. 1, p. 77.

³ Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, núm. 1, p. 89.

⁴ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 501.

⁵ Cleonice Serão da Motta Berardinelli, *Sonetos de Camoes: Corpus dos sonetos camonianos*, Paris, 1980, núm. 2, p. 60.

verso 11: “marfil, qu'en mármol vuelve a quien le mira”⁶. Las referencias en el último terceto a la esperanza y a la firmeza, puede que procedan también de un soneto de Camões, el número 14 de la edición citada:

Nunca ponha ninguém sua esperança
em peito femenil, que de natura
samente em ser mudável tem firmeza.

No hay duda, pues, de que Bocángel conoció bastante bien la poesía amorosa de dos de los mejores exponentes del género, como son Camões y Petrarca. Sin embargo, lo que nos interesa a nosotros no son las semejanzas, por fuertes que sean, sino las diferencias en la manera en que Bocángel trata el tema, en cómo utiliza a sus antecesores sólo como punto de partida.

La primera y tal vez más importante diferencia que observamos es la inclusión de la palabra *dolores* en el primer cuarteto del soneto bocangeliano. Ni Camões ni Petrarca mencionan la palabra en sus sonetos. Ahora bien, su inclusión aquí es absolutamente necesaria y crucial: establece desde el primer momento la noción de “cantar de dolores”, que va a ser la base fundamental de este grupo de sonetos a Filis. Pues casi todos mencionan la palabra *dolores* o sus derivados *doloroso*, *doler*, *dolencia*, *doliente*.

Posibles antecedentes para este énfasis sobre el amor como dolor se encuentran en el soneto ya citado de Villamediana: “Si no es que tenga el pecho lastimado / de *dolor* semejante al que yo siento”; y en el de Acuña: “sino que muestren mi *dolor* tamaño / cual le siente en efecto el sentimiento”. La ecuación amor-dolor es inescapable en el soneto de Bocángel. La palabra *amor* o *amores* se encuentra en el primero, tercero y cuarto versos; sólo falta en el segundo, donde está reemplazada por *dolores*. Más aún, la rima ayuda a subrayar la ecuación, pues riman *dolores* con *amores* (vv. 2 y 3) y *dulcemente* con *siente* (vv. 1 y 4).

Ahora bien, la pausa métrica entre el primero y el segundo verso es de suma importancia aquí. El primer verso “Yo cantaré de amor tan dulcemente” nada tiene en sí de negativo ni de triste; todo lo contrario: leído solo parece una pura afirmación de alegría, el deseo voluntario de hacer conocer este amor tan dulce⁷. Pero el encabalgamiento entre el primer verso y el segundo, siguiendo a esta leve y breve pausa métrica, viene a subrayar más la paradoja de este cuarteto, pues “dulcemente” da lugar a “el rato que me hurtare a sus dolores”, con la fuerza del verso a recaer sobre “el rato” y “hurtare”. El primer verso adquiere una nueva

⁶ Utilizo la traducción al castellano hecha por Enrique Garcés (siglo XVI) del *Canzoniere* de Petrarca, ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.

⁷ Nótese la agrupación de sonidos musicales o eufónicos en este verso: “Yo cantaré de amor tan dulcemente”; la misma agrupación se encuentra en el primer soneto de *Rimas y prosas*, v. 6: “y tan dulce tal vez canté mi pena” (ed. cit., núm. 115, p. 347).

dimensión de patetismo a raíz de la pausa métrica y el consiguiente encabalgamiento con el segundo. Lo que a primera vista parecía alegría para mucho tiempo se ha convertido en seguida en la alegría de un “rato”, de un breve momento robado o hurtado a sus dolores, que sí que van a durar mucho.

La fuente de este cuarteto será Camões, pero la dirección que lleva es enteramente bocangeliana. Al insistir tanto en la palabra *amor* (mencionada solamente una vez en Camões y Petrarca) Bocángel sugiere que no hay otra cosa digna de mención, que es la principal faceta de la existencia humana. Ahora, al relacionarlo totalmente con *dolores*, indica sin ambages que amor es dolor; por eso dice en el segundo verso “el rato que me *hurtare* a sus dolores”, enfatizando esta palabra tan fuerte y tan reveladora, “hurtare”, indicando que el escape es momentáneo, no más.

El segundo cuarteto del soneto se aparta aún más de sus probables fuentes: mientras ellos hablan del poder de persuasión de este “cantar de amor” (Petrarca: “Y haré quizá mudar la dura frente”; Camões: “Farei que amor a todos avivente”), Bocángel, relacionando su tema con la misma naturaleza de la condición humana, inmediatamente sitúa su “cantar de amor” en un campo más ancho: la desgracia, la desdicha en el amor son un resultado inevitable de la infelicidad como condición básica de la existencia humana. Para Bocángel, como para Quevedo, la infelicidad y la soledad que el hombre experimenta en el amor no causan, no crean la soledad y la infelicidad cósmica del hombre, sino que la reflejan. Puesto que la dicha y la felicidad no existen “debajo de los cielos superiores” (v. 6), es absurdo que el hombre espere encontrarlas en el amor.

El primer terceto prosigue con el estilo de advertencia establecido en el segundo cuarteto con la palabra “verá”, y también sigue con las paradojas. La firmeza en el amor es un imposible, a no ser que uno la encuentre en el tormento de, como dice, “idolatrar un mármol con belleza” (v. 11), es decir, adorar a la amada, quien, como no responde a ese amor, es como una estatua de mármol; firme sí, pero fría y muerta. De eso viene naturalmente el tormento. Tras la imagen percibimos el mito de Anaxáreta, que Bocángel utiliza abiertamente en dos ocasiones (poemas números 127 y 154), y el de Apolo y Dafne.

Esta argumentación filosófica envuelve al segundo terceto y se difunde mediante la imagen de la esperanza y el viento, imagen predilecta de Bocángel. Es éste un terceto muy argumentador, muy discursivo, en el que el poeta intenta razonar y convencernos de la validez de sus argumentos. En cuanto a su técnica de exposición “Porque, si...” seguida del interrogativo “quién”, nos recuerda en algo a Quevedo y sus sonetos metafísicos.

Las paradojas que Bocángel establece en este soneto y que forman la base de su tema se recalcan mediante la rima. Hemos visto ya cómo la rima del primer cuarteto ayuda a sacar a relucir el contraste “amores/dolores”. En el segundo cuarteto, las paradojas también destacan por la rima: “permanente/corriente”,

“superiores/menores”. A la vez, asociaciones internas refuerzan este contraste: “superiores-altas”; “menores-suelo”. Hay por tanto en este cuarteto un perfecto equilibrio.

En los tercetos Bocángel emplea un esquema de rima más asociado con el renacimiento que con el barroco: CDE CDE. Pero su utilización aquí es perfectamente comprensible; otra vez ayuda a establecer un equilibrio entre los dos tercetos: “tormento/viento” y “belleza/firmeza” resumen el tema del poema. No hay nada permanente en este mundo, para el amante sólo hay tormento, y el amante que busca la firmeza en el amor está persiguiendo el viento. Por mayor añadidura, la otra rima “alcanza/esperanza” es totalmente paradójica e irónica, pues esto, la esperanza, es por supuesto justamente lo que el amante no va a alcanzar.

Por tanto, este soneto-prólogo de Bocángel, aunque parte inicialmente de la imitación y paráfrasis de Camões y Petrarca, va en seguida en otra dirección, en una dirección filosófica que envuelve todo el poema y que lo relaciona directamente con los sonetos de Góngora y Quevedo que tratan también del amor en el contexto más amplio de la condición humana y su naturaleza existencialista. Cuando en un soneto no amoroso Bocángel termina por decir “Lo que se ignora es sólo lo seguro; / este mundo, república de viento / que tiene por monarca un accidente”⁸, vemos las semejanzas con el soneto que acabamos de analizar y reconocemos cómo está situando sus sonetos amorosos en un marco filosófico muy del gusto barroco.

* * *

Pasemos ahora a los sonetos 8 y 9 que, como veremos seguidamente, se pueden examinar juntos, puesto que se aprovechan de recursos poéticos muy parecidos. Estos sonetos son un buen ejemplo de dos facetas del arte de Bocángel. En primer lugar, nos muestran un procedimiento técnico muy de su gusto, el utilizar los cuartetos para desarrollar un símil y los tercetos para relacionarlo con el propio estado amoroso. En segundo lugar, revelan su habilidad poética al haber encontrado para su símil imágenes que yo osaría llamar nuevas y originales. Sabido es cómo los poetas del siglo XVI saquean sin piedad los sonetos de Petrarca para encontrar imágenes sobre el estado amoroso. Llega el momento, naturalmente, en que ya no quedan más imágenes dignas de aprovechar; y, entonces, el poeta se ve en la necesidad de encontrar un nuevo significado en una imagen muy conocida, un significado que nadie más haya visto. Tarea difícil, desde luego. Resultado de eso es la exageración y la hipérbole que Lope parodia con tanto éxito y gracia en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, en especial en los sonetos a Juana.

⁸ *La lira de las Musas*, núm. 85, ed. cit.

segunda parte del soneto, pero podemos intuir que se refiere a la amada. Tal como la peonza da vueltas en el suelo de mármol, del mismo modo da vueltas el amante sobre o alrededor de la belleza de mármol de la amada. Ambas superficies —suelo y mujer bella— tienen una dureza o, en términos bocangelianos, una firmeza que ni la peonza ni el amor del poeta-amante lograrán penetrar ni dañar. Algo parecido sucede con la idea expresada en el verso 5, la del “circular camino” de la peonza. Tampoco vuelve a aparecer en la segunda parte del soneto, pero su significado sí que influye allí: la idea fundamental del juego de la peonza es que dé vueltas continuamente, ni más ni menos; su dirección es circular, sus vueltas constantes. Por extensión, Bocángel nos sugiere que su amor es un amor sin esperanzas, un amor condenado a seguir sin reposo, sin parar, y, a la vez, un amor que no tiene dirección alguna. Pues, tal como la peonza, al no tener mente ni voluntad propias, depende de la correa del niño y de su “ágil mano y ademán brioso” (v. 3), así el amante es una peonza sin voluntad, sin albedrío que no tiene más remedio que seguir los dictados de Cupido. El poema termina entonces revelándonos más de la naturaleza de este amor y del amante de lo que parece a primera vista: el amor será un señor duro, pero el poeta-amante, al compararse a sí mismo con una peonza, tampoco se libra ante nuestra estimación de la sentencia y condena unánimes de ciego, tonto y débil.

En fin, un soneto muy interesante, que gira (para seguir la metáfora) alrededor de un símil muy ingeniosa y originalmente expuesto y desarrollado.

Como el soneto 9, el soneto 8 también se desarrolla a base de una comparación que se expone en los cuartetos y que se relaciona con el poeta en los tercetos. Sin embargo, mientras que en el soneto 9 la comparación es explícita, aquí es implícita, pues Bocángel rechaza los términos normales de la comparación “Como... Así”. El salto conceptual es por tanto más grande, y como lectores tenemos que trabajar más para encontrar los significados y nexos que el poeta quiere explorar.

La comparación en este caso se hace no con un juego de niños (idea que probablemente le vino de una experiencia propia) sino con una historia legendaria, la del tirano de Agrigento, Phalaris (idea que habría recogido seguramente de un libro). Si el símil del juego de la peonza nos choca por su originalidad en el contexto de un poema amoroso, no menos nos choca la historia del tirano Phalaris en el mismo contexto. Esta leyenda no es, desde luego, de las más comunes o conocidas de la tradición literaria occidental. Se encuentra narrada por Cicerón, en diversos lugares, y por Ovidio, Juvenal y Plinio⁹. No he encontrado ninguna referencia a esta historia en un poeta contemporáneo de Bocángel, lo que hace harto improbable que la copiase de un coetáneo. Tampoco se puede decir que es

⁹ Cf. *Lempriere's Classical Dictionary*, Londres, Bracken Books, 1984, p. 501 (bajo *Perillus*) y p. 509 (bajo *Phalaris*).

una leyenda que se presta natural y lógicamente a ser explotada en la poesía amorosa. Phalaris vivió durante el siglo VI antes de J. C. y llegó a personificar la crueldad inhumana y el placer de torturar. Hizo que Dédalo, el gran arquitecto de la antigüedad (o, según otros, Perillus, ingenioso artista de Atenas), le fabricase un toro de bronce en el que pudiese asar vivos a los que habían condenado a muerte. Fue construido de tal manera que los gritos de los suplicados sonasen a los bramidos de un toro. La primera víctima fue, ni hay que decirlo, el propio Dédalo. Bocángel encontraría la historia en algún libro de estudio, tal vez cuando fue estudiante en Alcalá, y algo en ella le impresionaría, tanto que se le quedó en la memoria, esperando el momento más oportuno para salir a relucir. Lo más sorprendente del caso es que él pudo imaginar posible establecer un nexo entre esta historia tan singular y el desdén de su dama. Ahora veremos cómo lo consiguió. El título del poema es "A una dama que negaba el desinterés con que la quería, por excluir a su amante":

Un tirano formó de bronce ardiente,
estudiando el mayor horrendo insulto,
un toro, en cuyo horrible y hueco bulto
arder miró al infausto delincuente. 5

Por no moverse a pena del doliente,
ni dar a la piedad posible indulto,
dispuso que el clamor del hombre oculto
suene a bramido en el metal luciente.

Mis espíritus, Filis, encerrados 10
en tu desdén, llegando a tus oídos
no suenan como van de mí dictados,
que, porque no te muevan mis gemidos,
en el metal de tu desdén trocados,
habla el alma, y escuchas los sentidos.

En los cuartetos Bocángel esboza la leyenda de Phalaris y sus pormenores más importantes. Los tercetos relatan el caso de Filis y su desdén hacia el poeta-amante. Entre las dos partes del soneto no hay un nexo obvio. No lo hay sintáctico ("Tal... como"), ni se emplea un punto de comparación como "más" o "menos" que ayudaría a establecer la conexión. El nexo es léxico y semántico.

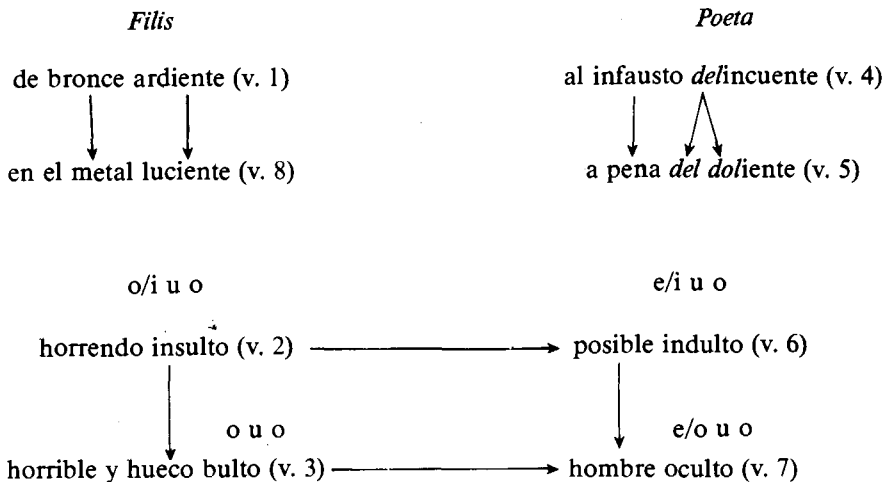
Aunque el papel principal de los cuartetos es darnos la primera parte del símil, que luego se desarrollará en los tercetos, las correspondencias que Bocángel quiere establecer se notan ya mediante unas frases claves. Encontramos en el primer cuarteto tres palabras o frases descriptivas relacionadas con los principales caracteres del soneto: "un tirano" (v. 1) se refiere obviamente a Cupido, el que atormenta al poeta-amante; Filis aparece en la frase "de bronce ardiente" (v. 1), retrato amarguísimo de una dama que ostenta una belleza de metal, metal ardiente, sí, pero al fin de todo metal, que es un objeto frío y muerto y sólo sabe reflejar, al no tener vida propia; el poeta es el "infausto delincuente" (v. 4), un

delincuente cuyo único delito, parece ser, es haber osado amar a Filis, e infausto por el castigo tan brutal e inhumano que le espera.

Estas ideas son continuadas en el segundo cuarteto. Filis "de bronce ardiente" → "el metal luciente" (v. 8); el poeta: "el infausto delincuente" → "el doliente" (v. 5). Una vez más observamos cómo Bocángel emplea la rima del verso para reforzar y destacar estos lazos semánticos.

Habiéndonos indicado ya los principales nexos léxicos del poema, Bocángel los desarrolla en los tercetos: "el clamor del hombre oculto" (v. 7) (es decir, del poeta-amante) → "mis gemidos" (v. 12); "el metal luciente" (v. 8) de Filis → "el metal de tu desdén" (v. 13). Tal como el clamor del hombre oculto dentro del toro de bronce se convierte en bramidos debido al metal del animal, del mismo modo los espíritus o afectos que el amante siente por Filis son transformados y distorsionados por su desdén, y cuando llegan a ella "no suenan como van de mí dictados" (v. 11). Resultado de todo ello es que Filis no hace caso de lo que le dice el alma de su amante, no lo escucha, sólo escucha los sentidos, los ruidos, lo que ella cree que el otro dice y siente, o más bien lo que ella quiere oír. Todo se ha transformado y distorsionado por su desdén, que así actúa como el horrible toro de Phalaris.

Como podemos apreciar, el tema del soneto es manejado por Bocángel con un sentido muy claro y consciente de sus posibilidades. Lo mismo se puede decir de su estructura. Aunque el poema empieza con una referencia indirecta a Cupido ("un tirano"), los verdaderos protagonistas son Filis y el poeta-amante. Todo el poema se estructura alrededor de estos dos polos, algo especialmente notable en los cuartetos:



Nótese la fuerza y la sutileza de estos paralelos sintácticos, léxicos y fónicos, lo mismo dentro de cada grupo como entre ellos. Después de tal demostración del talento de nuestro poeta, los tercetos tal vez resulten un poco inocuos, pero aun aquí Bocángel conserva los paralelos ya establecidos:

<i>Filis</i>	<i>Poeta</i>
enceñados [C]	dictados [C]
trocados [C]	gemidos [D]
oídos [D]	sentidos [D]

Así la rima CDC DCD se reparte equitativamente entre los dos protagonistas. Además, hay que señalar que este soneto es uno de los pocos en que Bocángel utiliza esta rima encadenada, perfectamente comprensible por otra parte por la misma naturaleza del tema, que requiere un equilibrio entre la dama y su amante.

Ciertamente, este soneto es una expresión muy dura y fuerte del enfado del amante y del sentido de rechazo que experimenta cuando se encara con el desdén sin piedad de su dama. Las comparaciones no son ni mucho menos lisonjeras, ni para Filis, ni para Cupido, ni siquiera para los sentidos del propio poeta. Nadie, en fin, sale bien parado de esta comparación con la historia del tirano Phalaris y sus crueldades. Que Bocángel la escogiera para este poema demuestra sus deseos de buscar una nueva fuente de comparación y, a la vez, una de las más fuertes y despiadadas. Tal vez se le puede reprochar por haberse pasado un poco en la elección, pues, bajo cualquier perspectiva, resulta chocante la comparación de su amada con un toro de bronce, con su "horrible y hueco bulto" (v. 3), por acertada que sea, pero hay que admitir que la fuerza de la imagen es tal que difícilmente se puede borrar de la mente. Ahí está su acierto.

* * *

Si los sonetos 8 y 9 nos han proporcionado imágenes poéticas frescas e ingeniosas, el soneto 10, como, en cierto modo, el número 2, se aprovecha de imágenes e ideas tradicionales, pero de nuevo empleadas de manera bastante original para revelarnos nuevas posibilidades conceptuales. El título, sin embargo, es de lo más banal: "A un ruiseñor que se le murió a una dama en el invierno":

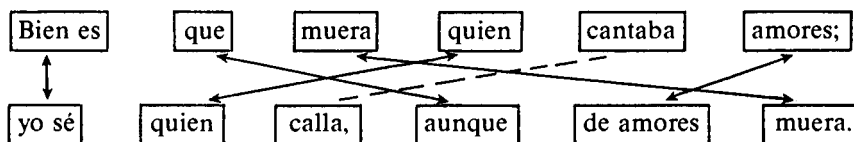
Abril volante, viva primavera,
 tan viva que, engañado en tus colores,
 te dio el tiempo el castigo de las flores,
 que el invierno a su vida Parca es fiera.
 No moriste, volaste a más esfera, 5
 pues Filis hoy te anima con dolores.
 Bien es que muera quien cantaba amores;
 yo sé quien calla, aunque de amores muera.
 Tu muerte procuraste para verte 10
 compadecido de quien vive ajena
 de dolerse de un vivo enamorado.
 ¡Oh infeliz en la vida y en la muerte!
 Vivo, no la causaste amante pena;
 muerto, no te aprovecha su cuidado.

Empieza el primer cuarteto con el tema architradicional del “*Carpe diem*”. El ruiseñor es un abril volante, una viva primavera: abril-primavera por sus colores, energía y juventud, pero el tiempo, engañado por los colores del pájaro, cree que es una flor (idea derivada de “primavera”); puesto que las flores son el símbolo tradicional de la belleza y la brevedad de la vida, el tiempo castiga al ruiseñor como a las flores, matándolo.

Otra vez nos enfrentamos con las paradojas de la vida y del amor según las ve Bocángel. La primera impresión que recibimos del soneto es de alegría y vida: *volante, viva* (v. 1); *viva* (v. 2); *abril-primavera* (v. 1); pero esta impresión da lugar en seguida a una visión más pesimista y triste: *engañado* (v. 3), *castigo, invierno, Parca fiera* (v. 4). Lo que une a las dos partes es la palabra eje, *flor*: símbolo, como acabo de decir, de la belleza y de la brevedad de la vida, representa al pájaro por su belleza, por sus colores de primavera, pero también sugiere que es una belleza efímera, pronta a desaparecer. A su vez, las rimas subrayan este esquema: “colores/flores”; “primavera/fiera”, y se refuerza con asociaciones internas: “primavera/invierno”, “tiempo/Parca”.

En el segundo cuarteto el énfasis cambia, y del tema del *Carpe diem* pasamos al tema garcilasiano del dolor que mantiene viva la memoria del amado difunto (vv. 5-6). A la vez, la mención de *dolores* en el verso 6 (que aquí también rima con *amores*) abre camino al tema cancioneril de la discreción, del silencio requerido por el amor cortés. Los versos 7 y 8, que derivan en parte de Petrarca, Soneto CXL (“ché bel fin fa chi ben amando more”) y de Villamediana (“Quien calla amando, sólo amando muere”)¹⁰, son un complejo de equivalencias:

¹⁰ *Obras*, núm. 7, v. 9, *ed. cit.*



Como en una ecuación matemática, cada elemento del primer verso tiene su correspondencia exacta con el segundo; es decir, todos menos, como se ve, los dos verbos “cantaba” y “calla”. Por tanto, podemos inferir que *callar* equivale aquí a *cantar*.

La dirección temática del soneto cambia otra vez en los tercetos. Hasta aquí el poeta ha tratado la muerte del ruiseñor con algo de compasión, incluso diciendo que volverá a vivir mediante el dolor de Filis. Pero, a partir del primer terceto, su actitud cambia radicalmente: lo acusa de haber procurado su propia muerte para ganar la compasión que ella niega a un “vivo enamorado”, es decir, a su amante. El poema termina con la resolución de la paradoja del verso 12: el ruiseñor es ahora infeliz, puesto que cuando vivía, Filis no le hacía caso, y ahora que ha muerto, la compasión o el cuidado de Filis no le van a servir de nada. Es ya demasiado tarde.

De esta manera Bocángel expresa no sólo una de las paradojas inherentes al amor cortés, la de la muerte en vida que sufre el amante no correspondido en su amor (v. 8), sino el hecho más aterrador de que el dolor, por grande y sentido que sea, no puede reanimar a un muerto. Una vez muerto de verdad el amante, el dolor, los cuidados, la compasión de la amada carecen de significado. Por tanto, el tema del *Carpe diem* con que comenzó el poema, reaparece, algo escondido y oblicuo, al final: hay que aprovechar el amor mientras exista, pues poco dura y pronto desaparece, como el ruiseñor. La primavera se convierte en invierno para todo y para todos: de esta sencilla verdad, no hay escape alguno.

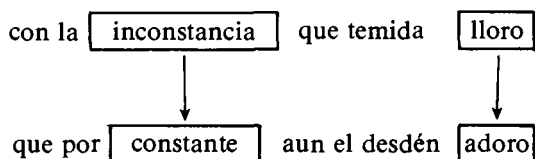
Ejemplo interesante, entonces, de cómo Bocángel utiliza temas tradicionales —el *Carpe diem* (de Ausonio), el ruiseñor (de Catulo), la discreción (de los Cancioneros), el dolor y la memoria (piénsese en el soneto 10 de Garcilaso)— y los unifica dentro de un marco fuertemente filosófico. La vida y la muerte son los dos ejes de este soneto, como vemos fácilmente, pero Bocángel consigue, creo, sacar partido propio de esta ecuación tan conocida y tradicional.

* * *

Para terminar, consideremos el soneto 13, que lleva por título “Amante que se huelga de ver firme una dama, aunque sea en desdeñarle”:

al poeta en su “amor desengañado” (v. 5), y constituye un vivo ejemplo (v. 7) en su porfía de seguir adorando a una dama que no le corresponde, que es, como dice, un ser difunto para él y su amor (v. 8). Apolo adora a Dafne, pero como ella está en un estado inánime, no puede corresponder a su amor. Lo mismo le sucede al poeta.

En el primer terceto volvemos otra vez al mito. Lo negativo de la palabra “lo difunto” del verso 8 se convierte ahora en algo positivo: al menos como árbol Dafne es constante, ya no más es mudable. El amor de Apolo será un imposible pero evita el temor y las lágrimas de cuando ella vivía y era inconstante. Así ocurre con el poeta. Como la belleza de Filis es ahora amante, ahora esquiva, prefiere adorar su desdén, pues por lo menos es constante y firme. Los versos 11 y 14 subrayan el cambio de un estado de pesimismo a otro de optimismo:



Llorar se ha convertido en *adorar*, y una vez más Bocángel ha utilizado las posibilidades de la rima para evidenciar la paradoja y la transformación. Por consiguiente, un mito que tradicionalmente se asocia con el pesimismo, con el fracaso del amor y la infelicidad del amante (recuérdese cómo acaba el soneto ya mencionado de Garcilaso) se ha convertido, o así parece, en una afirmación. En este sentido, podemos notar cómo se resuelve la paradoja del primer verso: “desdén sagrado” → “desdén adoro”. Hemos vuelto al principio; mito y realidad son una misma cosa: la integración entre los dos mundos es total y perfecta. Pero no olvidemos: lo positivo deriva de adorar algo difunto, algo frío como la belleza de mármol del soneto 2 —de hecho emplea las mismas rimas “belleza/firmeza— y allí tal adoración fue considerada un tormento. Tal es la desesperación del amante que lo que antes le pareció un tormento ahora resulta ser casi un alivio. En fin, en sus manos un tópico tradicional ha arrojado nueva luz y ganado nuevo significado utilizando la paradoja que siempre existe en el amor cortés.

Conclusión

Espero que este rápido y somero análisis de algunos sonetos de Gabriel Bocángel haya dado una idea, por pequeña y limitada que sea, de su gran habili-

dad técnica de poeta y su búsqueda constante por encontrar significados nuevos y originales en temas tradicionales y muy conocidos. No quisiera reclamar para él una alta posición en el panteón de los poetas barrocos, pero como poeta de segundo rango es uno de los mejores y puede compararse con cualquiera de ellos sin miedo a quedar mal. En sus sonetos amorosos demuestra un evidente interés por el estado amoroso, analizando todos sus aspectos —filosóficos, psicológicos— con destreza y llegando a conclusiones nuevas, en especial cuando pone su atención en las relaciones entre amante y amada. Heredero natural de Petrarca, Garcilaso, Camões, el Conde de Salinas y Lope de Vega, consigue, no obstante, dotar su verso de un fuerte marco filosófico que lo sitúa plenamente en el siglo XVII, como hemos visto con el soneto “Yo cantaré de amor tan dulcemente”.

No hay lugar a dudas: Bocángel merece nuestra atención.

TREVOR J. DADSON
(The Queen's University of Belfast)

POESÍA CULTERANA. GÓNGORA FRENTE A SOTO DE ROJAS

Unas observaciones previas a lo que quisiera ser un esfuerzo de clarificación, de simplificación y de globalización. Cuando los organizadores de este simposio me pidieron que hablará de poesía culterana, me di cuenta de que hace mucho tiempo que dejé de hablar de culteranismo; hablaba de cultismo, de poesía cultista. No conozco el motivo de esta sustitución. Los términos han sido siempre más o menos sinónimos en el Siglo de Oro, aunque cultismo era más bien negativo y culteranismo más bien positivo. Para mí, hoy día, sería más bien lo contrario. Sea lo que fuere, considero “cultismo” como el término no marcado: es, también, el más empleado.

Hoy no se considera tampoco el término cultismo —o culteranismo— parte del binomio cultismo-conceptismo. La oposición me pareció siempre muy incierta, como me pareció incierta y brumosa la relación de estos términos con el gongorismo. En 1952 a A. A. Parker “el culteranismo (le) parece ser un refinamiento del *conceptismo*, injiriendo en él la tradición *latinizante* (culto). El *conceptismo* es la base del *gongorismo*, la base de todo el estilo *barroco* europeo...”¹.

Los tres términos pertenecen al mismo campo semántico; son elementos constitutivos de la poesía barroca. Dejando de lado el “gongorismo” menos genérico, cultismo o culteranismo y *conceptismo* se completan como la forma de la expresión y la forma del contenido.

La historia literaria se hace retrospectivamente. Es una perogrullada, pero se olvida a veces que sólo los sucesores crean a los predecesores. La originalidad de

¹ “La agudeza de algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del *conceptismo*”, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, p. 345-360.

Góngora dentro del cultismo/conceptismo barroco de su época se reveló después, siglos después, en el siglo XX, a partir de *ismos* vanguardistas como el modernismo, creacionismo y surrealismo, todos —cito a Lorca cuando hablaba del creacionismo— “formidables esfuerzos para construir la lírica sobre una sustancia puramente estética”².

Góngora aparece hoy día como uno de los grandes innovadores de la literatura española; otro ha sido, en el campo de la novela, Cervantes. Pero Góngora estuvo más solo con sus *Soledades*. Ha sido condenado en nombre de un aristotelismo entendido como la teoría y la práctica de la mimesis, de una imitación verosímil de lo real y lo irreal; una imitación que, según explica muy claramente López Pinciano, debe ser conforme a la razón y a la religión (o sea, la moral)³. *El aristotelismo ha sido el código de la creación literaria tradicional*, mayoritaria, oficial, respetable y respetada, el modelo del buen gusto de cada época. Góngora se atrevió a infringir este gusto hasta donde le fue posible. No intentó lo imposible. Toda la poesía de la época, la llanista (clara) o culta (oscura) se sitúa para nosotros en la perspectiva de la libertad creadora —desrealizadora, pero no deshumanizadora— llevada a cabo por Góngora, poeta llanista y culto que cita a Ovidio como ejemplo de esa dualidad, aunque, como observa Lorca, “su imagen es siempre culta”⁴.

Es imposible hablar de poesía culterana sin mencionar a Góngora como instancia de necesaria referencia. Como demuestra claramente la famosa “Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”, el poeta cordobés era consciente de lo que hacía: “... me holgara haber dado principio a algo”, “sin rebeldía”, pero “de propósito”. Optó deliberadamente por la oscuridad debida “al trabajo”, para “avivar el ingenio”, para aumentar el “deleite” (lo que R. Barthes llamaba *le plaisir du texte*), para deleitar el entendimiento de las *élites* por medio de un lenguaje heroico, es decir, ya no verosímil, sino hiperbólico, artificial, estético, opaco.

A los críticos —todos ellos humanistas aristotélicos— no les fue posible entender todo lo novedoso de la poesía gongorina. Aunque es muy cortés y muy amable con Góngora, aunque lo admira sinceramente, Pedro de Valencia formula críticas fundamentales, en parte aceptadas por el poeta, que corrigió algunos “excesos”. “Lo intrincado y trastocado y extrañado —escribe Pedro de Valencia en carta muy conocida— es supositicio y ajeno, imitado con mala afectación de los italianos y de ingenios a lo moderno”⁶. Los “italianos modernos”

² F. García Lorca, “Homenaje a Soto de Rojas”, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 1537.

³ *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. III.

⁴ F. García Lorca, “La imagen poética de Góngora”, in *Obras completas*, op. cit., pp. 65-88.

⁵ Me refiero a la edición de *Obras completas* por J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1951.

⁶ *Ibid.*, p. 1073.

(p. 1079) tienen la culpa de algo grave: la pérdida de *juicio*. Valencia tiene el “gusto de la cordura” (p. 1076), no admite que “se salga de juicio”; hay que aceptar la jerarquía clasista de los valores, no confundir lo alto con lo bajo (es el principio del *decoro*); hay que evitar el juego perturbador de la metáfora, que será, en efecto, “arma lírica” temible.

Citando largamente a los clásicos Demetrio y Longino, acepta cierta “hinchazón desentonada” (p. 1078), aunque para ellos no conviene decir que *trompeteó el gran cielo*, lo que empequeñece al cielo, o que *se reía la rosa*, ni que el viento Boreas sea *tañedor de flauta*, ni que los buitres sean *sepulcros vivos*, etc. De una u otra manera son “dichos infames” (p. 1078), expresión de vicios que se llaman hinchazón, afectación, bajeza, frialdad y extrañeza, los cuales resultan de la “ambición de decir novedades”, dichos que concentran la atención en ellos y no en sus referentes, que dan la impresión de ser “parlería y ruido vano” (p. 1079), es decir, más significantes que significados o meros significantes autorreferenciales. Constituyen un gran peligro para la mimesis.

Hay que añadir a esto que la crítica aristotélica —y no hay otra— al rechazar este estilo (culto, cultista, culterano, conceptista, gongorino, barroco, como quieren), rechaza también *cierta actitud ante la vida*: opta por una actitud más bien disciplinada, ascética. Para Valencia hay una relación íntima entre literatura y moral (p. 1078), entre “dichos levantados y extrañados” y el deseo de gozar de los bienes de la vida humana, tales como “las riquezas, las honras, las famas, los reinos” ... Góngora no es ningún asceta (ni cristiano viejo). La conclusión a la que llega Valencia, un tradicionalista civilizado de buena voluntad, que mira hacia Horacio y rechaza a los italianos modernos, es que el pensamiento debe ser grande, sin afectación. Es “la primera regla de grandeza” que Góngora realizó de manera conformista y de manera no conformista a través de figuras muy criticadas: en el campo semántico son los “vocablos peregrinos”; en el sintáctico, el hipérbaton (*cacosyntheton*, p. 1085); en el retórico, lo metafórico “sin la analogía y correspondencia que se requiere” (p. 1086) y, de manera más general, “alusiones burlescas que no convienen a este estilo grave y materias graves”, una actitud lúdica de hecho muy democrática. “*En estos vicios digo que cae V. M. de propósito*”. Suplica a Góngora que siga su natural como lo hace en algunas estancias de *Polyfemo* (7/52) y “en casi todo el discurso destas *Soledades* donde habla alta y grandiosamente con sencillez y claridad” (p. 1086), salvo en cuatro casos, analizados por don Alonso. ¿Suma cortesía, máxima buena voluntad? La oscuridad no cabe en cuatro metáforas, pero en ellas Valencia critica la esencia del arte nuevo-moderno.

Este comentario muy significativo de 1613 querría completarlo con el del jesuita Gracián, en su *Arte y agudeza de ingenio* (1642)⁷; gran admirador de Gón-

⁷ Me refiero a la edición por E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. II.

gora como de Luis Carrillo y Sotomayor, menciona toda la obra de Góngora pero no cita ni comenta las *Soledades*. El homenaje a Góngora es global: demuestra que Gracián es un aristotélico ya más emancipado que Valencia, pero que no supo ni pudo comentar la poética de Góngora en su aspecto culterano, en su dimensión barroca, si por lo menos se puede aceptar que el barroco es el arte en el que el significante suplanta al significado.

Me limitaré a dos citas muy conocidas: “fue este culto poeta cisne en los conceptos, águila en los conceptos, en toda especie de agudeza eminente, pero en ésta de contraposiciones consistió el triunfo de su grande ingenio” (I, 79). Hablando luego del “estilo aliñado que tiene más de ingenio que de juicio, (que) atiende a la frase relevante, al modo de decir florido”, cita como ejemplos a Apuleyo, Luis Carrillo y Luis de Góngora que “lo remontó a su mayor punto” en su *Polifemo y Soledades* (II, 251). (Después, en el *Criticón*, será más crítico en cuanto a la “sustancia”: asuntos graves y moral enseñanza).

Así, Góngora, poeta culto y conceptista, es más un poeta de ingenio que de juicio. Aquí hay una oposición básica de la retórica, la que opone clasicismo a barroco. Cito a H. Lausberg, autor del ejemplar *Manual de la retórica literaria*⁸: “En el escritor, *ingenium* y *iudicium* han de formar una unidad armónica y conorde. Una preponderancia del *ingenium* tiene como consecuencia el amaneramiento. Un predominio del *iudicium* desemboca en el clasicismo” (2, 1153).

Gracián es el gran defensor del ingenio: “No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura” (I, 154). Pero mantiene el ingenio bajo el control del entendimiento-cordura. Busca cierto equilibrio: la agudeza sentenciosa es la operación máxima del entendimiento, porque concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio” (II, 22) y cita como ejemplo a Góngora: el famoso soneto “Mientras por competir con tu cabello” (uno de los veinte sonetos ilustrados por P. Picasso).

Reivindica un ingenio que busca un “perfecto” estilo hecho de “lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos” (II, 228), pero da más importancia a los *conceptos* que a las *voces*: “Son las voces, lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto” (II, 229). Nota bien la diferencia entre los antiguos y los modernos: “que aquéllos lo echaban en concepto y así están llenos de alma y viveza ingeniosa; éstos toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo, y así, no tienen tanto fruto de agudeza” (I, 253). A este Góngora moderno Gracián no lo cita. Pertenece a éstos, no a aquéllos. Gracián es un progresista conservador. El único progresista es Góngora, y lo pagó caro. Nos podemos dar cuenta de esto hoy en el siglo XX después de las investigaciones serias y lúdicas de los poetas y filólogos de la generación de 1927 y de Gerardo Diego en particular.

⁸ Madrid, Gredos, 1967, vol. III.

Hay una figura retórica que lo demuestra más que las otras, una figura que los contemporáneos ni alabaron ni criticaron y que considero como la más sintomática de la renovación creadora, ya no mimética, realizada hábilmente por Góngora:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios, cándidos deshoja:
duda el Amor cual más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.

(Pol. 105-108)

Hay otro ejemplo en la estrofa 53 del *Polifemo*, en la que G. Diego destacaba el verso “la playa azul de la persona mía” (420) forzando su modernidad. Este verso no puede separarse del que le precede: “el día / que espejo de zafiro fue luciente, / la playa azul, de la persona mía”. Supongo que Diego alude a este verso cuando en *Crítica y poesía*⁹ se refiere a “un admirado poeta”, posiblemente R. Alberti, que le señalaba “algunos de estos hallazgos que él obtenía aislando según el giro del ritmo determinados versos”. “No será lo que quiso decir Góngora” añade G. Diego, “con todo es de una belleza imponderable. Allí está. ...Queda un Góngora virgen a la valoración estética según nuestro modelo”. Veamos la estrofa 53:

la playa azul, de la persona mía.
Miréme, y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cual fe preste,
o al cielo humano, o al Cíclope celeste.

(Pol. 420-424)

Tanto en este pasaje como en el anterior hay giros que a Spitzer le hubieran gustado: giros que no se destacan por su frecuencia, sino por su nueva audacia. Son desafíos a la mimesis que se ajustan a toda la técnica creadora del texto gongorino.

En el primer caso hay una tradición latina que se podría invocar, aunque *nieve roja* es un sintagma inconfundiblemente gongorino: asocia los dos colores preferidos, como lo observó muy bien Alberti, en una figura de máxima “contraposición” que llama la atención hacia algo meramente imaginario. Su factura, sin embargo, es conforme a lo que enseña la retórica. Góngora es muy respetuoso de la retórica.

En el segundo caso hay que partir, según observa Pellicer, de una equivalencia tomada de Virgilio: ojo = sol; en ella se basa la analogía (semejanza)

⁹ *Crítica y Poesía*, Madrid, Júcar, 1984.

$$\frac{\text{en mi frente}}{\text{ojo}} = \frac{\text{en el cielo}}{\text{sol}}$$

que es a la vez la contraposición de una imagen horrible y de una imagen espléndida, confundidas en el agua que “neutra” ... “dudaba”, como duda el lector: el poeta presenta por la conjunción o, que ha dejado de ser disyuntiva, dos variantes imposibles que no inquietan al lector porque el trastrueque de los determinantes es muy evidente; en tal contexto un *cielo humano* sólo es atentatorio a la mimesis *in verba*, no *in res*. Por eso prima también el parecer sobre el ser, el *delectare* sobre el *docere*. En ambos casos Góngora supo combinar paralelismo sintáctico y oposición semántica para producir *oxi mora* correlativos: por tal unión de los contrarios provoca una tensión muy característica del arte barroco, arte “abierto”, según U. Eco¹⁰. La retórica registra esta figura como una *commutatio*: *ut vivam edo / edam vivo*. Para llegar a la *commutatio* hay que partir de una *figura elocutionis (per ordinem)*: el *isocolon*.

Según H. Lausberg (719), el *isocolon* consiste en la yuxtaposición coordinada de dos o más miembros ...mostrando los miembros el mismo orden en sus elementos respectivos”. “A pesar de la igualdad de la estructura sintáctica, la serie en la sucesión de los elementos no tiene que ser forzosamente la misma en cada miembro; hay inversiones en el interior de los miembros” (723). “Cuando el *isocolon* consta de dos miembros, entonces la contraposición de los miembros propende, por su contenido, a la antítesis” (723, 750 y 787). La antítesis registra “figuras especiales”; entre ellas hay la *commutatio*. “Consiste en la contraposición de un pensamiento y su inversión mediante la repetición de dos radicales con cambio recíproco de la función sintáctica de ambos radicales en la repetición” (800).

Pueden ocurrir “relajamientos de la igualdad de la palabra fonética” (802). Es el caso en nuestros ejemplos donde sólo uno de los dos miembros presenta la igualdad necesaria (*nieve nevada vs púrpura roja* y *cielo celeste vs humano Cíclope*). Lo esencial para la *commutatio* es, sin embargo, la inflexión de su función sintáctica en la repetición, o sea, *cielo celeste, nevada nieve*.

Hay otros ejemplos de “figuras especiales” de la contraposición. En el *Polifemo*:

—polvo el cabello, húmedas centellas,
si no ardientes aljófares sudando—
(187-188)

Es una evocación de Acis enardecido. Los *oxymora* son menos perturbadores, ya que *centellas* y *aljófares* son metáforas lexicalizadas; se reparten entre dos ver-

¹⁰ *L'oeuvre ouverte*, París, Seuil, 1965.

sos separados por la pausa versal, pero unidas por la típica conjunción *si no*, estudiada por Dámaso Alonso. La *commutatio* ha dado paso al *oxymoron*: ya no hay repetición —ni relajada— de dos radicales. Hay “la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios” (807).

En las *Soledades* hay ejemplos similares:

(horizontes)
—que hacían desigual, confusamente
montes de agua y piélagos de montes—
(I,43-44)

y otro más original:

(vemos)
los piélagos de el aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras
(I,604-6)

en lo que será “el papel diáfano del cielo”. Aquí también hemos pasado de la *commutatio* al *oxymoron*, aunque la repetición de significantes aliterados hace pesar en las conmutaciones oximorescas que sólo Góngora entre los culteranos supo forjar con tanto color y tanto perfil. Estas figuras permiten al determinante (adjetival o no) desempeñar un papel de realizador que sólo la poesía moderna (desde el simbolismo) le permitirá. En la poética culta, tanto culterana como conceptista, también en la poesía gongorina, el determinante suele ser referencial, directa o indirectamente a través de metáforas lexicalizadas. Esta técnica la observó muy bien Lorca: “Para que una metáfora tenga vida necesita dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una redonda perspectiva en torno de él. El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume (p. 71, *Campanitas de pluma*). En la poesía moderna y contemporánea pasa más bien lo contrario: la perspectiva adjetival se abre a lo desconocido (*manos ojivales, alma de charol, muslos de amapola, etc.*).

Góngora no inventó estas figuras que le permiten infringir la mimesis, subvertirla, desvirtuarla, pero no aniquilarla. Esto será otra etapa, unos siglos después. Estas figuras autorizadas por la retórica son usadas audazmente por el *ingenio* de Góngora, pero de tal manera que el *juicio* del lector pueda deshacer la contradicción y entender perfectamente “el salto ecuestre que da la imaginación” (p. 72).

En la poesía de Soto de Rojas, ya que no me olvido de él, la misma figura es utilizada pero sin el *ingenio* de Góngora, fuera también del *antitheton*. “Alcázar

de las flores, / de las hayas palacio" (393)¹¹, evoca, una "deliciosa bóveda" del jardín. Mero *isocolon* con inversión de la disposición sintáctica en el interior de los miembros: "galanteos cuydosos escarchados / ya con plata olorosa / ya con jazmín bruñido (391), para sugerir unas "flores trepadoras". Constatamos también *isocolon* sinonímico con la contraposición *plata/jazmín* que supone una equivalencia metafórica bien conocida y el trastrueque de los adjetivos correspondientes (*bruñido/oloroso*). No hay ningún efecto desrealizador. Tampoco en "la plata cristalina que respira / o cristal plateado" (411), donde hay la técnica de la *commutatio*, pero sin la contraposición gongorina, ni *a fortiori* la contraposición oximoresca. Cf. también *si matizada esmaltes... esmaltada matizes* (412), la alfombra pisada por las ninfas.

Expresiones como:

corriente plata (392)
 líquidos metales (392)
 prado azul (349)
 cerúlea cama (401)
 diamante oloroso (412)
 plateados olores (414)
 estrellas rojas (406)

no plantean problemas particulares: pertenecen al código cultista-culterano que va a regir durante siglos, sobre todo en las colonias, la literatura española.

Largo preámbulo para introducir la poesía "culterana" de Soto de Rojas, granadino autor de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de 1652. Un libro dedicado a un público de élite —por un canónigo de la Colegial de San Salvador, abogado de la Santa Inquisición y jardinero. Es un gongorino ejemplar y está representado en la *Antología poética en honor de Góngora* recogida por G. Diego¹². Se sitúa perfectamente en la corriente mayoritaria (*mainstream*) del culteranismo, poética de la imaginación y de su hija directa, diría Lorca, la metáfora (1543).

En 1926-1927 Lorca admiraba sinceramente tanto a Góngora, a quien dedicó un artículo muy importante, como a Soto de Rojas, a quien dedicó una conferencia. Sólo conocemos la reseña de la conferencia. Después notará, no sin algún desengaño: "Ya está bien la lección de Góngora". Se dio cuenta de lo limitada que es la imaginación —aptitud para el descubrimiento del mundo—: "mientras no pretenda librarse del mundo puede el poeta vivir contento en su pobreza dorada" (1545). Cuando falta el ingenio atrevido de Góngora, se destaca más esta pobreza dorada que embellece el mundo-paraiso con recursos poéticos en vías

¹¹ Cito por la edición de A. Gallego, Madrid, CSIC, 1950.

¹² Madrid, Alianza Tres, 1979.

de codificación. “Aparentemente el Paraíso de Soto parece de Góngora”, se lee en la reseña y comprendo la redundancia, pero más allá del metro de la Silva y del código cultista hay una personalidad creadora —el yo del poeta— muy distinta a la de Góngora. *Paraíso* evoca un micromundo cerrado, esencialmente “vegetal”: faltan seres humanos, falta el amor, falta el erotismo tan vibrante en Góngora. El jardín se parece a los jardines de Granada: “su sitio es en el Albaycín de Granada”, estima Lorca (377). “Mientras el cordobés sutil juega con mares, selvas y elementos de la naturaleza en su poesía, Soto de Rojas se encierra en su jardín a describir surtidores, dalias, jilgueros y aires suaves, aires medio moriscos, medio italianos, que mueven todavía las ramas, frutas y boscajes de su poema... Su característica es el preciosismo granadino... una estética del diminutivo” (*ibid.*). Soto de Rojas aparece como un cristiano meditativo y religioso. No tiene la vitalidad de Góngora, que sería, más bien, un materialista intelectual de la vida y de la palabra cuya actitud es más pagana.

El mundo de luz que Soto de Rojas evoca no es un mundo en blanco y rojo: es un mundo protegido por la sombra, un mundo de aire suave, animado por los ruidos de los pájaros y del agua, un mundo más sensorial que sensual; la abundancia floral y frutal es uno de sus temas favoritos; las imágenes halagan todos los sentidos, observa G. Diego¹³, que habla de “creaciones de una absoluta y felicísima” audacia, citando “Baco en cama de viento está dormido”, lo que me parece muy inocente y mucho menos sugestivo que la cama nupcial que, al final de la *Soledad*, será “a batallas de amor campo de pluma”.

Para Soto de Rojas el jardín es también *manso alivio a la humana pesadumbre*. Según su amigo Francisco de Trillo y Figueroa, en el prólogo a la obra, Soto “ha venido al retiro, no para olvidarse a sí ni para negarse al mundo..., sino para mirar el mar desde la playa, y alumbrar con sus escritos las cautelas de sus ondas...” (p. 384). Es una obra que restablece el equilibrio entre deleite y enseñanza. Su obra es descriptiva y simbólica, “de difícil comprensión”, observa Lorca, porque suscita problemas de abstracciones poéticas y problemas de jardinería. La dificultad se relaciona con la sustancia del contenido, no con la forma de la expresión, que Lorca no menciona. No es una poesía “colmada de incitaciones”, como dice G. Diego, que es un gran admirador de Soto de Rojas, “poeta minucioso y goloso”¹⁴. El *Paraíso*, jardín y libro, con sus siete mansiones-descansos, es una obra cerrada. Tiene un principio y un fin, aunque el centro es más bien incierto. El poeta insiste en la entrada que constituye un marco cristiano: hay una eminente gruta, muchas peñas y una fuente que representa el río Jordán, tres estatuas de Cristo, el Bautista y un serafín. También han sido esculpidos nuestros prime-

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴ *Ibid.*

ros Padres, el ángel con la espada ...representando "aquella primera acción del Paraíso". Descubrimos con el poeta muchas construcciones más, muchas plantas también esculpidas o talladas, y la representación religiosa se repite varias veces. El jardín se sitúa bastante alto: como en todos los jardines de Granada hay gradas que suben (hasta el cuarto descanso); luego bajan, pero en la séptima mansión suben de nuevo. La orientación también cambia: vamos hacia el norte, luego del oriente hacia el poniente: "Báxase hazia el Poniente a la quinta mansión por entre mesas de arrayanes y murtas". Aquí vemos personajes mitológicos hechos de ciprés, murta, etc., en actitud de lucha armada; hay dos escenas: una con Jasón y Medusa, otra con Diana y Acteón, ninfas y sátiros. Para Lorca es la esencia del jardín.

El verso seis dice, en efecto: "Se llega a la hermosa quinta esencia".

El entusiasmo de Lorca es grande: Soto habla de Jasón.

de virtud en virtud la vista ufana
de hermosura camina en hermosura
dulce sin embarcarse a Colcos llega, (401, v. 12-14).

¡Quién embarcara! Esto es lo principal... (p. 1535). "Los dos mitos se contraponen de una manera admirable. La sed de aventura conduce a la muerte. No hay que tocar lo que está fuera de nuestras realidades y posibilidades. No hay que realizar los sueños. Dejemos a la naturaleza en paz; que los pájaros vuelen y las aguas corran. Hay que ceñirse y viajar en nuestro jardín. El vellocino de oro lo tenemos dentro del corazón. Seamos prudentes frente a lo desconocido" (p. 1538). Este comentario es quizás más significativo en relación con Lorca que en relación con Soto. Uno duda sin embargo: ¿una visión tan serena tan llena de cordura, de juicio, pertenece de verdad a Lorca, el futuro poeta atormentado de *Poeta en Nueva York*? Será *wishful thinking*. Lorca no habla de poética.

La sexta mansión se sitúa ya en un nivel más bajo; es un descanso muy largo en el que se destaca una fuente de estructura muy complicada; se destacan entre las plantas, las flores y las frutas habituales, Apolo y las nueve ninfas. En la última mansión hay una estructura que puede ser *o tribunal de las musas o teatro de las flores*, flores transformadas en actores que actúan en honor de Dios. El final es como una oración al Creador. "Su conciencia religiosa se llena de súbito de luz", observa Lorca.

No olvidemos que la poética de Soto se sitúa en un "un marco filosófico de base escolástica", como lo ha señalado claramente A. Chicharro Chamorro¹⁵, que habla también de una "base escolástico-feudal" (p. 28) inexistente, ni falta

¹⁵ En torno a una oración académica de Soto de Rojas: el "Discurso sobre la poética", in *Al ave el vuelo*, Universidad de Granada, 1984.

hace decirlo, en Góngora. En el *Paraíso* el investigador nota un “proceso de cristianización de la causa final, proceso perfectamente comprensible, no necesariamente porque nuestro poeta sea canónigo, sino porque lo muestra de manera explícita en su mismo discurso (*Discurso sobre la Poética*): al hablar de la causa eficiente alude al quid divinum, al *est Deus in nobis*” (p. 29).

No sé qué validez tendrá al fin y al cabo el término culterano o gongorino. Ambos adjetivos se aplican tanto a Góngora como a Soto de Rojas. Lo que sí sé es que *Soledades* es una obra abierta y *Paraíso* una obra cerrada; las *Soledades*, una obra barroca, el *Paraíso*, una obra no barroca.

A modo de conclusión citaré un párrafo de *La obra abierta* de U. Eco (traduzco del francés): “Las poéticas de la ‘maraviglia’, del *esprit*, del *wit*, del *ingenium*, de la metáfora, tienden, más allá de sus apariencias bizantinas, a poner de relieve esta nueva función inventiva del hombre. La obra de arte ya no es un objeto cuya belleza bien fundada se contempla, sino un misterio por descubrir, un deber que cumplir, un estímulo para la imaginación”. Sin embargo, tales conclusiones pertenecen a la crítica moderna y sólo hoy día la crítica puede erigirlas en leyes. Sería, pues, temerario ver en la poética barroca una formulación consciente de la “obra abierta”¹⁶. Me parece menos temerario ver en la teoría del *Discurso* y en la práctica del *Paraíso* la formulación deliberada de una obra cerrada, con todo lo que implica.

ELSA DEHENNIN

(Universidad Libre de Bruselas)

¹⁶ U. Eco, *op. cit.*, p. 21.

LA HIDRA BOCAL. SOBRE LA PALABRA POÉTICA EN EL BARROCO

Para Juan Manuel Rozas. *In memoriam*

“Es como hidra bocal una dicción, pues a más de su propia significación, si la cortan o la transtruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto.”

(Gracián. *Agudeza*, XXXI)

Poesía era, o pretendía ser, casi todo. En el Barroco, el principio aristotélico de la imitación poética no sólo contribuyó a sobrevalorarla por encima de la historia, de la filosofía y de las otras ciencias, sino que ayudó a que siguiera invadiendo los terrenos de la prosa, la crónica historial, el relato hagiográfico, la epístola y tantas otras formas; o a que las sustituyera, en un afán sin límites de transformarlas bajo especies métricas. Pero fue en el teatro donde se mostró la plenitud de tal tendencia, a sabiendas de que su carácter dramático calificaba, sin perturbar por ello lo esencial de su ser poético.

Los géneros dramáticos contribuyeron ampliamente a la popularización y difusión de la poesía, aleccionando a los espectadores en los usos de las nuevas corrientes poéticas. Y no sólo por lo que a los temas y estilo se refiere, sino porque el teatro rechazó formas métricas heredadas de la tradición renacentista e intensificó y creó otras nuevas. La labor de encauzar elementos cultos y populares en idénticos metros, como ocurre con el romance, el eneasílabo y el decasílabo no debe ser desestimada. El teatro contribuyó, entre otras cosas, al asentamiento de los metros y estrofas cultas, pero también al florecimiento de la redondilla como

estrofa autónoma y a la extensión de la seguidilla simple y compuesta. Y es en la silva, módulo barroco por antonomasia, donde culminará en el teatro calderoniano una larga tradición poética, mostrando hasta qué punto poesía y drama se dejaron llevar por las mismas corrientes literarias¹.

La transmisión oral de la poesía en el siglo XVII alcanza límites gigantescos gracias al teatro y es asunto que se ha de considerar en detalle, al margen y al lado de las formas de transmisión manuscritas o impresas. Pues no sólo la lírica tradicional siguió su curso de oralidad y canto, sino que gran parte de la poesía culta no es únicamente letra, sino voz recitada en cenáculos cultos, en Academias y Universidades o en certámenes públicos que fomentaron y premiaron su lectura y declamación². La vista y el oído son, juntos o por separado, los objetivos de esta poesía surgida para conmover y admirar, con todos los resortes de la dramatización. El horror al vacío, trasladado al espacio y al tiempo, hacía de cualquier circunstancia ocasión propicia para la poesía. Incluso podemos hablar (como en el caso de la comedia barroca, entendida como sustituto de la novela) de usurpación por parte de la poesía de los terrenos de la prosa. Las numerosísimas relaciones en verso de fiestas y entradas reales, la épica y la fábula mitológica con sus digresiones bizantinas, así lo prueban, junto con las descripciones en verso de obras de teatro que hicieron López de Zárate y otros autores con todo lujo enumerativo³. O el caso del sermón que Lope oyó unas Navidades al Arzobispo de Toledo y que le envió, "de la misma suerte que le predicó" el prelado, en los tercetos que empiezan: "Hízose carne la palabra y vino."

Pero si está fuera de duda la oralidad poética con todos sus resortes y matices, los aspectos tipográficos no deben ser, sin embargo, desestimados. No sólo porque la palabra escrita contiene a la hablada, sino porque la escritura invadió los espacios de la página y dibujó sobre ella grafismos arquitectónicos y pictóricos. El fenómeno no es exclusivamente español. Baste recordar al respecto el poemaláud de Robert Angot de L'Éperonnière o las "Easter Wings" de George Herbert, versos alados en vertical con los que el poeta inglés implora la ayuda de Dios. Las

¹ G. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969. Sobre la silva, *infra*, nota 57, y A. W. Hilborn, "Calderón's Silvas", *PMLA*, LVIII, 1943, pp. 122-148.

² Emilio Orozco ha insistido en ello, en su artículo "Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 498. Véase mi trabajo, "Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII", *Estudios Humanísticos*, Universidad de León, 6, 1984, pp. 9-26. Sobre la difusión oral del romancero o de las canciones no creo valga la pena insistir. Una aportación reciente y de interesante enfoque es la de Margit Frenk, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, pp. 101-123. La escritura, no lo olvidemos, adoptó los resortes de la oralidad (cf. A. Egido "Contar en *La Diana*", *Formas breves del relato*, Coloquio 2-3 de febrero de 1985, Estudios coordinados por Yves René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza, Departamento de Literatura Española-Casa de Velázquez, 1986, pp. 137-156).

³ María Teresa González de Garay, *Introducción a la poesía de Francisco López de Zárate*, Logroño, 1981, pp. 90 ss.

justas poéticas favorecieron en España toda clase de poemas visuales, cuya arquitectura externa iba en consonancia con la idea del poema.

Esta corriente invasora de la poesía, que contribuyó a una larga oposición historiográfica a partir del neoclasicismo, debe ser matizada. Los desbordamientos barrocos, en éste y otros terrenos, no deben confundirse con la explosión romántica. Como ya indicara Emilio Carilla, el poeta barroco está sujeto a numerosas *contenciones*⁴ y al lado de la prolijidad, hay todo un proceso de reducción, de eliminación y de síntesis que debe ser entendido en sus justos términos. En este sentido, la retórica y la poética del silencio representarían el grado último de oposición a la retórica incontenida con que se ha caracterizado, y hasta menospreciado, históricamente la hidra bocal del Barroco.

Los textos de más amplio espectro, paradójicamente, no son ajenos a la retórica elusiva, como también ocurre en la prosa narrativa. El caso del *Persiles* me parece significativo, ya que en él Cervantes está constantemente aludiendo a cuanto deja de contar y calla. El silencio tenía además su vertiente política y moral en la tradición emblemática que se tradujo en una iconografía proclive a fundamentar los principios del absolutismo monárquico. Claro que Gracián dio la vuelta al tema en la *Agudeza*, denunciando la ignorancia que a veces podía esconderse en el ejercicio del silencio. La pintura barroca tradujo a su vez en símbolos el silencio de los gobernantes y el arte de callar con los emblemas de Harpócrates o el diseño de melocotones, grullas, ánsares o cocodrilos que lo alegorizaban. Pero la corriente más rica es la que afecta a la poesía, ya que ese silencio afecta a la tradición hermética que justificaba la oscuridad y el misterio. Quevedo supo ampliamente del debate entre hablar y callar y desarrolló con nuevos matices los tópicos del secreto ("Voz tiene en el silencio el pensamiento")⁵.

⁴ Emilio Carilla, *El Barroco Literario hispánico*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1969, pp. 23 y ss. Claro que Carilla entiende esas contenciones (y el alarde de las mismas) desde una perspectiva ideológica, como limitaciones marcadas por la religión y la situación política. Ellas residen tanto en la prolijidad de la poesía de certamen como en el poema minúsculo. Limitación y contención entendidas como una aspiración a la originalidad, dentro de los cauces de la tradición. Véase además su estudio: *Manierismo y Barroco en las Literaturas Hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983. También, Jaime Siles, *El Barroco en la poesía española*, Madrid, Doncel, 1975, quien, aceptando los postulados de Carilla y de Richard Sayce, ve en el Barroco la distorsión de las formas clásicas renacentistas. Toda una escuela historiográfica ha expuesto los hilos de continuidad del siglo XVII con el Renacimiento. Cualquier intento de desvinculación llevaría al fracaso. El magno estudio de Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, contiene pruebas irrefutables que demuestran el clasicismo a ultranza del poeta más representativo del Barroco europeo.

⁵ Sobre el tema, véase mi artículo en prensa, "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Anotaciones", *Bulletin Hispanique*. Recientemente ha aparecido el trabajo de Santiago Sebastián, "Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, XXI, 1985, pp. 25 ss., con referencias al amor secreto. Además, del mismo, sobre el silencio, "Theatro Moral de la vida humana de Otto Vaenius", *Boletín del Museo Camón Aznar*, Zaragoza, XIV, 1983, p. 21. Véase el ilustrativo artículo de Pilar Pedraza, "El silencio del príncipe", *Goya*, 187-188, 1985, pp. 37-46. El soneto de Quevedo, en la ed. de José Manuel Blecua, Francisco de Quevedo, *Obras Completas. I. Poesía original*, Barcelona, 1963, p. 497, "Peligros de

La acumulación, la distorsión, el contraste, la tendencia a lo prolífico que cae en la exageración y la afectación, junto a otras marcas, son —no lo olvidemos— producto, en buena parte, de una visión que ha pasado a valorar positivamente lo que la tradición neoclásica tuvo por vicios denostables de la poesía del XVII. En tal sentido, cabe hacer todo tipo de salvedades, recabando para el Barroco las limitaciones métricas, la retórica de la contención, las formas cerradas, el gusto por lo minúsculo y todo un estilo conceptista que se repliega y busca decir por reducción y síntesis, por elusiones, enigmas y misterios. No en vano José Antonio Maravall ha negado que la exuberancia sea el rasgo caracterizador del Barroco, proponiendo el de *extremosidad* como más adecuado a una cultura que se basa en la exageración, pero para producir un estilo concentrado, como en el caso de Gracián⁶.

Aunque vamos a servirnos de un sentido más restringido que el aristotélico a la hora de hablar de poesía, convenía partir de los presupuestos de la *imitación* que forman la base de la literatura barroca. Éstos van a servir de revulsivo para el hallazgo de nuevas invenciones, siendo los creadores y no los preceptistas quienes dirigen los cambios en las letras españolas del XVII. La mejor poética del Barroco, la *Agudeza y Arte de ingenio* (al revés de lo que ocurrirá con la *Poética* de Luzán en el siglo siguiente) surge *a posteriori*, cuando ya la poesía, salvo raras excepciones, camina a su declive y Gracián reflexiona, condensa, antologa y ordena un texto que va a funcionar más como el testamento poético de su tiempo que como formulario de preceptos al servicio de poetas futuros. La nueva preceptiva y la nueva retórica habían surgido no de Pinciano ni de Carballo, Jiménez Patón o Cascales, sino de Góngora, Quevedo y Lope, entre otros. Éstos, cada uno a su modo, rechazaron o transformaron los preceptos heredados y fundamentaron sus hallazgos en el signo de una emulación que pretendía convertir en nuevas reglas los predicamentos de su discurso poético. Lo que equivale a decir que su voluntad no era otra que la de convertirse en clásicos. De la confrontación

hablar y de callar y lenguaje en el silencio”, ofrece las complejas paradojas entre el canto y el silencio, como en otros lugares de su poesía (véase, por ejemplo, el precioso soneto “Muda y tierna elocuencia derramada”, *Ib.*, p. 394). La palabra poética del Barroco está plagada de ese tópico, pongo por caso, la canción: “Deja tu albergue oculto”, de Juan de Jáuregui, *Obras. Rimas I*, ed. de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 106 ss. O un ejemplo relativo a la inefabilidad en Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1968, p. 155. Lope escribió una curiosísima epístola en tercetos a Juan Pablo Bonet, autor de una *Reducción de las letras y arte de enseñar a hablar a los mudos*, Madrid, 1620, ocasión que aprovecha para introducir la teoría pitagórica sobre el silencio, pero para ironizar también sobre él y ensalzar el habla y sus virtudes. Véase en Lope de Vega, *Obras poéticas*, Ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 1212 ss. Lope alude también el silencio en los inicios de su *Huerto deshecho* (*infra*, nota 8). Para la *Agudeza y arte de ingenio*, véase Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, pp. 186-187.

⁶ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 417 ss. Partiendo de los presupuestos de Lafuente Ferrari que hablaba de “sobriedad concentrada” en el Barroco, Maravall analiza la extremosidad, la suspensión y la técnica de lo inacabado, pero mostrando que la exuberancia convive con la sencillez, aunque *extremadamente* en ambos casos.

entre *imitación* y *emulación*, entre *naturaleza* y *arte*, surgen, en los inicios del siglo XVII, los nuevos caminos poéticos, no en vano basados —como ocurre con la novela cervantina o con la comedia lopesca— en la mezcla y contraste de temas, géneros y estilos que produjeron —también en poesía— nuevos minotauros de Pasife⁷.

I. EL FUROR POÉTICO

Empezando por los autores, el Barroco muestra, junto a la idea de que no se puede ser poeta sin el arte, la consideración de los valores naturales del *poeta nascitur*, revistiendo de mitología sus quehaceres y asignando a su oficio un valor casi divino. Ese poeta que como segundo Dios aparece en *De poetices libri septem* de Scaligero es, desde Góngora hasta Calderón, la traducción más exacta de una perspectiva que identifica el poema y la obra teatral como microcosmía capaz de contener el universo todo⁸. La concepción divina de la poesía encerraba además la aspiración a la inmortalidad a través de las letras. Objetivo horaciano que recogem el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega o *La casa de la memoria* de Vicente Espinel, entre otros ejemplos. El mismo Lope lo explica muy bien en la carta-“respuesta” de *La Filomena*:

No se admire vuestra excelencia, señor, si en esta parte me dilato, por ser tan alta materia el hablar, que della dijo Mercurio Trimegisto en el Pimandro que “sólo al hombre había Dios concedido la habla y la mente, cosas que se juzgaban del mismo valor que la inmortalidad⁹.”

A la defensa de las reglas regidas por la razón, el Barroco opone el furor poético que, aunque con alguna base en la *Poética* de Aristóteles, es idea de clara raíz

⁷ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 180 ss. Me parecen fundamentales las coincidencias que establece en éste y otros trabajos entre Lope, Cervantes y Góngora respecto a la variedad y la mixtura que conforman el arte barroco. Y véase Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, 1976, pp. 80-81. Sobre la mezcla estilística y genérica, traté en mi artículo: “Mito, géneros y estilos: el Cid Barroco”, *BRAE*, LX, 1978-1980, pp. 159-171. Los ataques a la monstruosidad del estilo gongorino son muy numerosos. Lope, que se jactaba del hermafroditismo de su comedia nueva, no teme en acusar así a los seguidores de Góngora: “los que imitan a este caballero producen partos monstruosos, que salen de generación”. En los preliminares de *La Filomena*, *Obras Poéticas*, p. 879.

⁸ Sobre el microcosmos, F. Rico, *El pequeño mundo del hombre, Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Alianza, 1986 y Andrés Sánchez Robayna, *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, 1983, pp. 37 ss. Eugenio Aseunio en su estudio preliminar en la ed. de Lope de Vega, *Huerto deshecho* (Madrid, 1633), ed. facsimil, Madrid, 1963, aporta abundantes claves sobre el tema de la creación del mundo en la poesía barroca, así como del concierto entre el hombre y el cosmos.

⁹ Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 879. El logro de la eternidad y la fama por la escritura es tema que desborda cualquier tentativa de síntesis. El soneto de Góngora al Doctor Babia personaliza en la pluma el logro de la fama, tras plantear la relación entre poesía e historia (*Sonetos completos*, p. 77, y vide el dedicado a Rufo, p. 47).

platónica. Sin descartar la sabiduría y conocimiento que Sócrates, Cicerón y Horacio, entre otros, asignaban al poeta, se desarrolló la idea de que la enfermedad y la locura formaban parte esencial en la creación literaria. Los textos platónicos (el *Fedro* y el *Ion*) fundamentaban tales bases teóricas, difundidas por el neoplatonismo europeo a partir, sobre todo, de la traducción que Marsilio Ficino hizo del *Ion* con el subtítulo: *De Furore Poetico*. La especie del poeta poseído no era ajena, por otro lado, a la tradición ovidiana y ciceroniana. Platón había cifrado la distinción entre el orador y el poeta en ese toque indispensable de manía y entusiasmo poéticos que la tradición posterior haría homologar también con la sintomatología del enfermo de amores. La extensión de tales presupuestos es amplísima. Alcanzó a Ronsard y a Shakespeare, pero también a Garcilaso y a los místicos, a Cervantes, a Quevedo, a Lope de Vega y a Soto de Rojas y tantos más. Claro que hay un grado de intensidad creciente de los furores renacentistas a los barrocos que afecta particularmente a la poesía amorosa y a la poesía religiosa¹⁰.

Un hilo de continuidad entre Herrera, Pinciano y Carvallo asegura la pervivencia del furor en las preceptivas renacentistas y barrocas. Pero las diferencias cuantitativas son evidentes y ahondan cada vez más en el concepto divino de la poesía que sostuvieron Huarte de San Juan, Trillo y Figueroa, Bocángel y Tirso de Molina. El apoyo en la imaginación o en el arte (entendido éste como precepto) muestra distintas posiciones en el Siglo de Oro. La primera tiende, en general, a sustentar cualquier libertad en el ejercicio de la poesía que contraviene las reglas. El asunto tiene además otras implicaciones, las que apoyan la poesía velada o enigmática que se esconde en la oscuridad para luego ser desentrañada por la labor de unos pocos¹¹. En este sentido, son muy iluminadoras las ideas de

¹⁰ Para los antecedentes del furor poético, Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1963, pp. 271. Algunos tratadistas italianos se opusieron al furor platónico dando una mayor relevancia al trabajo y al arte como fundamentos de la poesía. Es el caso de Salviati y el de Castelvetro (*Ib.*, pp. 285-286). Para España, véase Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1979, III, pp. 443 ss., quien traza las fuentes judeo-cristianas y bíblicas del furor poético y del origen de la poesía, destacando a sus principales defensores en el Siglo de Oro español. El sincretismo de Aristóteles que defiende, en la *Retórica III*, la inspiración divina y, en la *Poética*, el talento necesario para el arte, parece el mejor precedente del sincretismo de los poetas españoles a este respecto. José Antonio Maravall, *opus cit.*, pp. 428 ss., trata también del furor poético en el Barroco basándose fundamentalmente en los textos aducidos por Green y añadiendo los de Zabaleta y Bances Candamo. Para él, se trata de la superación de la poética aristotélica de la imitación. Cabe recordar, sin embargo, el valor poético que Aristóteles concede a la melancolía. Sobre la vertiente poética amorosa del tema, véase mi trabajo, "La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas", *Al Ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Universidad de Granada, 1984, pp. 32-52, a cuya bibliografía me remito.

¹¹ Otis Green, *Ibid.*, pp. 470 ss. Cervantes y Lope pudieron hacer compatible el origen divino de la poesía con la concepción de la poesía como ciencia que educa (*Ib.* pp. 474). Las vertientes cervantinas del tema son de todos conocidas. Cervantes defendió el concepto de la poesía como ciencia, cosa del entendimiento y de la más alta estimación en el *Licenciado Vidriera* y en *La Gitanilla*. Véase Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, I, pp. 105-106; II, p. 123, nota 82, donde Avallé cues-

Carvallo en el *Cisne de Apolo*, ya que no sólo identifica la “ymaginativa”, es decir, el ingenio, con la capacidad de invención, sino que se extiende sobre la vena poética y la inflamación casi divina del poeta, equiparando su experiencia a la del proceso místico:

en bano procura ser Poeta, el que no saliere de sí, esto es el ordinario juyzio, y no se levantara a otro más alto juyzio, y no se transportare en otro más delicado seso del que antes tenía, sacándole este furor como de sí, y transformándole en otro más noble, sutil, y delicado pensamiento, elevándose y embelesándose en él...¹².

Carvallo compara la obra del poeta a la de Dios, pues aquél hace ficción y argumento de la nada. Pero a la hora de clasificar los furores, no sólo atiende al amor, al misterio y al valor profético de la poesía, sino a la proporción y armonía del *furor poético*. Extremo que nos obliga a ver las pautas de contención y equilibrio que la locura poética busca en curiosa paradoja y que no se comprende en otro tipo de furores desmedidos. Precisamente es en la proporción y en la armonía donde el poeta inflamado alcanza, según él, el logro de la creación artística. La natural inclinación es indispensable, pero sin el *arte* y medida del intelecto no existe la poesía,

Y el Poeta restriva en la propia naturaleza, y obra con las fuerças de su entendimiento, y ser inflamado con un quasi divino espíritu¹³.

El elogio que Carvallo hace de la dificultad y del misterio parte, en definitiva, del concepto sagrado de la poesía y de la oscuridad implícita en los misterios divinos. Oscuridad bien adornada para que mejor se acepte y recuerde, pero oculta siempre a los detractores¹⁴. Y lo que es más interesante y que subyace en la mayor

tiona el que Cervantes pudiese leer el *Ion* de Platón, aunque cree pudo llegarle a través de alguna poliantea. Una antología de los conceptos que Cervantes desgranó sobre la poesía, en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*, I, Ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974, pp. 192 ss. Las vertientes psicológicas del furor afectan a la biografía de los autores y se convierten en fenómeno sociológico (cf. Alain Godard, “Le sage délirant”: la folie du Tasse, selon ses premiers biographes”, en *Visages de la Folie (1500-1650)*, Etudes réunis et présentée par Augustin Redondo et André Rochon, París, 1981, pp. 13-22. El fondo genotípico marcaba el ingenio según Huarte, aunque ello se modifique con la educación y las situaciones especiales, como el enamoramiento. Vide M. de Iriarte, *El doctor Huarte de San Juan y su “Examen de ingenios”. Contribución a la Historia de la Psicología diferencial*, Madrid, CSIC, 1948, p. 203. En el *Examen* se basa, a este respecto, Carvallo para su *Cisne de Apolo* (*Ib.*, p. 303). Aduce otras influencias sobre su teoría del “ingenio” en Lope, Tirso, Alarcón, Moreto, Cervantes y Calderón.

¹² Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, 1958, vol. II, pp. 192-193. La equiparación entre el proceso místico y el de la creación poética goza de una larga tradición que, partiendo de San Juan fundamentalmente, llega hasta hoy en la poesía y la teoría de José Ángel Valente y María Zambrano, como se sabe.

¹³ *Ibid.*, II, 186. El capítulo sobre la “vena poética” distingue al orador del poeta, en que éste nace y aquél se hace. Y vide II, 198, para la vinculación platónica del furor.

¹⁴ *Ibid.*, I, 120. Sobre el furor poético, véanse particularmente, II, pp. 191 ss. Sobre las clases de furor, II, 203 ss. Carvallo asienta la identidad poeta-creador, pero dejando bien claro que el poeta imita a Dios, aunque imperfectamente.

parte de estos teorizadores, oscuridad que viene a ser la clave diferenciadora entre el orador y el poeta. Aspecto ya apuntado por Herrera, según recordaba Jorge Guillén, a propósito de la concepción de la poesía como enigma por parte de Góngora¹⁵. La defensa de la oscuridad tenía su base en el concepto divino de la poesía. Que los misterios ocultos fueran sólo discernibles por unos pocos es asunto que ayuda a plantear desde una perspectiva diferente el hermetismo de la poesía gongorina, sin excluir las razones retóricas y de otro tipo con las que se ha venido argumentando al respecto.

Lo dicho no quita, como apuntaba, una clara conciencia de que a la poesía le asisten los preceptos y que nada es la Naturaleza sin el Arte. La Epístola "A un Señor destes Reinos" con la que Lope engalana los preliminares de *La Circe* muestra que los metros no son esenciales para la poesía, pero puntualiza bien cuáles son los fundamentos del *Arte poética*: "Esta disciplina, que en fin es arte, pues se perficiona de sus preceptos..."

Los extremos del furor, vale decir, su constatación, llevaron a evidentes exageraciones. Tal vez la más divertida sea la de Jáuregui en su epílogo por Santa Teresa, con sus hipérbatos y rimas forzadas, tras la consabida invocación:

Musa, si me das tu ardiente
furor, de la santa mía,
con tu buena licencia
alta —espero cantar— mente¹⁶

II. LA UTILIDAD DEL DELEITE Y LA ADMIRACIÓN

La concepción del poeta y de su oficio no sólo implicaba un trasfondo enigmático, sino una voluntad de asombro que superase en cada momento las expectativas de los lectores. Éstas vendrían marcadas por la tradición, pero el poeta las modificaba con la novedad. No voy a entrar aquí en el complicado retablo de la admiración y de las maravillas que los poetas barrocos desplegaron¹⁷. Pero sí

¹⁵ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, p. 37.

¹⁶ Sigo el texto de José Manuel Blecua, "Villancicos de Lope a Santa Teresa", en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 236 ss.

¹⁷ Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, IV, pp. 306 ss., quien recuerda que la admiración nace del orden en las *Tablas* de Cascales. Este preceptista murciano dosifica los tres fines de la poesía (enseñar, deleitar y mover), según las partes del discurso. Véase la ed. de las *Tablas poéticas*, de Francisco Cascales, hecha por Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 142. Félix Monge, en "Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián", *Homenaje. Estudios de Filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicadas para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad de Utrecht*, La Haya, Goor Zonen, 1966, pp. 355-381, engarza sabiamente el interés en maravillarse del artista barroco con los aspectos retóricos que implicaba la *invención*. La retórica se puso al servicio de la *agudeza* y del *ingenio*, según Monge, lo que equivalía a dar al ornato un carácter subsidiario respecto al concepto.

quiero considerar que la *admiración* debe añadirse a los clásicos principios del *delectare et prodesse*, como un elemento corrector que los transforma¹⁸. La poesía tiende en el XVII a decantarse cada vez más por el sincretismo de las dos vertientes del postulado horaciano y por ampliar y ensanchar los límites del *delectare* como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho¹⁹. Por ahí vendrá la futura emancipación poética que tratará de buscar utilidad desde nuevas perspectivas y sin salir de sí misma. Esto es, el hallazgo de la *utilidad literaria*, tan alejada de los servicios que prestan otras disciplinas. A este propósito, es capital la conocida defensa que el propio Góngora hizo de su oscuridad, ya que él no sólo ve utilidad, sino deleite en desentrañar el misterio, y se enorgullece de no ser comprendido por los ignorantes. El deleitar y enseñar andan parejos en ese acto del entendimiento que discierne lo que hay bajo los tropos:

Y si la oscuridad y estilo intrincado de Ovidio (que en lo de *Ponto* y en lo de *Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*), do causa que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender; luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta²⁰.

El poeta cordobés contaba, para ello, con un precedente fundamental, el *Libro de la erudición poética* de Carrillo, para el que si el fin de la historia y de la oratoria estriban respectivamente en la *utilidad y persuasión*, el de la poesía no es otro que

¹⁸ Sobre el tema de la *admiratio* véase Antonio Armisen, "Admiración y maravillas en *El Crítico* (más unas notas cervantinas)", *Baltasar Gracián y su época. I Encuentro de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986. Antonio García Berrio en su estudio *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, 1968, pp. 79 ss., ya destacó en Tesauro y en Gracián el papel de la admiración y las maravillas en relación con el *utile dulce* horaciano.

¹⁹ La búsqueda de la ejemplaridad literaria, por decirlo en términos cervantinos, se abre paso en multitud de textos que plantean el *prodesse* como un artilugio retórico carente de contenido. La literatura de burlas y pasatiempo, con el *Quijote* a la cabeza, dio un gran paso en ese sentido. El paganismo de las *Soledades* abonaría el terreno. Véase además Richard A. Lanham, *The Motives of Eloquence, Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1976, p. 215. Alexander A. Parker, en su prólogo a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 36, habla del origen platónico de la utilidad que subyace en la oscuridad. La retórica concedía al *ornatus* la facultad fundamental de deleitar, y el *ornatus* era propio de la poesía.

²⁰ "Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron" (1615), en *La batalla en torno a Góngora (Selección de Textos)*, ed. de Ana Martínez Arancón, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 42 ss. Francisco Rico, en "El gongorismo de Ovidio", *Primera cuarentena y Tratado general de Literatura*, Barcelona, 1982, pp. 107 ss. cree que Góngora no muestra más allá de una interpretación escolar al leer a Ovidio. Si así fuese, como dice Rico, ¡feliz culpa! Los alcances de tal error en el campo de la defensa de la autonomía poética le redimirían sobradamente. El iluminador estudio de Antonio Vilanova, "Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético", *Homenaje José Manuel Blecua*, pp. 657-672, traza los precedentes clásicos del placer de la oscuridad (y *vide infra*). Emilio Orozco en su *Introducción a Góngora*, Barcelona, Ed. Crítica, 1984, pp. 102-103, apunta la defensa estética que Góngora hizo de su oscuridad. Sobre el sentido estético del poeta, pp. 93-96.

el logro del *deleite*²¹. El *movere* aparece así como la finalidad básica del poeta barroco²². Claro que también hubo quien negó la posibilidad de deleitar, enseñar y mover al público con la oscuridad, como es el caso de Francisco Cascales en sus *Cartas Filológicas*²³. Desde la perspectiva actual, la función deleitable de las artes barrocas es tal vez uno de sus mayores logros y Góngora aparece como el mayor innovador al convertir el vicio denostado por Quintiliano y otros retóricos, enfrentados a la oscuridad del estilo asiático, en una virtud capaz no sólo de proporcionar utilidad, sino deleite. Pesaba en ello el fundamento de la tradición exe-gética escrituraria que, como ha indicado Vilanova, había elogiado durante siglos los provechos de la oscuridad²⁴.

Si toda lectura retórica implica no sólo el análisis del texto y de la invención (o sea, los aspectos de la *elocutio* y de la *inventio*), sino el de la relación entre autor-discurso-audiencia²⁵, la teoría del *movere* alcanza desde luego al público receptor de la obra literaria y a sus "horizontes de expectación". Se podía asombrar al público de muchas maneras, pero sobre todo operando desde la modificación genérica que registra en el espectador teatral o en el lector de novela o poesía la sensación de algo nuevo²⁶. Otro tanto ocurría en el campo de la modificación estilística y temática. Quevedo, como se sabe, es fiel a los modelos, pero busca nuevos caminos en el lenguaje²⁷. Y a parecidos fines se encamina la transformación de los temas desgastados, desde el *collige virgo rosas*, al amor, las ruinas, los mitos o la muerte, felizmente innovados por Góngora, Lope o Villamediana. En el campo burlesco, el rebajamiento de los materiales nobles opera cambios

²¹ A ello alude Angelina Costa, *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Córdoba, 1984, en su capítulo sobre *El libro de la erudición*, mostrando, en cambio, el alejamiento de las ideas neoplatónicas sobre el furor poético del preceptista y poeta cordobés.

²² José Antonio Maravall, *op. cit.*, pp. 167 ss., recoge las ideas del *movere*, que identifica con la teoría de la *admiración*, en Pinciano y en Díaz Rengifo. Destaca, al respecto, la primacía de la voluntad del público como objetivo del artista que tratará de atraérselo.

²³ Francisco Cascales, *Cartas Filológicas*, en *La batalla en torno a Góngora*, p. 161 ss. Las acusaciones van en contra de Góngora, que creó el caos por la repetición de tpos y figuras y por trastocar el orden de las palabras.

²⁴ Antonio Vilanova, art. cit.

²⁵ Thomas O. Sloane, "Reading Milton Rhetorically", *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. por James J. Murphy, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, p. 394 ss., y Otis Green, "Se acicalaron los auditorios", *Hispanic Review*, 1959, 42, pp. 413-422. España que anduvo a la zaga de Italia en cuestiones de poética, contaba, en cambio, con una amplísima tradición retórica que reconocieron en el siglo XVIII los miembros de la Real Academia Española (cf. Aurora Egido, "De las academias a la Academia", *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*. Firenze, Accademia della Crusca, 1985, pp. 85-94), riqueza que ha puesto en claro Don Abbott, "La retórica y el Renacimiento: An Overview of Spanish Theory", *Renaissance Eloquence...*, pp. 95-104.

²⁶ Sobre la "genología" o teoría de los géneros y los "horizontes de expectativas", según H. R. Jauss, véase Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 1985, pp. 144 ss.

²⁷ *Ibid.*, p. 173. Sobre la tematología, pp. 248 ss. Claudio Guillén señala cómo el tema "implica forma". Los temas seculares pueden cambiar de sentido si se les pone al servicio de una nueva ideología.

espectaculares, gracias a la ruptura estilística o a los encuadres. La *Fábula de Piramo y Tisbe* de Góngora o el *Orlando* de Quevedo son, creo, dos ejemplos fundamentales del proceso. La *Gatomaquia* de Lope es también un excelente ejemplo de poema épico-burlesco en el que todas las marcas retóricas de la epopeya clásica quedan rebajadas por un proceso de inversión y en escala menor, *La Perromaquia* de Francisco Nieto Molina. La poesía barroca es una constante búsqueda de temas y formas nuevas, pero el hallazgo reside, en numerosas ocasiones, en el desafío de transformar los materiales previos gracias a las técnicas de yuxtaposición o de fundido que rompen la *rota* estilística o la tradicional división de los géneros.

Las acusaciones contra Góngora no sólo se basaban en problemas elocutivos, sino en la ruptura genérica. Almansa y Mendoza así lo recuerda. El *Polifemo* debía haber sido poesía lírica y las *Soledades* poesía heroica. Pero el cordobés "cambió los modos"²⁸. Para maravillarse, había que remontarse, tomar vuelo más allá de los límites adquiridos por la tradición literaria. De ahí que quienes alaban a Góngora señalen su *osadía* y la alteza de sus locuciones, como García Salcedo²⁹; y que sus detractores hablen de que el poeta se despeñe, como un Ícaro de vanas pretensiones. El verbo *despeñarse*, que aparece ya en la carta de Pedro de Valencia, es tal vez el que mejor explica los peligros que cualquier lector de principios del XVII podía ver en las arriesgadas novedades de Góngora³⁰. El mito de Ícaro representaba, por otro lado, los límites de la inefabilidad poética y las vanas pretensiones del amor desengañado, como en Villamediana (baste recordar el soneto "¡Oh volador dichoso que volaste!") o en Soto de Rojas ("¿Dónde vuelas, soberbio pensamiento?"). También servían para otro tanto las *osadías* de Faetonte y su caída irremediable ("Comparándose con Faetón en su

²⁸ Andrés de Almansa y Mendoza, "Advertencia para la inteligencia de las *Soledades* de don Luis de Góngora", en *La batalla en torno a Góngora*, pp. 31 ss. Góngora no sólo plantea problemas de clasificación genérica o estilística en los poemas mayores. Jammes ha visto en sus *Letrillas* la dificultad de separar lo satírico de lo burlesco (cf. su ed. Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980). Andrés Sánchez Robayna hace extensivo el problema a otros poemas en *Tres estudios de Góngora*. Este autor recoge una interesante referencia de Humberto Eco a propósito del Barroco y de cómo en la poética del asombro reside "la tarea inventora del hombre nuevo" (*Ib.* pp. 37 ss.). Emilio Orozco ha planteado, como hemos dicho, en diversos estudios la ruptura genérica de las *Soledades*. En *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 156, recuerda el texto de Almansa quien defiende a don Luis con la *Poética* de Aristóteles, pero asegurando la libertad de la poesía castellana para determinar sus géneros. Acerca de ello, José Rico Verdú, "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", *Edad de Oro II*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 157-178.

²⁹ *La batalla en torno a Góngora*, pp. 225 ss. Claro que la *osadía* gongorina no fue siempre seguida por los continuadores, más proclives a la mimesis que a la invención en tantos casos. Así ocurre con la fábula burlesca, como ha señalado José Lara Garrido, en "Consideraciones sobre la fábula burlesca en la Poesía Barroca (A propósito de una versión inédita de la de *'Apolo y Dafne'*", *Revista de Investigación*, Soria, 1983, pp. 21-42 (separata).

³⁰ Pedro de Valencia, "Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías", en *La batalla en torno a Góngora*, pp. 3 ss.

mal”, según dice Luis Carrillo). Una vez más la inaccesibilidad amorosa coincidía con la inefabilidad poética. Al *despeñar* cabe añadir el *desatar*, uno de los verbos más manejados por Góngora y Quevedo, que tenía sus raíces en la emblemática, simbolizado por la “mariposa en cenizas desatada” que sucumbe al fuego que le atrae. Imagen igualmente desengañada de la pasión y de la inadecuación de la palabra para poder expresarla. Aunque también sea muy frecuente la imagen del laberinto como reflejo de la inefabilidad y de sus riesgos. Villamediana dedicó dos sonetos al laberinto engañoso y a la altura (“Tal vez la más sublime esfera toco” y “¡Ay loco Amor, verdugo de la vida!”).

El concepto ético o social de utilidad debe ser modificado siempre que se hable de poesía. Y también en el Barroco. Forma parte, además, de la teoría de la recepción, lo mismo que los conceptos de *dificultad conceptista* y *dificultad culta*, ya que para su discernimiento hay que contar, en el primer caso, con un público amplio y, en el segundo, con el de los doctos que sabrán desentrañarla³¹. Quevedo y Lope, cada uno a su modo, se confabulan con el lector, siguen las reglas del juego idiomático de uso común (me refiero al uso común en poesía) y ejercitan la connivencia. Góngora lo desdeña (sobre todo si es indocto) e impone un aristocratismo que más que como categoría social, ha de entenderse como un desplazamiento hacia el lector de la teoría de lo sublime. Aun así los allegados al gongorismo se acostumbraron poco a poco a aceptar como naturales las novedades del poeta. Sus seguidores fueron legión y cumplieron con las expectativas de los lectores, creando necesidades de emulación en los contrarios al sistema. Pero las diferencias entre Lope y Góngora no radican sólo en los destinatarios, como es lógico. Lope las había planteado desde la perspectiva del autor: “que la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese”³². Jáuregui, a su vez, creía que el lector debía estar a la altura del que compone la obra, lo cual no quita para que el poema llegue a todos. Se trata de considerar dos tipos de lectores; unos superficiales y otros profundos, lo que requiere que el texto favorezca esos dos niveles de significación³³.

La admiración se pretendía particularmente en el ejercicio público de la poesía que se manifestaba en los fastos de la fiesta cortesana o de la justa poética. Los efectos visuales y plásticos de la poesía mural buscaban sorprender desde la perspectiva pictórica. Y el ensamblaje de la interpretación literal del *ut pictura poesis* hacía más efectivos los resultados. A este respecto, tienen un peso gigantesco la oratoria sagrada y la tradición espiritual española que, como vio Emilio Orozco,

³¹ Para la distinción entre ambas y su base retórica, el clásico estudio de Fernando Lázaro Carreter, *Espritu barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 13 ss.

³² Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 884.

³³ Juan de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 129. Jáuregui va contra la poesía que ni gusta al vulgo ni a los doctos y distingue entre la oscuridad que reside en los conceptos y la que surge de las palabras.

son elementos esenciales del desbordamiento formal y expresivo del Barroco español en general, y de la poesía en particular³⁴. Mover con los afectos era, por otra parte, un método consagrado por la retórica clásica, como sabía muy bien Cascales en su *Tabla* primera sobre la epopeya. El poeta contaba, sin embargo, con el aval de la larga tradición ciceroniana para conmover, con mucha mayor libertad que el orador en el uso de la elocuencia y, en definitiva, del decoro³⁵. La búsqueda de la emoción afectiva puede verse en el soneto inicial de Bocángel en la *Lira de las Musas humanas* que, tras las huellas de Petrarca y, sobre todo, de Camoens, dice:

Yo cantaré de amor tan dulcemente
el rato que me hurtare a sus dolores
que el pecho que jamás sintió de amores
empiece a confesar que amores tiene³⁶.

Pretensión no muy distante de la que Lope recoge en el *Arte nuevo*, al recomendar al actor “que con mudarse a sí, mude al oyente”.

Otras literaturas buscaban también la admiración en el artificio de la ampliación, la cornucopia erudita y la desmesura de la “galleria” marinista. Las interrelaciones entre Marino y los poetas españoles (Lope, del que roba, y Villamediana y Soto que lo siguen) son sobradamente conocidas desde los estudios de Dámaso Alonso y Juan Manuel Rozas que han apuntado parejos objetivos de magnificación y ortano³⁷. La búsqueda de la obra admirable a partir de la artificiosidad, el decoro y la sensualidad fue tarea emprendida ya por los poetas renacentistas ingleses. Pero la poesía isabelina parecía más dominada por la construcción de un artefacto que gustase más por su excelencia formal que por su referencia a

³⁴ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, ed. cit., pp. 116 ss. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 165, aprovecha tales presupuestos para hablar de una cultura dirigida desde el poder.

³⁵ Cicerón, *El orador*, ed. de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Barcelona, 1967, p. 28.

³⁶ Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 131. La poesía de este autor lucha entre la voz, el canto, la retórica de las lágrimas (pp. 171-181) y el silencio (pp. 215-252), sin olvidar el diálogo del autor con sus escritos (p. 115). La mayor parte de los sonetos-prólogo petrarquistas pretenden influir en los lectores. Así el soneto-proemio: “Tristes quejas de amor dilato al viento”, de Pedro Soto de Rojas, en el *Desengaño de amor en rimas*. El de Villamediana: “Nadie escuche mi voz y triste canto” es una revisión del tópico. Véase Juan Manuel Rozas, “Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro”, *Homenajes*, I 1964, pp. 57-75.

³⁷ Vide Dámaso Alonso, “Lope despojado por Marino”, RFE, XXXIII (1949), pp. 110-143 y Juan Manuel Rozas, *Sobre Marino y España*, Madrid, 1978, pp. 62-63 y 115. Rozas recoge la opinión de Gracián sobre Marino, poeta más atento a deleitar que a enseñar. Las conexiones del tema con la admiración, en James V. Mirolo, *The Poet of the Marvellous: Giambattista Marino*, New York, Londres. Columbia University Press, 1963.

³⁸ Rosemund Tuve, *Elizabethan Metaphysical Imagery*, The University of Chicago, 1968, pp. 3 ss. y 117 ss. Y para el *docere*, pp. 382 ss. El concepto del *delectare* era muy distinto del nuestro. Como en el caso del conceptismo español, se lograba no sólo por las elegancias formales, sino por la profundidad del significado. Tuve destaca la importancia del lector implícito en la poesía isabelina. Ésta compartía con la retórica la facultad de

la vida, más clara, sin embargo, en el metafísico Donne³⁸. Los poetas españoles del Barroco no sólo no se alejaron, como luego veremos, de la vida, sino que la recrearon o inventaron en el poema, siguiendo sus dictados, como es el caso de Quevedo y Lope, o del mismo Góngora, en cuanto el poeta de los sentidos. Creo, sin embargo, que insistir demasiado en los placeres suscitados por el ornato o por los referentes pictóricos o sensoriales no deja de ser una lectura post-simbolista y parcial. La función lógica es inseparable de la poesía renacentista y barroca, ya sea isabelina, metafísica, marinista, conceptista o conceptista-gongorina. Un entramado de analogías y correspondencias subyace bajo los efectos impresionistas de superficie y de su entendimiento depende también que el lector se mueva y se conmueva. No sólo el teatro calderoniano vivió de la dialéctica en su arquitectura formal. Multitud de poemas barrocos se basan en premisas y argumentos lógicos y en torno a ellos se cifra el deleite, la utilidad y la admiración buscadas. Las técnicas de la correlación son un buen ejemplo. Permitían además recoger en haces enumerativos los elementos aparentemente dispersos, prestando concierto y unidad al poema. La metáfora servía además para establecer todo tipo de vínculos asociativos que generaban un orden lógico interno.

La poesía barroca siempre *dice*. A ello le obligaba evidentemente el principio de la *invención* poética. El caso más efectista encierra una fuerte simetría. Baste como ejemplo el extenso *Faetón* de Villamediana³⁹. Gracián hizo el encomio de los conceptos que se subordinan al orden, a la belleza y a la verdad⁴⁰. Y otro tanto hace Quevedo, aún en los casos más exacerbados de expresión afectiva y desengañada, como ocurre en el soneto que empieza: "Si el abismo, en diluvios desatado", donde todas las hipérboles de su fuego y de su llanto se someten a una condicional que convierte en lógicos los extremos de la comparación. En otras ocasiones, la fidelidad a la materia ofrece el diseño de una fábula ordenada sobre la que se tejen las más exageradas elocuciones, como en la "Canción a San Raimundo de Peñafort" de Pedro de Espinosa, cuya navegación milagrosa sirvió de pretexto para desatar toda la artillería del léxico brillante y la sintaxis trastocada en muchos otros poemas barrocos de certamen dedicados al santo. Por ello, y aun reconociendo la revalorización de Góngora llevada a cabo por los simbolistas y por la crítica del 27, hoy hay una tendencia que destaca, en el cordobés y en otros poetas de su tiempo, los aspectos conceptuales e ideológicos que no por ello descartan, sino que afianzan, los valores sensoriales. A Mallarmé, como dice

mover a los lectores. Particularmente interesante en su insistencia en la función lógica de las imágenes sensibles. El *no A, pero B*, típicamente gongorino, también aparece en los poetas ingleses. Tuve alude a la influencia en ello de la lógica ramista (*Ib.*, pp. 331 ss.).

³⁹ Véase la introducción de Juan Manuel Rozas a Villamediana, *Obras*, Madrid, Castalia, 1969, pp. 34-37. Villamediana —dice Rozas— emplea todos los recursos imaginables para servir a ese caos.

⁴⁰ Véase T. A. May, "An Interpretation of Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*", *Hispanic Review*, 16, 1948, p. 299.

Hugo Friedrich, se le traduce gongorinamente, pero las diferencias entre el simbolista y Góngora son enormes. A aquél le falta la coherencia, sus símbolos son autárquicos. Góngora, en cambio, "emplea un material metafórico, simbólico y conceptual que era patrimonio común del autor y de su lector"⁴¹, un material que, en definitiva, invitaba a ser descifrado por un acto del entendimiento y que tenía su lógica.

Si el nacimiento de la novela con Cervantes surge, en buena parte, de la discusión sobre la verosimilitud de la fábula, la poesía barroca lo hace en el terreno de lo admirable,

porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces. Esta doctrina enseña Galeno, que en el tercero *Del uso de las partes* dice así: "La poética musa, entre otros ornamentos y arreos que tiene, el principal es el milagro y maravilla, por la qual parece que el poema que no es prodigioso es de ningún ser"⁴².

La rareza y la novedad andan también implícitas en estos postulados de López Pinciano:

mas quando es de cosa no oyda, ni vista, admira mucho más y deleíta. Y assí soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleíta, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa; y el que no tuviere ingenio furioso harto y inventivo, añada a lo inventado, que la añadidura también tiene invención en cierta forma⁴³.

III. LA VARIEDAD Y LA UNIDAD

La novedad en la creación de géneros y estilos venía apoyada por la *inventio* barroca que iba quitando terreno a la teoría de la imitación renacentista. La presunción de rareza y primacía era harto conocida desde el Renacimiento. Pero en el Barroco se buscan constantemente los casos peregrinos y la novedad. *Poesía nueva* era para sus contemporáneos la poesía de Góngora. Éste se vanagloriaba de haber dado comienzo a algo nuevo con sus *Soledades*. Pero éstas se cimenta-

⁴¹ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 156. Por otra parte, cabe matizar que además de la crítica a que aludo (de Jones, Smith, etc., recogida en mi trabajo "Góngora", Francisco Rico, HCLE, *Barroco*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983, pp. 381 ss.), los propios críticos y poetas del 27, con Dámaso Alonso a la cabeza, han ido revisando sus apreciaciones primeras sobre la poesía del cordobés, como ha visto Emilio Orozco, "La crítica española ante el cuarto centenario del nacimiento de Góngora", en *Introducción a Góngora*, pp. 217 ss. y del mismo, "El Polifemo y la crítica contemporánea", *Ibid.*, pp. 325 ss. y además, pp. 251 ss., sobre las *Soledades* y la crítica.

⁴² López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picaso, Madrid, 1973, II, p. 56.

⁴³ *Ibid.*, II, 58. Vuelve sobre el tema en II, 142. Y también cuando habla del fin de la poesía, en I, 249. El tema de la *novedad* en relación con la *invención*, en Maravall, *op. cit.*, pp. 449 ss.

ban, además, en el principio de la *variedad* artística que, si se había entendido de forma armónica, ahora llevaba el sello de la dislocación. Algunas piezas memorables la entienden de forma equilibrada, como la *Epístola moral a Fabio*, el "Aranjuez" de Lupercio Leonardo de Argensola o la "Sátira a Mendoza" de su hermano Bartolomé, con su tropel de cortesanos inútiles. Pero, en general, la cornucopia barroca agranda hasta lo infinitesimal su contenido y explora más intensamente sus posibilidades expresivas. El tópico se había cristalizado en el consabido verso de Aquilano: "e per troppo variar Natura è bella". La fortuna del mismo en España asegura una continuada sucesión que va de Castillejo a Calderón, ofreciendo abundantes frutos en la poesía, en la prosa (baste recordar el *Quijote* o el *Persiles*) y en el teatro. Gracián lo aplica por extenso a la teoría de los estilos, porque si la variedad se da en la naturaleza, "mucho más en el Arte"⁴⁴. El estilo es vario. Puede ser, según él, natural y artificial, medio, aliñado..., según se busque la repetición o la concisión, la facilidad o la dificultad, el término entre lo natural y lo culto o el mero artificio del decir florido. Este último fue iniciado por Carrillo y continuado por Góngora para caer, a veces, en manos de quienes quisieron (como Ícaro a Dédalo) seguir en vano los altos vuelos del autor de las *Soleidades*. Aunque Gracián alaba la calidad del estilo artificioso como el más sublime, considera que sería un yerro condenar a cualquiera de ellos, "porque cada uno tiene su perfección y su ocasión"⁴⁵. Con ello, quedaba asegurada la variedad estilística, pero con la matización de que no se ha de seguir el estilo bastardo y aparente que sólo pone sus miras en la colocación de las palabras, sin alma de agudeza⁴⁶. La variedad era, en principio, esencia de la agudeza, pues para Gracián: "la uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica"⁴⁷. No en vano la casa-museo de Lastanosa era, para él, "emporio de la más agradable y curiosa variedad"⁴⁸.

La belleza alcanzada por la variedad contó con defensores como Lope, Góngora y Tirso que no sólo la ejercieron en su manejo de diferentes géneros y argu-

⁴⁴ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., II, p. 235 y ss. Correa recoge los artículos básicos sobre el verso de Aquilano: A. Morel-Fatio, "La fortune en Espagne d'uns vers italien", *Revista de Filología Española*, 1916, III, 63-66, Enrique Díez Canedo, "Fortuna en España de un verso italiano", *Revista de Filología Española*, 1916, III, pp. 168-170 y Alfonso Reyes, RFE, 1917, IV, p. 208. Para su fortuna en Lope, véase Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina...*, p. 80. Otis Green, *España y la tradición occidental*, vol. IV, p. 319. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 372, amplía los ejemplos de Green, con Arguijo, Lope, Saavedra Fajardo y otros. Y R. Tuve, *op. cit.*, pp. 118 ss. Avalaron las virtudes de la variedad Tomasso Correo, Giraldi Cintio, Caburacci y Tasso (cf. Vernard Weinberg, *opus cit.*, pp. 219-220, 434, 968 ss., 982 y 1010 respect.) entre tantos otros.

⁴⁵ Baltasar Gracián, *Ibid.*, II, p. 235.

⁴⁶ *Ibid.*, II, p. 243.

⁴⁷ *Ibid.*, I, pp. 56-63.

⁴⁸ *Ibid.*, I, p. 143. El principio de la variedad afecta a toda la poesía barroca. Alexander Parker, en su prólogo a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. cit., p. 24, recuerda cómo la variedad de estilos es el signo del Barroco español. Bernard Weinberg, aporta abundante información sobre la variedad en las poéticas italianas (*op. cit.*, pp. 219-220, 434, 968 ss., etc.).

mentos, sino en la práctica de los distintos estilos⁴⁹. Otro tipo de variedad, la léxica, alcanzó todos los grados de la escritura en la poesía de Quevedo que no se ató jamás a la servidumbre de determinadas áreas semánticas y se preció de sus neologismos. La variedad interna de la obra es la que ofrece mayores posibilidades con la mezcla estilística y temática o con la inserción de episodios, paréntesis o silencios que rompen o detienen la aparente unidad. La estética de lo monstruoso, o la de lo diverso, venía apoyada por los logros del deleite que justificaban la amplificación y la desmesura, a impulsos (como en la mezcla tragicómica) del gusto impuesto por los modernos⁵⁰.

El Renacimiento, como indicamos, había justificado la variedad y hasta los preceptistas más ortodoxos, como Scaligero, la habían defendido⁵¹. La retórica clásica velaba por el logro de la variedad en el *ornatus* para evitar el tedio que se deriva de la uniformidad. Pero condenaba los excesos que podían derivarse de la exageración en el uso desmedido de las figuras y demás variaciones⁵². Desde tales presupuestos se alzan los teóricos antigongorinos y los contrarios a la comedia nueva que no admiten la mezcla estilística ni los desvíos de la afectación⁵³. Claro que la teoría de los tres estilos no era tan monolítica como parece y en el caso español había sido rebatida ya por Luis Vives⁵⁴. Pero el Barroco aceptó la

⁴⁹ Véase Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, pp. 36 ss., donde da numerosos ejemplos sobre la variedad estética e insiste en la mezcla de géneros y estilos, de lo sensorial y lo irracional de las *Soledades* de Góngora.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 180 ss. Orozco recoge una cita de Pedro de Valencia que coincide con el principio de variedad del *Arte nuevo* y del pluritematismo de la novela cervantina, extendiéndose sabiamente en la *mezcla integradora* del Barroco. Cristóbal de Salazar Mardones, "Ilustración y defensa de la fábula de Piramo y Tisbe" (*La batalla en torno a Góngora*, p. 273), elogiaba la variedad en las sentencias y en el estilo de las *Soledades*, siguiendo el verso citado de Aquilano. Sobre la variedad como estética neoplatónica en Góngora, R. O. Jones, "Góngora and Neoplatonism Again", B.H.S., XLIII, 1966, 2, pp. 117-120. Trata el tema por extenso, así como el de la admiración y las maravillas, M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford University Press, 1978.

⁵¹ En sus *Poetices libri septem* (1561), dedica un capítulo a la *varietas* temática y léxica (cf. Heinrich F. Plett, "The Place and Functions of Style in Renaissance Poetics", *Renaissance Eloquence*, pp. 362 ss.).

⁵² Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pp.1071-1073.

⁵³ Véase el clarificador prólogo de Melchora Romanos a su edición de Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, donde apunta los precedentes de Luciano, Séneca y Quintiliano contra la cacocelia, la hinchazón, la elevación forzada y otros extremos que atentan contra la pureza de la lengua. Jáuregui censura el vicio de la desigualdad (*Ib.*, p. 97) en el que se mezclan los versos sublimes con los bajos. La defensa de la pureza de la lengua castellana empieza, como se sabe, con Nebrija. Rico cimenta en él las acusaciones de Lope de Vega y de Jiménez Patón contra los abusos de la *nueva poesía* (Cf. *Primera cuarentena*, pp. 103 ss.). El *Orfeo* de Jáuregui representa la voluntad de escribir un poema elevado sin caer en la mezcla estilística y genérica de Góngora.

⁵⁴ *Apud* R. Tuve, *op. cit.*, pp. 214 ss. Llamé la atención sobre la postura de Vives en mi artículo "Sin poética hay poetas. Teorías sobre la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77. Véase Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 32. La retórica defendía además la *poesía mixta*, esto es, la que es dramática y exagémica, fundiendo la narración con el diálogo (Cf. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo II*, pp. 11 ss.). La fusión de los estilos alcanza sus más altas cotas en la parodia idiomática quevedesca, siendo el *Orlando* un rico ejemplo de entrecruzamiento de estilo (cf. Emilio Alarcos, "Quevedo y la parodia idiomática" (1955), en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García*, Universidad de Valladolid, 1965, pp. 443-472 y Celina Sabor de Cortázar, "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo".

mezcla estilística siempre condenada por los defensores de la pureza del español, contrarios al lenguaje peregrino o trilingüe. Esta corriente afectaba al lenguaje conversacional, como ocurría entre los escolares salmantinos que, según Jiménez Patón, usaban habla “junciana”. El preceptista ridiculiza esos excesos con el cuento del estudiante citado en el *Galateo español* que pedía a su ama el brasero porque tenía los pies fríos, diciéndole:

Servicio ministrar me aca esos materiales que el diente mordedor de la natura me supedita los ambulatorios⁵⁵.

La variedad lograba justificarse en la fábula por la inserción episódica; en el estilo, por la digresión y, en general, porque la unidad platónica expuesta en el *Phaedrus* (por analogía con la unidad del ser vivo) implicaba, en el *Symposium*, la reconciliación de opósitos. Gracián destacó los haces de correspondencias que unían los elementos más dispares, ordenando con saltos metafóricos el aparente desorden.

La poesía épica, aunque también siguió en algunos casos la contención numérica de sus cantos, es quizá el caso más claro de ruptura de la unidad de la fábula por la inserción de material novelesco y de técnicas bizantinas (baste recordar, a este propósito, el *Bernardo* de Valbuena o *La Cristiada* de Diego de Hojeda). La longitud de algunos poemas que rebasan hasta la saciedad los doce o veinticuatro cantos virgilianos u homéricos venía a multiplicarse hasta el agotamiento, como apuntó Frank Pierce⁵⁶. Otro tanto ocurre con las mezclas, salidas

Filología, XII, 1966-1967, pp. 95-135). También cabe recordar la mixtura que ofrece la poesía satírica de materiales religiosos y profanos, como los *padreñuestros* (pensemos en el dedicado a Felipe IV) que poblaron pasquines y libelos. En el reinado de Carlos II es particularmente rica la proliferación de poesía político-satírica, como ya señaló Adolfo de Castro en su col. de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, BAE, 42, II, 1951; en ella se ofrecen abundantes mezclas de los tres niveles estilísticos, además de fundir áreas semánticas diversas.

⁵⁵ Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (Toledo 1604). Cito por la ed. de Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid, Ed. Nacional, 1980, p. 251. La obra lleva todo un catálogo de figuras por aumento y repetición, censurando con Lope las figuras de aumento que son innecesarias en el discurso, así como la digresión larga o gratuita (pp. 277 ss., 331 ss. y vide 335 ss.). Sobre la extensión del lenguaje oscuro a los “ranicos” o vulgo ignorante que todo son ruido y voces, véase André Nougue, “Defensa de la lengua, o claridad y afectación en el siglo XVII (Opiniones de B. M. Velázquez y de Fray Jerónimo de San José)”, *Criticón*, 10, 1980, pp. 5-11. Y para sus precedentes, André Nougue, “Teorías de los españoles del siglo XVI sobre la evolución de su lengua (o claridad y afectación)”, *RABM*, LXXXV, 1968-1972, pp. 457-477. El habla *junciana* fue practicada por el Brocense en sus *versos transparentes*, esto es, aquellos cuyas palabras tienen el mismo significado en castellano y en latín y que reflejaban las costumbres universitarias, a las que también hizo referencia Fox Morcillo, de hablar un castellano plagado de latines. Téngase en cuenta que Jiménez Patón fue discípulo del Brocense. En el *culto sevillano*, de Juan de Robles, se recogen también observaciones sobre esa equiparación del latín con el castellano. Véase la introducción de Adelina Carrera del Real a su ed. de Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras II. Poesía*, Cáceres, 1985, pp. 46-47. Sobre el significado del habla junciana, Eugenio Asensio, en “Ramismo y crítica textual en el círculo de Fray Luis de León”, *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, 1981, p. 67, nota 33; y José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1977, p. 467.

⁵⁶ Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968, p. 228 *passim*.

y alargamientos del poema mitológico, de la égloga o de la elegía funeral. Por no hablar de la ya citada silva métrica en la que cabe todo y que, como señaló Asensio, surge en España entre 1603 y 1613⁵⁷. Sobre el uso y abuso de la variedad cabe, sin embargo, hacer muchas matizaciones. La tendencia a la silva descriptiva terminó por cargarla de prosaísmo y herirla de muerte. Parker, a su vez, ha enfrentado la *compacta* obra de Góngora con la desordenada prolijidad de Marino, más proclive éste a la persecución de lo meramente ornamental, tendencia que fue ganando terreno entre los poetas españoles, según avanzaba el siglo XVII⁵⁸. La influencia erudita de las “oficinas” de Textor, Titelmans o Castriota contribuyó con sus series a la proliferación enumerativa de la catalogación de la naturaleza. El poema se hace microcosmos de la variedad del universo cambiante y de los cuatro elementos que se funden y confunden.

El afianzamiento de la poética de las correspondencias permitía (como mostraron Mazzeo y Gracián) recoger la variedad en la unidad⁵⁹. Existía además la multiplicidad de registros que cada poeta presentaba en sus tentativas de abarcar todos los temas y todos los estilos o de brillar en cualquier género. La unidad poética de los cancioneros petrarquistas sólo se da ocasionalmente; los libros de poesía presentan una enorme variedad que o bien viene clasificada por temas o por criterios métricos. Aun así las *Rimas*, *Obras*, *Musas* o *Florilegios* de autor único tienden a ordenar la materia y hasta jerarquizarla, desde lo religioso a lo burlesco, si se trata de una división temática; o desde el soneto y la octava al romance o la letrilla satírica, si se hacía una disposición con criterios métricos. El título, tan frecuente a mediados del XVII, de *Poesías varias*, tanto para libros individuales como para colectáneas, dice bastante sobre los criterios selectivos empleados. Los cartapacios llevan generalmente el signo de la variedad en su selección de autores, temas y metros.

La variedad métrica es un signo barroco que puede comprobarse en el afianzamiento de los modelos renacentistas o en la creación de otros nuevos. Los metros pierden además su determinismo temático y estilístico. Todo sirve para casi todo. Y la pauta innovadora la marcan los poetas, no los Rengifos. Así ocurre con la sextina, muy alabada por Sánchez de Lima, Caramuel y otros preceptistas y apenas utilizada por los creadores⁶⁰. Lo cual no quita el consabido mimetismo que los metrificadores impusieron con los metros prefijados en los carteles de justa o en toda la poesía de oficio. La ya mencionada silva va a ser el vehículo métrico más significativo de la renovación barroca, por su elasticidad y libertad

⁵⁷ Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito. Las “*Silvas*””. *Edad de Oro II*, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 13-48.

⁵⁸ A. A. Parker, introducción a su ed. cit. de Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 38 ss.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 56 ss.

⁶⁰ Sobre ello, Rudolph Baehr, *op. cit.*, pp. 358.

combinatoria de tendencia antiestrófica, como es bien sabido. Claro que no estaba reñida ni con el soneto ni con la canción petrarquista, aunque también, se busquen en éste las novedades de ecos y acrósticos⁶¹. La variedad preside, en general, los criterios selectivos de las antologías en *Cancioneros*, *Romanceros* y *Flores*, manuscritas o impresas, aunque no falten las de tema restringido. La variedad métrica impulsó evidentemente la dignificación de los metros tradicionales, equiparándolos a los italianos. El romance, como creían Góngora y Lope, servía para la más alta y grave poesía. El soneto, por otra parte, sirvió tanto al neoplatonismo como al amor ferino, según demostraron Quevedo y otros.

IV. LA AMPLIFICACION

La variedad como rasgo barroco lleva implícita, según Aguiar e Silva, la tendencia a unificar lo múltiple y a asociar lo contradictorio, bajo los efectos de una estética que no admite el vacío⁶². La poesía mural pobló —como dijimos— con su grafía efímera los templos y las plazas, los monumentos y catafalcos⁶³. El gusto por el cambio, por la sorpresa y el suspense favoreció la fusión compositiva por el uso de la paradoja y el oximoron o por la técnica retardatoria, ejercitada en tantos sonetos y poemas que frenan su comprensión hasta el último verso. Góngora, que curiosamente desdeñaba el carro largo de Boscán, iba a crear competencias en los poemas de centenares y miles de versos de otros seguidores que poblaron las palestras españolas de poemas inacabables. *La Filomena* y *La Circe* fueron creadas por Lope bajo los impulsos de emulación de Góngora en el ejercicio del poema extenso. *La Jerusalén conquistada* representa también ese esfuerzo lopesco por triunfar en el poema largo y culto, capaz de hacerle ganar la estimación de los letrados⁶⁴. Y otro tanto ocurre en la poesía magiográfica. Es el cerro de las quince mil octavas que componen el *Templo de la Iglesia militante* de Bartolomé Cairasco de Figueroa. La elección de la amplitud poemática conllevaba abundantes cam-

⁶¹ *Ibid.*, pp. 358 ss. y 387 ss.

⁶² Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 290 ss.

⁶³ Véanse, entre otros, los trabajos de Simón Díaz, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños, 1977, y "La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña", *Homenaje a José Manuel Blecua*, pp. 617-629. Por mi parte, edité algunos carteles en mi estudio "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", en A. Egido et al., *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983. Véase además sobre los emblemas, las máscaras y las estructuras del Barroco: *Figures du Baroque*, Colloque a Cerisy, dirigido por Jean-Marie Benoist, París, PUF, 1983.

⁶⁴ Rafael Lapesa, "La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope" (1946), en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 264-285. Había que demostrar que las letras españolas eran capaces de sostener la epopeya culta. Lope tendió al poema extenso en otros temas. Sus epístolas son un buen ejemplo. Véanse las de la *Filomena* en *Obras poéticas*, pp. 790 ss. y 809 ss., o en *La Circe*, *Ib.*, pp. 1222 ss. Por no hablar de las églogas (*Ib.*, pp. 1265 ss.).

bios retóricos. Las mixturas de prosa y verso, con sus variaciones y digresiones, ofrecían grandes problemas de comprensión que a ratos necesitaban “ayuda-memorias”. La misma *Circe* lleva, por ello, al frente de sus tres cantos, un breve resumen en prosa que facilita, si no todo el contenido, sí el hilo argumental que lo sostiene. El descriptivismo propio del Barroco afectó a muchos géneros, entre ellos la fábula mitológica que se hizo marco propicio para los ejercicios de la *éckprhasis*, la relación histórica o las descripciones naturales. La poesía religiosa, sobre todo la eremítica, se engolfó también en el miniaturismo. La prolividad induce a la variedad, pero también a la monotonía del ejercicio amplificatorio y al fastidio que, sin embargo, produce, a su vez, el exceso de unidad, según los retóricos⁶⁵.

En el siglo XVII, se mantienen las formas de la contención y de la reducción en multitud de casos. Los epigramas y emblemas encargan el gusto por la brevedad, bien es verdad que en series que la multiplican y reflejan. Pero es evidente que hay una gran libertad en la extensión de muchos poemas que un mismo autor puede plasmar en forma amplia o reducida. Como es el caso de dos retratos de Bocángel: uno, en el soneto que empieza “Viendo España la pérdida temprana”; y el otro, “Canto de Austria al feliz planeta nuevo”, en octavas que alcanzan 1168 versos⁶⁶. La longitud del poema ha de entenderse dentro de las tendencias acusadas por Gracián en el discurso LXI de la *Agudeza*: el asianismo y el laconismo. La técnica de acumular el mayor significado posible en el menor espacio contaba con una rica tradición clásica. Jugar con la palabra fue desde luego divertimento barroco. Pero juego que llevaba agudezas y facecias. Curtius llamaba a estas tendencias “manierismos formales” y destacaba los *lipogramas* (ausencia de una letra), los *logodaedalia* (poemas ingeniosos en los que, por ejemplo, se enumeran sólo manjares monosilabos) y otros entretenimientos⁶⁷.

El engrandecimiento de las cosas pequeñas o la magnificación en general eran alternativas retóricas que podían hacerse en dos direcciones, tanto en la de la dilatación o alargamiento, como en la de la amplificación⁶⁸. Ello afectaba no

⁶⁵ *Retórica en lengua castellana*, Alcalá, 1541, cito por la ed. de Elena Casas, *La retórica en España*, pp. 149 ss. Salinas habla también de la amplificación por comparación. Véase además Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, en *Ibid.*, pp. 331 ss.

⁶⁶ G. Bocángel, *La lira de las musas*, ed. cit., pp. 449 y 450 ss. Una redondilla “Al romance de Píramo y Tisbe de don Luis de Góngora”, recogida por José Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, ed. de [José M[anuel] B[lecua]], Zaragoza, 1946, p. 72, muestra una doble acusación que sin duda asombraría a los lectores de *L'Adone* de Marino, de la *Atalanta* de Moncayo o de tantos poemas mitológicos sin freno ni límite en el número de versos: “Este romanzón compuso / el Poeta Soledad, / en lo largo la ciudad / Babilonia en lo confuso”.

⁶⁷ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1976, pp. 396 ss.

⁶⁸ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, 61, 3; 259; 402 *passim* y 909. El soneto de Jáuregui que comienza: “Dame el peñasco, Sísifo cansado”, puede servir de ejemplo de hipérbolés míticas integradoras para explicar las penas del poeta dentro del marco simétrico de los cuartetos y de los tercetos (cf. *Poesía española del siglo XVII. Antología*, ed. José María Pozuelo, Madrid, 1984, pp. 244-245).

sólo al estilo propiamente dicho, sino a la misma disposición, ya que la digresión y las circunlocuciones eran técnicas amplificatorias. En el Barroco, se emplean en todos los sentidos y direcciones, incluidas las de la reducción, que no era ajena tampoco a las escuelas renacentistas; como dice Miguel de Salinas en la primera retórica castellana: "Todas las formas dichas para amplificar son también para disminuir"⁶⁹.

La ampliación gozaba de un largo historial en los panegíricos que llevaban implícito el uso de lugares comunes, comparaciones, sinónimos de refuerzo, hipérbolos y todos los recursos para desatar los afectos. Son fórmulas relacionadas con el ornato que tienden a captar y a arrebatar al público en esa doble dirección, vertical y horizontal ya indicada. Las normas retóricas recomendaban, no obstante, ajustarse a las reglas del decoro y establecer relaciones entre *verba* y *res*. Este tipo de ornato, bien empleado, debía servir, en realidad, para hacer más breve la narración larga. El uso de estas "decoraciones extraordinarias", como las llamaba Cicerón⁷⁰, no sólo estaba permitido, sino apoyado. Además no había que confundir la variedad y abundancia con la facilidad, y menos con la multiplicación arbitraria. Pero los poetas barrocos avanzaron extraordinariamente en este terreno y sobrepasaron los límites marcados por los preceptistas.

V. LOS LIMITES DEL ORNATO

A la poesía le iba bien el ornato, pero siempre que no llegara a la afectación en el uso de neologismos, hipérbolos y metáforas atrevidas. Quintiliano ya había condenado el uso desmedido de las figuras, particularmente de la *annominatio*, la repetición y la acumulación, así como la desmembración del período o el uso indebido de palabras obscenas y vulgares. Porque los defectos contra el decoro lo eran también contra el ornato⁷¹. Éstas serían las armas defensivas de los antigongorinos. Afiliándose a una tradición retórica que había condenado previamente los excesos que ahora mostraba la nueva poesía, atacaron a Góngora por los tres flancos tradicionales: pecados contra la *invención* (por ejemplo, una ampliación desmesurada de la fábula), contra la *elocución* (abuso de arcaísmos y metáforas), o contra la *composición*⁷². Ya que el objetivo del *ornatus* era básicamente el deleitar, se comprende hasta qué punto estos argumentos influyeron en la polémica. El *ornatus* abarcaba desde los neologismos a los tropos y figuras. En él

⁶⁹ Cito por la ed. cit. de Elena Casas, *La retórica en España*, p. 155.

⁷⁰ Véase Cicerón, *El orador*, p. 55. Sobre el ornato, Heinrich Lausberg, 1074; 313-314, 330-332, 538 ss. y 558 ss. Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas*, p. 56, interpreta la digresión episódica como parte del ornato, pero critica la exageración (pp. 60-61).

⁷¹ H. Lausberg, 909 y 1071-1073.

⁷² *Ibid.*, 1074-1075.

están casi todas las claves gongorinas, pues esa poesía intensificó y asoció todas las posibilidades de su uso. Los demás escritores lo emplearon, pero de otro modo. Las diferencias son de grado. Lo que ocurre es que *decir de otra manera* en poesía es *decir otra cosa* y los cambios introducidos en el sistema expresivo (*verba*) alteraban claramente su significado (*res*). Ya Rosemund Tuve hizo hincapié en que las imágenes renacentistas nunca son ornamentales a secas. Y lo mismo se puede decir de las barrocas. El significado está siempre presente en el *ornatus*⁷³.

En líneas generales, adornar y amplificar tenían un significado parecido. La hipérbole formaba parte de las técnicas de magnificación y era inherente a la inefabilidad poética, como supo Villamediana en el soneto que empieza “Es tan alto el pensamiento” (“que no sé estilo o medio con que acierte / a declarar el bien y el mal que siento”). En el Barroco, se llega en este campo a las cotas más altas del sobrepujamiento. Pero también, en operación inversa, a la identificación de lo más grande con lo minúsculo, como en ese soneto de Bocángel, hecho a instancias de las normas dictadas por el cartel poético de una cofradía madrileña, “haciendo metáfora del gusano de seda a este divino Sacramento”⁷⁴. Y es que las libertades en la invención no se censuraban tanto como las de estilo. Gracián alaba este tipo de agudeza hecha por disminución de los términos careados en el discurso XIX, ejemplificándola con los versos del *Polifemo*: “De cuyas siempre fértiles espigas / las provincias de Europa son hormigas.” Pinciano advertía en su *Philosophia Antigua* de los peligros de la hipérbole ridícula que por exagerar la cosa, la disminuye, “como fué la del predicador que en un sermón de la adúltera, afeando el adulterio, dixo que más quisiera pecar con dos vírgenes que con una casada”⁷⁵. En la técnica de la degradación fue maestro Quevedo, que hizo de ella obra de arte en la parodia o en la sátira y con procedimientos que se salen fuera de la normativa al uso⁷⁶. Y lo mismo ocurre con las técnicas de elevación de su poesía amorosa. El mínimo retrato de la amada en una sortija podía sugerirle: “Tengo todas las Indias en mi mano”, pero no se admitían, sin embargo, los excesos en la perifrasis, en la paronomasia o en las metáforas. Cabía elogiar cualquier forma de *contrafactum*, por sorprendente que fuera. Carvallo contrahace a lo divino el romance: “Por el rastro de la sangre, / que Durandarte dexaba”, en “Por

⁷³ R. Tuve, *op. cit.*, pp. 78 ss., 115, 180 y 251 ss.

⁷⁴ Bocángel, *op. cit.*, p. 265. Sobre el adorno, la amplificación y el sobrepujamiento, Curtius, *op. cit.*, pp. 389 ss. y 235 ss. El *cedat nunco* es la fórmula por antonomasia del sobrepujamiento, también muy empleada por los poetas barrocos.

⁷⁵ Ed. cit., III, pp. 56-57, donde también denuncia las perifrasis ridículas y *vide* II, pp. 142-143.

⁷⁶ Los procedimientos de variedad y amplificación utilizados por Quevedo van mucho más allá de las normas retóricas vigentes en su tiempo. Pilar Palomo ha señalado cómo muchos de sus poemas “consisten en una acumulación reiterativa y creciente de relaciones metafóricas de base conceptista, que cualifican hiperbólica y desmesuradamente al sujeto de la composición”, *La poesía de la Edad barroca*, Madrid, 1975, p. 139. Gracián, en la *Agudeza*, habla de Quevedo al agrupar series de equívocos exagerados (ed. cit., II, p. 61).

el rastro de la sangre / que Jesucristo dexava, etc.”, pero pone vallas a la imitación que equivale a hurto, alejándose de la permisividad del “rubare” marinista, porque entonces el poeta sería “como la picaça que dice lo que le dicen”⁷⁷. Se podía buscar en lo verdadero y en lo fingido para la invención, pero haciendo que la dificultad del poeta en el hallazgo pasase a ser, en el texto, dificultad discernible por el entendimiento⁷⁸. El ingenio pertenecía a la invención y en ese territorio casi todo estaba permitido si se plasmaba en ordenada disposición y con las elocuciones pertinentes⁷⁹. La ascensión de metáforas, tejiendo hipérbolos que trajesen en el elogio de la amada fue tarea emprendida por casi todos los poetas barrocos que trataran de superar así el desgaste del área semántica petrarquista. Lope de Vega que parodió el *Canzoniere* de Petrarca en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, era consciente de los límites de la palabra cuando se eleva hacia lo indecible, y trató de desvelarlos en un poema en el que, una vez más, da señas del proceso de su escritura, y de las diferencias entre lo real y lo ideal amoroso:

Lucinda, el alma, pluma y lengua mía
en vuestras alabanzas ocupara,
si en mil comparaciones una hallara
para satisfacción de su porfía.

Ni en el lucero, el alba, el sol, el día,
la perla, el oro, ni el diamante para;
que desde el cielo hasta la fénix rara,
mil veces discurrió con osadía.

Con esto el pensamiento, ya vencido,
no hallando igual con vos, comprar aquella
que de vos en mi pecho Amor estampa.

Ríndese la razón, calla el sentido,
y vos, porque confieso que es tan bella,
celos tenéis de vuestra misma estampa.

Al final, vence, como vemos la invención de la amada sobre su propia realidad. El poeta ha conseguido que Lucinda sienta celos de la idea que de sí misma ha formulado Lope. El arte perfecciona así y aun suplanta a la Naturaleza. Pero la inefabilidad del primer cuarteto se traduce, para el lector, en una sucesión lógica sin obstáculos para su entendimiento.

Gracián distingue claramente entre la *agudeza de perspicacia*, difícil y recóndita, que busca la utilidad, y la *agudeza de artificio* que afecta a la hermosura y

⁷⁷ *Cisne de Apolo*, II, pp. 173 y 171, respect.

⁷⁸ *Ibid.*, I, p. 74.

⁷⁹ “Finalmente el Poeta deve usar destas invenciones y traças, altas y subidas, tanto, que con dificultad se pueda entender, con solo humano entendimiento”, *Ibid.*, I, p. 120.

busca el deleite. Ello conlleva que haya agudezas que residen más en el pensamiento que en las palabras y agudezas verbales de carácter ornamental. A las dos concede idéntica relevancia, pero en ninguna separa totalmente lo conceptual de la forma. Los *encarecimientos conceptuosos* (discurso XX) son para él algo más que hipérbole, agudeza viva. Aunque sepa ponderar los valores de la exageración como agudeza capaz de encarecer la grandeza del objeto, ponderándola o disminuyéndola. El soneto de Góngora: "Cosas, Celalba mía, he visto extrañas" le sirve como comprobante de exageración continuada. El ejemplo no sólo muestra la violencia barroca, sino el asombro logrado por el proceso retardatorio de relegar al último verso el término personal de la comparación ("y nada temí más que mis cuidados"), extremando con ello las técnicas del suspense. Lo posible andaba muy trillado y había que buscar lo imposible. Pero siempre con el refrendo de los clásicos. Góngora sigue los caminos del "ático estilo, erudición romana", vedados a la turba lega del "idioma antiguo"⁸⁰. Había, pese a todo, que apoyarse en la tradición. Incluso para innovar, pues como ha indicado Melchora Romanos, la batalla gongorina no es sino un reflejo de la crisis que en los inicios del siglo XVII enfrenta a los defensores de la *imitación renacentista* y a los que tratan de desvincularse de ella⁸¹. Pero unos y otros, áticos y llanos, buscan en el pasado modelos que justifiquen su postura.

En cuanto al ornato, los presupuestos de Pinciano quedaron ampliamente rebasados por los poetas barrocos que perdieron la medida que él predicaba en su *Philosophia Antigua*⁸². Y otro tanto ocurre con su defensa de la oscuridad⁸³, de la grandeza y la hermosura⁸⁴, a las que constantemente impone moderación. Florecer el discurso, para Pinciano, no significaba alterarlo en su esencia, sino ensancharlo con palabras que produjeran deleite⁸⁵. Aun así, prestó apoyo a la incipiente poesía descriptiva que años más tarde surgiría, sobre todo, en las silvas gongorinas⁸⁶. Al considerar la descripción espacial y temporal como clave del ornato, asentó, a mi juicio, las bases teóricas sobre las que se cimentarían posteriormente las *Soledades* y sus secuelas. Por otro lado, se mostró muy cauteloso en materia de metáforas, desaconsejando las altísimas y remotas que sólo permite cuando les asiste cierta lógica interna⁸⁷. Pinciano cree que el poeta se puede subir

⁸⁰ Así lo declara en el soneto "A los apasionados de Lope", seguidores de "La aguachirle castellana", en la ed. cit. de *Sonetos completos* de Luis de Góngora, p. 286. El soneto sobre Celalba, en *Ib.*, p. 140. Véanse además los comentarios al respecto que Gracián vierte en la *Agudeza* (ed. cit., I, pp. 197 ss. Sobre lo misterioso y recóndito, I, p. 110).

⁸¹ Melchora Romanos, "Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*", *Sena Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 435-447.

⁸² Ed. cit., II, pp. 145 ss.

⁸³ *Ibid.*, II, pp. 161 ss.

⁸⁴ *Ibid.*, I, pp. 101-102 y 98.

⁸⁵ *Ibid.*, II, p. 199.

⁸⁶ *Ibid.*, I, pp. 251 ss.

⁸⁷ *Ibid.*, II, pp. 132-138, 160 y 190-191.

por las nubes y ser entendido por todos, si sigue el camino claro del lenguaje metafórico. En sus preceptos están los límites que se marcaron Lope, Quevedo y todos cuantos no desearon arriesgar en la órbita gongorina. Pero aun en éstos, hay muchos campos, el de la poesía burlesca, por ejemplo, en los que cultivaron lo que Pinciano consideró como excesos.

La elección de algunos temas delata el gusto barroco por la profusión de hipérboles. Desde el panegírico a la elegía funeral, pasando por la poesía efímera, para recalar en el recuento, tan de moda, de los desastres naturales (terremotos, eclipses, huracanes, incendios, volcanes, etc.), hay todo un territorio propicio para el ornato⁸⁸. Tales desórdenes de la Naturaleza contribuyeron a la expresión de los desastres amorosos, como en los sonetos de Lope: "Sufre la tempestad el que navega" y aquel otro, plagado hasta el último verso de la serie enumerativa del naufragio: "Cadenas desherradas, eslabones"; o el de Quevedo: "Ostentas de prodigios coronado", en el que compara el Etna con las propiedades del amor. La visión del mundo de estos poetas favorecía las equiparaciones celestes con las terrenas y la relación entre el hombre y el universo, la escritura y el cosmos. La obsesión por la creación del mundo (cantada por Lope en el poema que comienza "Aquel Divino Pintor") aparece en multitud de poemas descriptivos con el catálogo de sus maravillas y la plasmación constante de que lo uno contiene lo diverso. El movimiento ascensional de la poesía amorosa y laudatoria del Barroco, no teme, a cambio, invertir los términos de la comparación y hacer metáfora y símil con los seres minúsculos que la Naturaleza ofrece, como en el soneto de Antonino Galeani en el que "Paragona il suo stato alla rana." Claro que hay que contar igualmente con la profusión de los *impossibilia* clásicos que en la poesía burlesca favorecieron las representaciones del mundo al revés⁸⁹. Quevedo hará burlas basadas en los viejos *adynata* o se reirá simplemente en la canción "A una pequeña", no sabiendo si considerarla siquiera como "sujeto" de sus versos por su "nonada". La pequeñez de su "dama de faltriquera" le sirve para encerrar en su microcosmía elevados conceptos anímicos y rebajarlos, pero también para hacer escabrosas referencias en las que prodiga su ingenio en el tratamiento de lo minúsculo.

⁸⁸ Véase el soneto de Góngora al desbordamiento del Betis y la tradición clásica de la tempestad, en *Sonetos completos*, p. 140. Detrás de todo ello estaba la constatación de las maravillas del mundo creadas por Dios. Por otra parte, las huellas de la técnica de la composición de lugar ignaciana son evidentes en muchos poetas a la hora de contemplar la naturaleza como camino para llegar a su Creador. El tema del libro de la Naturaleza debe ser tenido en cuenta al respecto. Sobre ello, Arthur Terry, "Pedro de Espinosa and the praise of Creation", *Bulletin of Spanish Studies*, XXXVIII, 1961, pp. 127-144. Y E. Asensio, *op. cit.*, p. 21, con referencia a la base filosófica del tema en Lope: Alonso de Acevedo, *La creación del mundo* (Roma, 1615) y M. Thibaut, *Las poèmes inspirés du début de la Genèse à l'époque de la Renaissance*, Louvain, 1931. Asensio cita además en su raro y precioso prólogo el *Huerto deshecho*, A. Lovejoy, *The Chain of Being*, Harvard, 1936.

⁸⁹ Carlos Vaíllo, "El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXXVII, 380 (1982), pp. 364-393.

La famosa y ya aludida carta de Pedro de Valencia a Góngora advertía contra la *hinchazón* que es enfermedad de los que apetecen grandeza y hacen bulto de palabras vacías. Para él la verdadera grandeza está en que el pensamiento sea grande, porque si “se quiere engrandecer con palabras y extrañezas, más crece la hinchazón y más ridícula se hace la frialdad⁹⁰. Fernández de Córdoba en su *Parecer* sobre las *Soledades* acusaba de la demasia de tropos y esquemas, del amontonamiento de figuras y metáforas, del ahogo de los adornos⁹¹. Como vemos, los defensores debían cubrir el flanco de los ataques no sólo contra la oscuridad, sino contra la copiosidad⁹². Pedro Díaz de Rivas acusa recibo de la condena de las *muchas* voces peregrinas, tropos *frecuentísimos* y *muchas* trasposiciones de las que resultaba la oscuridad del *Polifemo* y las *Soledades*⁹³. No se trataba únicamente de un problema cuantitativo, sino de algo más, pues de la frecuencia se deducía la oscuridad que afectaba al fondo conceptual del poema⁹⁴. Y no les faltaba razón a los detractores que pudieron comprobar la verdad de sus prevenciones, en el seguimiento del ornato, y de las amplificaciones desbordadas en algunos de los seguidores de don Luis. El mismo Lope, en la espístola “Al contador Gaspar de Barrionuevo”, se queja de los excesos léxicos y comparativos que la fábrica hiperbólica había introducido entre los gongorinos:

Otros que por lo hinchado se desvelan,
tundiendo el paño al mar, frisando el polo,
y con decir que es tropos se arrodelan;

hacen candil la luna, incendio a Apolo,
peores que la dama de mi tierra,
que dijo en un bautismo birlo al volo.

Estos veréis que pintan una guerra
llena de escolopendrios y de grifos,
llamando a Scila latitante perra.

⁹⁰ *La batalla en torno a Góngora*, p. 10. Desde luego las demasias barrocas contravinieron el *Arte poético* de Horacio quien condena los monstruos, la falta de armonía, la falta de unidad y el seguir el *galán estilo* que, como tradujera Vicente Espinel, “Todo se hincha, y todo al fin es viento” (cf. *Diversas rimas de Vicente Espinel*, ed. y estudio de Alberto Navarro y Pilar González Velasco, Salamanca, 1980, p.260; y p. 270, sobre la censura del exceso de ornamento). El orden, la discreción y propiedad léxicas son su eje. Claro que también predicó sobre la muerte de las palabras y el gobierno del uso.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 13 ss.

⁹² Así Antonio de las Infantas, en la “Carta respondiendo a la que escribió a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*”; *Ibid.*, pp. 45 ss.

⁹³ *Dicursos apologéticos por el estilo del “Polifemo” y “Soledades”*, *Ibid.*, pp. 127 ss.

⁹⁴ Así lo creía Juan de Jáuregui en el *Antídoto*, *Ibid.*, pp. 155 ss., para él, los conceptos sublimes deben ajustarse al estilo, evitando el vacío de las palabras y la novedad gratuita. Atacó la maraña verbal y la poesía *hidrópica, hinchada*, de los que “revientan de poetas”, *Discurso poético*, ed. cit., pp. 66-86. Góngora presumió, como dijimos, de la oscuridad y de ella hizo su poética. Martín de Angulo y Pulgar y Francisco del Villar defendieron la amplificación de su ornato. Conviene tener en cuenta que el proceso de amplificación e intensificación

La crítica (desde Dámaso Alonso a Alexander Parker y Emilio Orozco o Fernando Lázaro, a pesar de sus diferentes perspectivas) se ha mantenido casi unánime en la base conceptual de culteranos y conceptistas, pero ha concedido una mayor carga ornamental y sensorial al culteranismo. Góngora fue conceptista hasta en sus cartas. Creo, no obstante, que el planteamiento retórico del ornato ayuda a entender mejor el problema, pues, como hemos visto, los defectos contra él no implican un desajuste meramente estilístico. Identificar el ornato con lo supérfluo y adjetivo es restringirlo a funciones menores y pecar contra los criterios vigentes en el Siglo de Oro. Hacer del conceptismo profundidad, y ornamento del culteranismo es seguir la división menéndezpelayana que se fundamentó en la estética neoclásica, idéntica en algunos puntos a la argumentación de los detractores de Góngora. Del análisis pormenorizado del lenguaje poético de los autores se llega, desde luego, a conclusiones muy distintas. Quevedo, por ejemplo, no puede decirse que desdeñara el ornato. Todo lo contrario, como buen poeta, se sirvió de él constantemente y a ratos con métodos muy parecidos a los de su adversario⁹⁵. Y puesto que el ingenio no sólo aspira a la verdad, sino a la hermosura en poesía, no puede entenderse el conceptismo sin que atienda al ornato de las palabras⁹⁶.

Las posibilidades innovadoras del ornato barroco estaban ya en los comentarios de Herrera a Garcilaso, pues aunque él lo plantea dentro de las coordenadas renacentistas de la contención, su visión de la lengua como algo vivo que se transforma con el tiempo, abría el camino a futuras novedades y cambios:

Y no piense alguno que está el lenguaje español en su última perfección y que ya no se puede hallar más ornato de elocución y variedad⁹⁷.

corre a lo largo y a lo ancho de la poesía de Góngora y para ello se sirve de los elementos de la tradición clásica, como ya demostrara Dámaso Alonso en "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", *Revista de Occidente*, XIV, 1928, pp. 177-202.

⁹⁵ Véase el prólogo de José Manuel Blecua a la ed. cit. de la *Obra poética* de Quevedo y José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético en la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, 1979. Por otra parte, se creía que la forma y el ornato venían de Italia e iban a ser enriquecidos por el ingenio autóctono español. Así lo expresaron Lope y otros poetas, aún a sabiendas de que el ornato acarrea una larga tradición clásica. Sobre ello, José F. Montesinos, "Las poesías líricas de Lope de Vega", en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 129-213.

⁹⁶ Véase cuanto sobre ello dice Gracián en la *Agudeza I*, p. 54. Herrera, en sus *Comentarios a Garcilaso*, ya decía: "Porque ninguna cosa debe procurar tanto el que desea alcanzar nombre con las fuerzas de la elocución y artificio, como la limpieza y escogimiento y ornato de la lengua" (*Vide* la ed. de Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Universidad de Granada, 1966, p. 389). Herrera no admite el estilo vulgar en poesía, sino la elegancia y la propiedad. Su apertura hacia las normas del *uso* (muy en coincidencia con Horacio, *supra*), en lo referido al vocabulario, le hace admitir los cambios que el tiempo introduce en la lengua (Curiosamente Cascales en sus *Tablas*, pp. 100-101, recoge también esta idea de Horacio de que es el uso el que hace morir y nacer a los vocablos). Claro que la mejor disertación de Herrera sobre el ornato surge a propósito de la poesía elegíaca (*Ib.*, pp. 395 ss.). Ahí está —creo yo— la clave de las críticas contra la hinchazón que manejarían los antigongorinos sobre todo, pero también la necesidad de remontarse, de hermosear los escritos con flores, figuras y "niervos" para hacer nuevo lo que no lo es.

⁹⁷ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 389. Con anterioridad a la cita, Herrera vincula la variedad con

Dejar atrás lo que antes era estimado, como decía Herrera, ofrecía la posibilidad de que los poetas se saliesen de los cauces marcados por los modelos, rebasando sus conceptos sobre el ornato, la admiración y la imitación poéticas.

VI. EL HABLA DESCONCERTADA

Frente al *concierto* renacentista, la poesía del siglo XVII ofrece la práctica de una *habla desconcertada* que ya tenía sus precedentes en la prosa mística teresiana⁹⁸. Gracián lo recogió muy bien en la *Agudeza*, cuando dice que en su siglo florecieron muchos ingenios “discurriendo todos a lo libre, así en lo sacro como en lo profano”. “La libertad de ingenio”, como el jesuita la llama, aparece como norma globalizadora de toda la poesía barroca, aunque quepan en ella matizaciones de diverso rango. El *descuido* se manifiesta de muy distintos modos. Uno de ellos en la técnica de la obra abierta, inacabada, que queda en suspenso. Góngora deja los cabos sueltos de su romance “Escuchadme un rato atentos” (1585) con una despedida que detiene el relato, según normas de poesía oral:

Que hay en aquellas dehesas
un toro... Mas luego vuelvo,
y quédese mi palabra
empeñada en el silencio.

La dificultad y la oscuridad tenían su raíz en ese *descuido* aparente que calla, detiene, suspende o abandona⁹⁹. Este tipo de agudeza no escandalizaba a nadie, pues gozaba de amplísima tradición y aplauso. El *desconcierto* que ofrecía dudas y ataques era aquél que, desde la perspectiva clásica, conllevaba carencia de conceptos y era mero rumor de palabras. Así se quejaba Jáuregui en su *Discurso poético*:

verdaderamente que la poesía no es habla concertada y concepto ingenioso, sino sólo sonido estupendo. ¡Insolente definición!¹⁰⁰.

el ornato. Y desde luego no sólo se fija en los valores elocutivos, sino en la composición y en la textura, así como en los conjuntos que ligan y enlazan unas dicciones con otras. Pinciano en su *Philosophia II*, pp. 145 ss. y 157 ss. 183 y 198-199, habla sobre el ornato poético y el lenguaje florido, apoyando la claridad y la mesura en el léxico. Sus límites quedarían ampliamente rebasados por el ejercicio poético en el siglo XVII.

⁹⁸ Víctor García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 1077 ss. El autor entiende el estilo desconcertado de Santa Teresa como consecuencia de la teología que se hace vivencial.

⁹⁹ Maravall, *op. cit.*, p. 440, señala el elogio del *descuido* por parte de Bocángel, Calderón, Cubillo de Aragón y Pellicer. También lo encuentra en Carrillo, Gracián, Góngora y la literatura cifrada. Quevedo creo que se refiere a este tipo de escritura desconcertada cuando en la dedicatoria al Conde-Duque de la ed. de las *Poesías* de Fray Luis, ofrece éstas como antídoto contra “el estilo descaminado y extraño” (Tomo la cita de *La batalla en torno a Góngora*, p. 109).

¹⁰⁰ *Discurso poético*, ed. cit., p. 116. La *cacozella* había sido muy censurada por Luciano, Quintiliano y Scalfiero, según Jáuregui (*ib.*, pp. 65-66). También critica el vicio contrario: la claridad que encierra oscuridad (*ib.*,

El desconcierto era un vicio adquirido por quienes se dejaban llevar por las palabras y caían en el viejo vicio de la cacocelia, propio de los siervos de la elocución. A esos les llama Jáuregui apóstatas de la lengua y miembros de una secta engañosa que habla y habla en el vacío, volando muy alto para precipitarse. "Pues no siempre quien sube llega al cielo", como decía Quevedo, en un soneto contra los hipócritas, bajo la alegoría de un cohete.

La escritura desconcertada barroca tenía, desde luego, sus leyes. En éste, como en otros puntos, se trataba de un desconcierto artístico, premeditado y en realidad aparente, pues encerraba dentro correspondencias y analogías conceptuales y formales. Sin olvidar que el uso de la alegoría como metáfora continuada pervivió en numerosos subgéneros poéticos, aunque también en este caso se ofrecen libertades en las semejanzas, como ocurre con los conceptos espirituales de Ledesma, plagados de dilogías y equívocos¹⁰¹.

La escritura desconcertada y la escritura hiperbólica no estaban muy alejadas de las actitudes suntuarias y peregrinas de la vida cultural de la época. Que una pléyade de poetas glosaran el tiro de gracia que dio Su Majestad en unas fiestas reales a las que concurren "todas las fieras opuestas con sus contrarios", dice algo de cómo a veces la magnitud de la empresa poética la dictaban los hechos. Pellicer recogió el evento en el *Anfiteatro de Felipe el grande* (Madrid, 1631). Y los ejemplos podrían multiplicarse. Cuando Ledesma escribe el soneto: "Vulcano cojo, herrero vizcaíno", no sabemos de qué asombrarnos más, si de la fusión mitológico-religiosa y de los conceptos empleados o del hecho que lo generó: San Ignacio de Loyola, metido en un estanque helado en París, para así convertir a un mozo lascivo"¹⁰². Pues si en el *Anfiteatro* se trataba de engrandecer lo previamente engrandecido, en el soneto se buscaban sutilezas alegóricas para que el artefacto poético estuviese a la altura de las circunstancias, cerrando Ledesma la alegoría de la fragua con estos versos:

Pide a Jesús el fuego de su nombre;
la yunque y el martillo su conciencia
y tú serás hisopo puesto en agua.

p. 138), lo que creo podría interpretarse como censura contra el Lope poeta-filósofo que quiso emular a Góngora con un tipo de dificultad basada en la cultura a la que alude el poema. Caso del famoso soneto recogido en *La dama boba* "La calidad elemental resiste" y que corresponde a toda una etapa lopesca (1621-1624, particularmente) en esa línea, como es sabido.

¹⁰¹ Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 18-31. Y véase Gustavo Correa, "El conceptismo sagrado en los *Conceptos Espirituales* de Alonso de Ledesma", *Thesaurus*, XXX (1975), pp. 49-80, y Miguel D'Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma, contribución al estudio del conceptismo español*, Pamplona, Eunsa, 1974. Y, particularmente, Blanca Perinán, "Ciencia de la poesía y conceptismo. Técnicas de la sorpresa en Alonso de Ledesma", *Miscellanea di Studi Ispanici*, 28 (1974), pp. 97-156.

¹⁰² Lo recoge Gracián en la *Agudeza* II, p. 173, como ejemplo de la superioridad de los artificios intelectuales sobre los materiales.

El poema demuestra hasta qué punto sería difícil, casi imposible, desentrañarlo sin que supiésemos la peregrina hazaña que lo generó. Pues la dificultad parte aquí de la imitación misma. La poesía religiosa del Barroco muestra desde muy tempranamente un alto grado de superación de la retórica clásica y ello debe ser tenido muy en cuenta. El fenómeno puede compararse con el que supuso en preceptiva dramática el auto sacramental como género que nace fuera de toda regla. Las técnicas del *contrafactum* favorecieron la ruptura estilística y dañaron las reglas del decoro. Pero el proceso ascendente de la literatura a lo divino lleva también un signo compensatorio en la humanización y rebajamiento de lo sagrado al plano de lo cotidiano en las letras barrocas. Baste con recordar la poesía de José de Valdivielso, o los villancicos de Lope a Santa Teresa, como el que dice:

Vistióse un vez Teresa
de pardo y blanco sayal;
no le va de amores mal,
pues el demonio le pesa¹⁰³

Los efectismos de la poesía religiosa, armada con todos los resortes de la poesía profana, llegaron a extremar todos los límites del ornato. Y ello hasta en los poetas de línea más clasicista, como ocurre en el poema de Lupercio Leonardo de Argensola "A la impresión de las llagas de San Francisco." Los sonetos dedicados a San Francisco Javier por Villamediana muestran, a su vez, un alto grado de fusión mitológica que corrobora la flexibilidad de la poesía religiosa para admitir todos los injertos temáticos, genéricos y estilísticos. El desconcierto aparece aludido constantemente en la poesía amorosa, cuando traza con las palabras el desasosiego y las paradojas en que vive el enamorado como ya apuntó Fray Luis de León en sus comentarios el *Cantar de los Cantares*. La locura y la enfermedad como tópicos frecuentes impulsan la escritura desconcertada, aunque ésta, a juicio de los antigongorinos, es aquella que se cifra en las elegancias verbales y en la oscuridad sin bases conceptuales.

VII. LA VITALIDAD

Respecto al desbordamiento afectivo del Barroco, patente en la incontenible retórica de las lágrimas (ya fuesen las del poeta enamorado y penitente o las de la Magdalena cuyos ojos, según Lope, fueron "los que mataron mejor de amor humano / y lloraron mejor de divino"), cabe decir que tiene también su base con-

¹⁰³ Recogidos por José Manuel Blecuá en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, pp. 236 ss. O véase, por ejemplo el poema de Pedro de Espinosa "A San Juan Bautista" en las *Flores de poetas ilustres* (BAE. 42. II, p. 41).

ceptual, pues la agudeza entendía de la exageración del sentimiento¹⁰⁴. La vinculación entre vida y literatura tiene su más clara demostración en Lope, quien de todo hizo literatura y hasta me atrevería a decir vivió literariamente¹⁰⁵. Lope, que identifica tantas veces el amor con la escritura, según supo ver bien César Vallejo, es un caso extremo de vivir para contar y de contar para vivir¹⁰⁶, muy distinto al desgarrón afectivo de Quevedo, pero también de tanta poesía amorosa de temática forzada y de la que ya se reía Cervantes¹⁰⁷. El Barroco es, tanto en ese aspecto, como en la poesía religiosa y en otros muchos temas, un caso límite de proliferación de poesía circunstanciada o por oficio. Aún así cabría, como sugiero, invertir los términos y señalar que la vida entera de Lope, con toda la riqueza de sus experiencias, es sólo una pequeña aproximación a las que él dibujara en la novela, en el teatro, o en el testimonio de su poesía¹⁰⁸. Y ello sin negarle sus credenciales de ser el poeta que más sabe y dice de los humano, pero en el que nunca puede identificarse literalmente, como en ningún otro, el proceso amoroso con el literario. En el soneto "Desconfianza de sus versos" mostrará así los tres momentos de la creación poética: "Yo invento, Amor escribe, el tiempo lima."

De Góngora se insiste en que no deja traslucir sus sentimientos personales, que carece de presunciones autobiográficas. Desde luego no es un Lope y dejó testimonios claros de su capacidad para construir poemas por encargo, sin base personal alguna, como los dos sonetos que escribió en alabanza de la historia de Felipe II de Luis de Cabrera, sin haber leído el libro y sin conocer a su autor. Pero los sonetos de 1623 desmienten, sin embargo, que fuese incapaz de hacer arte de

¹⁰⁴ Gracián se ocupa de ello en el discurso XIX de la *Agudeza*, pp. 197 ss. El poema de Lope, en *Obras poéticas*, pp. 371 ss. Otro sobre la retórica de las lágrimas, en pp. 524 ss.

¹⁰⁵ Dámaso Alonso ya vió a Lope como ejemplo máximo de conversión de vida en arte ("Lope de Vega, símbolo del Barroco", en *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 445-510). Su humanidad, sin embargo, no está reñida con la erudición ni con el arte.

¹⁰⁶ Véase el precioso y preciso prólogo de José Manuel Blecua a la *Lírica* de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1981, p. 49, particularmente. Para la sinonimia amor-escritura, véase Antonio Armisén, "Intensidad y altura. Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética", *Bulletin Hispanique* (en prensa).

¹⁰⁷ Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, *Novelas Ejemplares*, II, ed. cit., p. 125.

¹⁰⁸ Ya decía Dámaso Alonso que la creación poética fue para Lope su forma vital más intensa (cf. "Caducidad y perennidad en la poesía de Lope", en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 126-135). El esfuerzo de Lope por hacer de toda su vida literaria puede verse también en campos del romancero. Menéndez Pidal señaló el cambio que sufrieron los romances moriscos y pastoriles al cambiar los asuntos imaginados por los autobiográficos, particularmente con el recuento de los amores de Lope con Elena Osorio (cf. Ramón Menéndez Pidal, "Lope de Vega. El 'Arte Nuevo' y la nueva autobiografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1958, pp. 69-143). Por otro lado, Lope entendía la naturaleza como "la disposición natural del poeta, apoyada por la tradición cultural de su pueblo", según recuerda el mismo Menéndez Pidal, a propósito de la dignificación impulsada por el Lope de los romances, equiparándolos a las formas cultas, en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, 1951, pp. 73-112. Todo en Lope es literatura o vida, desde la *Arcadia* a la *Dorotea*. Hasta la misma *Gatomaquia* lleva el signo de la autobiografía (cf. Lope de Vega, *La Gatomaquia*, ed. de Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1983, pp. 41-44). Lope llegó también a un punto en el que le molestaba la pena de sus amores. Con ello juega, tratando de ocultarlos, en el poema que empieza: "Pues que ya de mis versos y pasiones / Todo el mundo presume..."

su vida, anclados como estaban en la trasposición artística y desengañada de su propia vejez. O los que muestran anécdotas vividas y circunstancias mínimas de la vida cotidiana, como el que empieza “De chinches y de mulas voy comido.” Pero es evidente que el tratamiento de Góngora deshace o minimiza las perspectivas de un “vitalismo” o “realismo” entendidos literalmente. El soneto “Muerto me lloró el Tormés de su orilla” transforma su triste experiencia salmantina y su servidumbre amorosa desde la óptica del *Lazarillo de Tormes*. Claro que, ¡cuántos materiales de recibo, cuánta erudición no acarrea Quevedo en sus más famosos sonetos amorosos! La poesía no es la historia y sus ventajas sobre la segunda radican en que el poeta es capaz de escribir lo que nadie imaginó o de hacer experiencia personal de lo que otros inventaron¹⁰⁹. La función de lo vital en el Barroco es evidentemente adjetiva, metafórica y no traslado de lo natural, que siempre venía corregido y enmendado por el arte. La misma silva gongorina sostenía la paradoja de tener sus raíces en el mundo físico, pero para producir metáforas transformadoras¹¹⁰. La literatura, como diría Borges, crea mundos diferentes y enseña a ver la realidad de otro modo. Para relatar el incendio del hospital en el que estaba Juan de Dios, Jacinto Polo de Medina no parece tener más remedio que acogerse al recuerdo de Góngora, haciendo acopio satírico de la *Fábula de Hero y Leandro*:

Quemábase el Hospital
y muy contento y alegre
arrojóse el mancebito
al charco del agua ardiente¹¹¹.

Emilio Orozco es quien con mayor insistencia ha hablado del arranque de vida y naturaleza en el Barroco planteando como una novedad esa “irrupción desbordante”¹¹². El alarde sensorial, la insistencia en los temas del desengaño, la mudanza, la apariencia y la caducidad hacen, desde luego, que la poesía barroca

¹⁰⁹ Así lo dice López Pinciano, *op. cit.*, I, pp. 265 ss.

¹¹⁰ E. Asensio, art. cit., y M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora, passim*.

¹¹¹ Tomo la cita de Francisco Javier Díez de Revenga, *Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976, p. 86. Este poeta murciano es desde luego uno de tantos casos de sincretismo estilístico que no cabe encasillar en una sola escuela. Otro tanto cabría decir de los gongorinos aragoneses, fieles también al modo argensolista (A. Egido, *La poesía aragonesa del Siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979). Lo que está claro es en los poetas mayores aparece más difuso en el resto. Y lo mismo ocurre con la llamada escuela sevillana donde destaca un clasicista como Arguijo en pleno Barroco, parejo a la figura del turiasonense Martín Miguel Navarro. El clasicismo puro siguió su curso natural en muchos poetas del XVII y hasta supuso adaptaciones, como la de la anacreónica de Villegas.

¹¹² *Manierismo y Barroco*, p. 32. Niega que las *Soledades* sean un mero producto esteticista, ya que la vida late en ellas bajo las metáforas (*Ib.*, p. 168). Orozco advierte además de los peligros de la identificación entre barroquismo y realismo. Él mismo ha hecho diversas puntualizaciones sobre la manida frialdad y falta de vida en la poesía de Góngora, véanse sus “Notas sueltas en torno a la lírica religiosa de Góngora”, en *Introducción a Góngora*, pp. 168 ss. Rafael Lapesa, en su *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 331 ss., plantea la innovación del Barroco no sólo como la búsqueda de la ingeniosidad y de la erudición, sino como reflejo de la literatura y el arte sobre la vida.

(belleza, ruinas, muerte) esté anclada en el espacio y en el tiempo históricos. Hay además un alto grado de tensión dramática en la percepción que todos esos temas operan en el poeta. El lujo metafórico, la exuberancia de la poesía antequerano-granadina, la poesía sensorial de un Rioja, de un Pedro de Espinosa o de un Miguel de Dicastillo son algunas de las muchas pruebas que avalan ese vitalismo barroco que, sin embargo, debe ser entendido literariamente¹¹³. La misma visión de los jardines ofrece la pauta de una naturaleza previamente convertida en materia artística. La vida del universo poético viene regida por sus propias leyes y en cualquier caso, la insistencia de la crítica, a partir del 27 sobre todo, en acentuar lo vital en los poetas barrocos es una consecuencia lógica en la historiografía literaria, tras las acusaciones de artificiosidad con las que antes se le había atacado.

El pretendido realismo de los géneros menores poéticos también debe ser cuestionado. Existe, sí, un rebajamiento en la poesía satírica y burlesca que encarna todos los valores del carnaval. Pero la artificiosidad de la jácara por citar un ejemplo límite, es tanta como la del soneto más sublime. La ruptura del decoro favoreció además la entrada de un vocabulario maldito para los poetas renacentistas: la epístola grave se convierte en carta cruzada entre jaques y coimas; la fábula mitológica, en su desmitificación. Quevedo no temerá llamar a Góngora “almorrana de Apolo”, despedazar la épica cidiana o cultivar todas las perlas de la mancebía¹¹⁴. Estas zonas temáticas que como en los entremeses, se salían de los preceptos ordinarios, serán las más ricas en novedades. El erotismo —no tan ausente como la historia literaria ha pretendido hacernos creer de las letras españolas— tuvo amplios lugares de residencia en la poesía barroca¹¹⁵. En este sentido, la fábula mitológica permitió las más arriesgadas descripciones bajo el velo mítico.

* * *

Los poetas barrocos supieron como Lope en el teatro y Cervantes en la novela, “perder el respeto” a Aristóteles... y a Cicerón y a Quintiliano, podríamos añadir, porque las transgresiones no sólo lo fueron en el campo de la poética,

¹¹³ Vitalismo que encierra además un evidente cañamazo conceptual. Orozco en su bello estudio *El poema “Granada” de Collado del Hierro*. Granada, 1964, p. 201, ya destacaba la simbiosis de belleza sensorial y erudición en la que se apoyaron éste y otros poemas. Collado, como Dicastillo, Soto de Rojas y otros, ancla además sus raíces en la historia que desemboca y para en el presente del poema, combinando la religiosidad con el halago de los sentidos.

¹¹⁴ La cita, en la “Respuesta de don Francisco de Quevedo a don Luis de Góngora”. Quevedo, *Obras completas*, p. 1170, entre otras acusaciones de igual peso. La desmitificación y la burla de Quevedo no opera sólo por vía negativa. La lucha contra los tópicos manidos y la negación del petrarquismo lleva además implícita la afirmación de nuevas poéticas. Véase, por ejemplo, el romance que empieza: “¡Qué preciosos son los dientes.” (*Poetas completas*, pp. 874 ss).

¹¹⁵ Véase particularmente Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1975 (reed. en Barcelona, ed. Crítica, 1984).

sino en el de la retórica. Pero no se trataba de abolir las reglas, sino de trastocarlas y crear otras nuevas; las que surgieran del ejercicio continuo y cambiante de la poesía. De ahí que los distintos bandos se afiliasen a las actitudes que los maestros, convertidos en modelos vivos, dictaban desde su palestra. Gracián fue un testigo excepcional de esas actitudes y trató de codificar y ordenar el legado poético de su tiempo en *la Agudeza*, signo de una nueva preceptiva y una nueva retórica, nacidas en las obras de los poetas inmediatos. De ahí que no parta de las reglas, sino de los textos, para edificar su teoría sobre el conceptismo que lo abarca todo. Reduciendo la práctica poética de su siglo a preceptos ordenados, daba coherencia y sentido a las distintas corrientes, mostrando su hilo de continuidad con la propia historia literaria española y con el fundamento de los clásicos greco-latinos y de otras fuentes europeas. En su universo faltan algunas regiones sin explorar, sobre todo las que tocan a la literatura de bajo estilo y concepto grosero. Pero en general, recoge los síntomas de una poesía que construyó novedades con materiales viejos y lugares comunes, y que lo arriesgó todo en el lenguaje impulsada por las corrientes del gusto que ella misma había generado. El público, ya no restringido a los sectores más aristocráticos, actuaría constantemente como fuerza correctora y modificadora. En la poesía barroca, como en Lope, hay de todo. Lo nuevo convive con una continuidad clasicista incuestionable, pero serían los nuevos caminos abiertos básicamente por Góngora, pero también por Quevedo y Lope, entre otros, los que servirían para caracterizar un estilo de época que no es uniforme, sino vario, como la misma poética que lo impulsará¹¹⁶. Gian Battista Marino pareció recoger en estas palabras, con las que termino, la actitud límite de su tiempo frente a los modelos. Por su boca parecen oírse los ecos de Lope en el *Arte Nuevo*:

I o pretendo di saper le regole piú che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola... é saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi a l'costume corrente ed al gusto del seculo¹¹⁷.

El problema radicaba, una vez más, en seguir el gusto de la mayoría o el de unos pocos.

AURORA EGIDO

(Universidad de Zaragoza)

¹¹⁶ Hay que considerar, como ya he apuntado, las diferencias que dentro de un mismo autor pueden hacerse en relación con los distintos temas tratados, pues no sólo la métrica, sino el estilo es cambiante, según la fábula o el motivo elegido, y lo mismo los modelos a seguir. A este respecto, son de capital importancia las observaciones de Juan Manuel Rozas y Miguel Angel Pérez Priego, en su cap. "La poesía barroca", Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 644. Alexander A. Parker, en su ed. cit. del *Polifemo*, p. 25, ya apuntó que "no existe un estilo barroco único en España".

¹¹⁷ Tomo la cita de Fabio Demolli, *Poeti dell'età barocca*, introd. de G. Spagnoletti, Parma, Ugo Guanda, 1961, p. 7.

HISTORIA Y POESÍA: ALGUNOS EJEMPLOS DE LÍRICA “PÚBLICA” EN CERVANTES

La propuesta inicial reconoce la imposibilidad de un desarrollo amplio. Se trata de un intento para avanzar una explicación plausible de una estrategia ideológica compleja, la de Cervantes, circunscrita a unos “momentos” concretos. No voy a plantear un estado de la cuestión, por razones limitativas obvias. Pero estas páginas devienen en un resultado que no procede a través de simples descripciones/comparaciones con modelos previos, sino por sucesivas problematizaciones de materiales. De aquí, por ejemplo, que obvie los intentos al uso de explicar a Cervantes como renacentista, barroco, manierista, etc. Cada una de estas nociones críticas nos llevaría a plantear nuevos problemas, esto es, lo que normalmente se pide al historiador —en sentido amplio— es un resultado escueto: que identifique un discurso determinado como el discurso propio de un autor y no de otro, de una escuela y no de otra; que designe el lugar que ese discurso ya identificado ocupa en la historia correspondiente —en este caso literaria o estética— y señale lo que aporta, innova o su irrelevancia en relación con aquella historia. Baste con señalar, por ahora, que el rendimiento de estas adscripciones o modelos conceptuales tienen resultados bastante deficientes¹.

De otra manera: el conocimiento de la poesía de Cervantes, un sector de su producción bastante amplio y que abarca la totalidad de la *carrera* del escritor Cervantes, no puede obtenerse con una valoración mítica, con interpretaciones positivistas o idealistas que la crítica más o menos académica suele utilizar.

¹ Cfr. José M. Caso González, “Cervantes, del Manierismo al Barroco”, en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 141-150 y P. Ruiz Pérez, “El manierismo en la poesía de Cervantes”, *Edad de Oro*, IV, 1985, pp. 165-177, por circunscribirnos a dos trabajos recientes.

Carecen de sentido, pues, aquellos acercamientos que investigan supuestamente sobre la esencialidad o capacidad poética, sobre el "cultivo desdichado" por carecer de *fuerza lírica* o por comparaciones erróneas, bien con el resto de su producción y fundamentalmente el *Quijote*, bien con sus contemporáneos, coetáneos o no. Proceder así sólo provoca lecturas *apasionadas*: aquellas que *salvan* su poesía por ser del más grande escritor, o aquellas otras que la *rechazan* precisamente por no estar a la altura de las circunstancias². La tradición histórico-crítica que se ocupa de este aspecto cervantino se encierra en una especie de círculo que lejos de aportar o clarificar enturbia el conocimiento, y la ahistoricidad y el idealismo que sostienen este discurso crítico nos conducen a la necesidad de un acercamiento distinto.

Esta necesidad se agudiza cuando nos enfrentamos con lo que podemos llamar poesía "pública" de Cervantes y que habitualmente se encasilla como poesía varia o suelta (la de los preliminares para libros ajenos, certámenes o festejos, o sucesos históricos). El desconocimiento o marginalidad de estos textos que no son materia muerta van más allá del mero valor arqueológico o del simple interés biográfico. Pues bien, si nos centramos en los poemas sobre sucesos o hechos históricos concretos habría que reseñar que es la serie de textos más reducida dentro del corpus general de la poesía pública, puesto que estaría formada por tan sólo cuatro poemas: "Epístola a Mateo Vázquez", las dos "Canciones a la Armada" y el soneto "A la entrada del Duque de Medina en Cádiz". Unos poemas que si se caracterizan por la elaboración de sucesos o hechos históricamente constatables: los dos primeros años del cautiverio argelino de Cervantes (1575-1577), la esperanza y derrota de la gran Armada contra Inglaterra (1588), el saqueo de Cádiz (1596); también se unifican por plantear problemas de autoría, aunque el editor más reciente, Vicente Gaos, no los incluye en la sección de "Poesías sueltas atribuidas a Cervantes" y, por tanto, los considera como incuestionables³.

Desde nuestro punto de vista, el texto que más problemas plantea es la famosa "Epístola a Mateo Vázquez" que la crítica en general valora arqueológicamente como un documento biográfico. La historia del "descubrimiento" del texto la podemos resumir así:

² G. Diego, "Cervantes y la poesía", *R.F.E.*, XXXII, 1943, pp. 213-236, señalaba que otros dos investigadores de la poesía cervantina, R. Rojas y F. Rodríguez Marín, fueron excesivamente severos con la dureza o imperfección de sus versos y "hoy somos *indulgentes*" (p. 229). Una de las primeras formulaciones de la metáfora iluminista, el *Quijote* oscurecedor del resto y, por supuesto, de la poesía, es el trabajo juvenil de M. Menéndez Pelayo, "Cervantes considerado como poeta", que data de 1873, incluido más tarde en *Estudios y discursos de crítica literaria*, I, Santander, C.S.I.C., 1941, pp. 257-268.

³ Sólo cuatro poemas porque el famoso soneto Al tñmulo de Felipe II habría que ponerlo en relación con la Fiesta, vid mi artículo "Cervantes, poeta de festejos y certámenes", *Anales cervantinos*, XXII, 1984, pp. 9-41. La ed. de V. Gaos es la de Cervantes, *Poesías completas*, II, Madrid, Castalia (Clás., 105), 1981. Para las citas, sin embargo, seguiré la ed. de R. Schevill y A. Bonilla en M. de Cervantes, *Comedias y entremeses*, VI. *Poesías sueltas*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922.

En el año 1863, el académico de la Historia D. Tomás Muñoz y Romero, en unión del archivero de la casa de Altamira, D. Luis Buitrago y Peribáñez, examinando diferentes legajos encontraron uno titulado *Diversos, de curiosidad* que contenía varios escritos de Lope de Vega, las cuentas del Gran Capitán, una Biblia en vitela y la “Epístola”. Inmediatamente esta “feliz casualidad” tuvo repercusiones en la prensa periódica y se publica por primera vez en *La Época* de 23 de abril de 1863 (plana 3.^a, col. 2.^a); en el *Boletín bibliográfico español* de Dionisio Hidalgo (núm. 9, de 1 de mayo de 1863); en *El Museo Universal* (3 de mayo de 1863, p. 142) y en la revista *La Abeja* (Barcelona, 1864, t. III, p. 150 y ss.). En 1863 la incorporan Jerónimo Morán a su *Vida de Cervantes* (Madrid, Dorregary, 1863, t. III) y J. E. Hartsenbusch en el vol. IV de su edición del *Quixote* (Argamasilla, 1863). En 1905, E. Cotarelo vuelve a reimprimirla “para que pueda juntarse a las demás que encierran las colecciones ordinarias”⁴.

A partir de aquí la aceptan como incuestionable la mayoría de los críticos y sin duda tienen razón en lo que se refiere a los 22 últimos tercetos del total de 81, o, para ser más exactos, a los 67 versos finales (de un total de 244), puesto que se encuentran también en la Jornada I de *El trato de Argel* en uno de los parlamentos del personaje Saavedra. Por eso merecerá la pena detenerse en aquellos críticos que dudan de la atribución, o simplemente la consideran apócrifa.

A. Marasso, con una argumentación basada en la *fecundidad* de atribuciones a Cervantes en el año 1863, la utilización de un panegírico de Mateo Vázquez que aparece en el *Ensayo* de Gallardo y la *Información* que el padre de Miguel

⁴ E. Cotarelo, “Prólogo”, en M. de Cervantes, *Epístola a Mateo Vázquez dirigida en 1577 desde Argel*, Madrid, Baena Hermanos, 1905, p. 8. Noticias de la “feliz casualidad”, como la llama E. Cotarelo, encontramos también en J. Apraiz, “Curiosidades cervantinas”, *Homenaje a M. Pelayo*, I, Madrid, Librería Gral. de Victoriano Suárez, 1899, pp. 223-251, en las pp. 235-236; M. A. Buchanan, “The works of Cervantes and their dates of composition”, *Transactions of the Royal Society of Canada*, Third Series, Section II, vol. XXXIII, 1938, p. 27; J. Givanel Mas, “Prólogo”, en M. de Cervantes, *Obras menores. Redondillas, odas, elegías, romances, sonetos, etc., seguidos del Viaje al Parnaso* [sic], Barcelona, Antonio López, Editor, Librería Española, 1905, n.º 1 en pp. 19-20; E. Silvela, *Cervantes, poeta (Florilegio)*, Madrid, Impr. de la Rev. de Legislación, 1905, pp. 38-39; R. Schevill y A. Bonilla, ed. cit., vol. VI, pp. 30-31; L. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto-Editorial Reus, 1949, II, copia a los anteriores sin citarlos, p. 542, n.º 1; E. L. Rivers, “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”, en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (Eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, n.º 9 en pp. 125-126; A. Sánchez, “Algunas consideraciones actuales en torno a la bibliografía cervantina”, en *Primeras jornadas de bibliografía celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*, Madrid, F.U.E. (Seminario “M. Pelayo”), 1977, p. 159.

Evidentemente, estamos ante un problema distinto al señalado por A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, como característico de la poesía de cronología renacentista, pues a la “duda textual”, a la “confusión” y al “siempre la sospecha, o la esperanza, de que el tiempo nos irá devolviendo textos que hoy desconocemos y que quizás puedan sorprendernos” (p. 19), a la adjudicación de un mismo texto a varios autores, habría que añadir el problema que comentamos: la “invencción-reconstrucción” de composiciones para ser atribuidas en la que algunos eruditos decimonónicos parece que se especializaron. Por lo demás, el profesor Prieto aduce que la *Epístola* —que califica de “intensa”— es un símbolo de cómo Cervantes (también Mosquera de Figueroa, Cristóbal de Virués, Vicente Espinel, etc.) no puede aclimatarse a la “discreción barroca” con su remembranza y nostalgia de la acción garcilasianas (p. 197).

impulsó en 1578, además de las imitaciones de Ercilla, Góngora y, sobre todo, de Garcilaso y textos poéticos del propio Cervantes, apunta a los eruditos decimonónicos A. de Castro y E. Hartzenbusch y la considera "centón de época romántica que se originó sobre un fragmento del *Trato de Argel*". J. Casaldueiro, con un razonamiento no desarrollado, niega la autoría por problemas de versificación y aunque A. Sánchez considera "buenos sus argumentos", G. Stagg —que tampoco la acepta— rechaza la tesis de Casaldueiro, mientras que E. L. Rivers lanza la hipótesis de A. de Castro como autor y rechaza la *Epístola* en base a la autoridad de Rodríguez-Moñino en carta particular de enero de 1969. R. Schevill y A. Bonilla señalaban con anterioridad que «No puede negarse que encierra cierto misterio todo lo relativo a esta "Espístola"» y Buchanan resume el problema al decir: "The poem was not discovered until 1863, and its source, although clearly defined, has not been authenticated". Este es el criterio de Rodríguez-Moñino y A. Sánchez⁵. Este último, por ejemplo, explicita así su posición:

... Parece poco probable que Cervantes copiara largas tiradas de versos de una obra al escribir otra; hay datos de fonética del verso no coincidentes en las dos redacciones; y, por último, es algo sospechosa la transmisión del poema, ya que los investigadores del siglo XX no han conseguido ver el manuscrito... De todas formas, son cervantinos todos los versos coincidentes con los de la Comedia, sueltos o encadenados en los tercetos⁶.

A pesar de lo que señala A. Sánchez, no es raro en la literatura de los siglos XVI y XVII este tipo de "autoplágios", algo que ya señaló E. L. Rivers, que también dice:

Las resonancias garcilasianas de la primera parte de la epístola parecen ser tan auténticamente cervantinas como las de la última parte. Por su favor imperial la última parte se puede relacionar con semejantes consejos militares dados al Rey Prudente por el capitán Francisco de Aldana en sus ochenta *Octavas dirigidas al rey don Felipe Nuestro Señor*⁷.

La "Epístola" pues, ha sido utilizada por su supuesto valor autobiográfico y, aunque algunos críticos-biógrafos, sobre todo, reconocen que no siguió ninguno

⁵ A. Marasso, "La autenticidad de la Epístola de Cervantes al secretario Mateo Vázquez", *La Nación*, Buenos Aires, domingo 21 de marzo de 1948; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos (B.R.H., Ests. y Ens., 95), 1966, p. 225, n.º 2; A. Sánchez, "Estado actual de los estudios biográficos", en *Suma cervantina*, op. cit., p. 14; G. Stagg, "The Epístola a Mateo Vázquez: A dubious test of authenticity", *M.L.N.*, LXIX, 1954, pp. 382-383; E. L. Rivers, "Viaje del Parnaso y poesías sueltas", art. cit., n.º 9 en pp. 125-126; R. Schevill y A. Bonilla, ed. cit., t. VI, pp. 30-31. M. A. Buchanan, art. cit., p. 27, que también señala "Much of the poem occur[ed] in one of the author's earliest plays. *El trato de Argel*, and the rest in apparently a modern forgery" (p. 27).

⁶ A. Sánchez, *Contraluz del cautiverio en la obra literaria de Cervantes*, Madrid, Publicaciones del I.N. de Bachillerato "Cervantes", 1973, pp. 15-16. Es la misma posición que mantiene en sus otros dos trabajos citados: "Estado actual..." y "Algunas consideraciones...".

⁷ E. L. Rivers, "Viaje del Parnaso y poesías sueltas", op. cit., p. 126; J. B. Avallé-Arce, "On *La entretenida* of Cervantes", *M.L.N.*, LXXIV, 1959, pp. 418-421, estudia un caso de *autoplagio* o recreación poética que concierne

de los trámites burocráticos habituales en el siglo XVI, ha permitido que se fantasee sobre la amistad de Cervantes y M. Vázquez, como hacen Astrana Marín y Navarro Ledesma⁸. El mismo falso valor de estas utópicas relaciones tienen tam-

a *La Galatea* y a la comedia del título del artículo. J. M. Blecua, "Garcilaso y Cervantes", *Cuadernos de Ínsula*, I. Homenaje a Cervantes, Madrid, s.a. [pero 1948], pp. 141-150, precisa la presencia de Garcilaso en la *Epístola* (pp. 148-149):

Cervantes: Mi lengua balbuciente y casi muda .
 pienso mover en la real presencia;
 Garcilaso: Mas con la lengua muerta y fría en la boca,
 pienso mover la voz a ti debida
 (Égloga III, 11-12)
 Cervantes: Y en condición más que la nieve helada
 Garcilaso: y en el verano más que nieve helada
 (Égloga II, 3)
 Garcilaso: Más helada que nieve, Galatea
 (Égloga I, 59)

A. Marasso, en "La autenticidad de la Epístola...", art. cit., también señala la presencia de Garcilaso en su Elegía segunda, algunos sonetos (1, 2, 6, 22), la Canción cuarta, la Egloga tercera, y es que "No puede negarse que Cervantes, desde niño, tenía en su memoria a Garcilaso, que fue uno de sus permanentes maestros; pero eso mismo lo lleva a saberlo bien, a usarlo con inteligencia, como lo hace siempre, no a malgastar en reminiscencias erróneas su fino saber de artista".

Rivers apunta además el parecido de la *Epístola* a la *Elegía a Boscán* de Garcilaso, puesto que "en ambas, el desterrado soldado se dirige a un amigo más feliz que está en la patria, contrastando sus dos modos de vida tan diferentes", art. cit., p. 126. A. Zamora Vicente dice en este sentido que "La dulce, emocionada ternura de Garcilaso es el patrón literario de esa *Epístola*", en "La *Epístola* a Mateo Vázquez", en *Cuadernos de Ínsula...*, op. cit., p. 190.

Bajo nuestro punto de vista la presencia de F. Aldana responde a todo un sistema que enuncia y analiza como "nostalgia del paraíso" J. Lara Garrido en su "Introducción", en F. de Aldana, *Poemas castellanos completos*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 223), pp. 13-119, especialmente pp. 81-84. Cfr. también el trabajo de C. Ruiz Silva, "Milicia y política en la obra de Aldana", en sus *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad (Depto. Lit. Esp.), 1981, pp. 179-95.

Por otro lado, R. Schevill y A. Bonilla, al anotar *La Galatea*, en concreto los versos de Lauso a Larsileo cantados por Damon, que comienzan: "El vano imaginar de nuestra mente", apuntan una serie de paralelos entre estos versos y la *Epístola* (*Galatea*, II, Madrid, Impr. de Bernardo Rodríguez, 1914, pp. 285-286). M. A. Buchanan en el art. cit. pág. 27, n.º 10, señala que esto es una muestra de como "Some of it was garbled from other works of Cervantes..." A. Marasso, art. cit., subraya la presencia de la Canción de Damón de *La Galatea*, en realidad confunde y se refiere, como indicaban Schevill-Bonilla, a la Canción de Lauso en el Libro IV, lo interesante es que tras esto afirma: "Difícil es que Cervantes... se dé tanto trabajo en utilizar sus anteriores expresiones, las utiliza seguramente quien se sirve del texto corvantino para dar cortidumbre de obra auténtica a la *Epístola*" (p. 1). L. Astrana Marín, en su *Vida...*, tomo III, pág. 249, resalta el valor autobiográfico de la Canción. E. Florin la considera como una segunda epístola a M. Vázquez en "Algunos comentarios sobre la poesía de Cervantes", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1968, p. 270. Lewis de Galanes, al introducir la temática del campo en su ed. de las poesías cervantinas (Zaragoza, Ebro [Clas. 116], 1972), señala también los paralelismos entre canción y *Epístola*; sin embargo, dice: "Pero creemos ser factible el que fuese escrita a otro secretario de Felipe II, a Antonio Eraso, por medio del cual había solicitado Cervantes un oficio en las Indias, en 1582, de Felipe II. Dicho oficio se le fue negado [sic!]" (n.º 45, p. 105). A pesar de todo, creemos que tiene razón J. B. Avalle-Arce cuando subraya que todos estos paralelismos "son coincidencias debidas a lugar común poético" [T. II de su edición, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 155), 1968, n.º 15, p. 35], es decir, "menosprecio de corte y alabanza de aldea".

⁸ Los dos remontan esa relación a los juveniles años de residencia corvantina en Sevilla (1564), cfr. Astrana Marín, *Vida...*, op. cit., T. II, pp. 51 y ss. 541 y ss. Fco. Navarro Ledesma, *El ingenioso hidalgo M. de Cervantes*,

bién los juicios y apreciaciones de la crítica tradicional, bastante encomiástica en general. Curiosamente es el editor de 1905, E. Cotarelo, quien se aparta de esta tendencia mayoritaria para formular algunos "lunares" cuando señala:

...no puede negarse que, como obra de arte, tiene algunos de aquellos defectos comunes a las demás poesías de Cervantes; y nos atrevemos a decirlo sin rodeos, porque estamos muy lejos de creer que fuese un mal poeta... Hay en ella expresiones poco poéticas, consonantes vulgares, frases oscuras y transposiciones nada graciosas; pero estos pequeños lunares desaparecen ante otras bellezas y ante el espíritu y tono general de la obra⁹.

Parece claro, por tanto, que la "Epístola", elogiada casi unánimemente, no es de Cervantes —al menos en su totalidad— y que la suposición de V. Gaos: "Cervantes estaba, sin duda, satisfecho de esta composición y por ello la insertó, con pequeñas variantes, en *El trato de Argel*"¹⁰, no deja de ser gratuita, puesto que no hay referencias en los distintos prólogos, ni en el *Viaje del Parnaso*, y sobre todo no reelabora estos versos en *Los baños de Argel*. La epicidad, negada por Marasso y supuesta por A. Zamora Vicente y R. Rojas cuando encomian los versos "patrióticos" del cautivo Cervantes y sobre ese mismo tema, no es "consecuencia natural" de sus experiencias personales y reflejo de su vida de cautivo, en este sentido también L. Cernuda se equivoca¹¹. Porque si fuera así, otro famoso cautivo-poeta, Antonio Veneziano, cuando vuelve a su patria no haría lo que de hecho produce, esto es, continuar los mismos temas petrarquesco-neoplatónicos que su paso por Argel había interrumpido, y es que, como subraya G. Camamis:

Madrid, Imprenta Alemana, 1905, pp. 190 y ss. También Nicolás Díaz de Benjumea, *La verdad sobre el Quijote. Novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, Madrid, Imprenta de Gaspar Editores, 1878, apunta su valor de "documento político" (p. 87). Un aspecto que sólo incidentalmente valora la crítica, por ejemplo, Simón Fedjuk, "La actitud y el pensamiento político de Cervantes", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 60, dic. 1954, pp. 315-323, que subraya su "carácter completamente político", puesto que indica "el peligro morisco" y muestra sus debilidades y cuáles serían los medios para solucionarlo (p. 315).

⁹ "Prólogo" en su ed. cit., pp. 7-8. Un buen resumen de posturas críticas encomiásticas sobre la *Epístola* lo encontramos en la ed. cit. de V. Gaos en la nota inicial a esta composición, pp. 337-338. A él podemos añadir la conclusión de Rivers en su trabajo cit.: "Esta epístola, en parte por lo menos auténtica, no sólo ofrece interés biográfico, sino que es un modelo de poesía discursiva, de retórica elocuente y de fluida versificación (quizá por eso mismo sospechosa)" (p. 126).

¹⁰ "Introducción", ed. cit., T. II, p. 17.

¹¹ A. Zamora Vicente, art. cit., p. 191, donde con un a-historicismo delirante establece el paralelismo de Cervantes con el *Cantar de Mio Cid* y su "Dios, que buen vasallo!". R. Rojas, *Cervantes*, Buenos Aires, Losada, 1948, págs. 29, 81 y 201, en esta última afirma: "Pienso que la *Epístola* a M. Vázquez del cautivo es la 1.ª resonancia de la cuerda épica en el corazón del gran poeta". Angel Suárez, "Cervantes, poeta", *Cervantes*, octubre de 1920, págs. 55-65 dice: "Otro de los trozos más importantes que a las claras demuestran su épica expresividad galana y fluida, su castellana marcialidad, patriótica bizarra y bélica arrogancia es el de la —bastante larga, y para cuya resplandeciente acción evocadora, sin que desmaye ni decaiga, se necesita verdadero *temperamento* de poeta— epístola que dirigiera a M. Vázquez..." (p. 63). Por su parte, L. Cernuda, "Cervantes, poeta (1962)", en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral, 1971 llega a afirmar: "...un amargo tono personal que le dicta la desdichada experiencia humana a que Cervantes se ve sometido", también hace hincapié en el "valor épico" del texto y habla del "sentimiento de la grandeza patria" (p. 252).

El mundo de cautivos de la obra cervantina, además de ser una de las aportaciones más geniales del Siglo de Oro, es de una complejidad insospechada, con el más abigarrado conjunto de elementos e influencias imaginables. El cautiverio en Cervantes viene a ser un mundo complejo de creación artística y uno de los grandes hallazgos de su tiempo¹².

Pero aunque sobre esto volveremos en un próximo trabajo al analizar el verso dramático, quisiera apuntar brevemente: el parlamento en tercetos que inicia Saavedra, el cautivo, en “Quando llegué catiuo y ui esta tierra” posee un valor sígnico fundamental: materializa una situación —digresional— ejemplificadora. Es, pues, un discurso de un cautivo a otro (Leonardo) que conoce también como él la situación; por tanto, verbalizarla significa construir la “memoria”, emblematicar el deseo de resolver esa situación a través de una sentimentalidad elegiaca y nostálgica (en doble dirección: tiempos del Emperador Carlos y añoranza de un tiempo de acción incluso con la presencia activa de Garcilaso) para sostener así esa memoria (“Estas cosas boluiendo en mi memoria / las lágrimas trujan a los ojos”).

Sin embargo, esta “desgracia tan notoria”, es decir, el *error* de funcionamiento imperial que permite la presencia de “tantos piratas” es un motivo cuasididáctico: formalmente el discurso puede cambiar (“quando me uea en más seguro estado / o si la suerte o si el fabor me ayuda”) y dirigirse con “lengua balbuziente” directamente al buen rey para mostrar-cantar la *potencia* del imperio y yuxtaponerla a “la desuerguença con que una uil oca / aspira de contino a haçerte ultraje”. La enumeración de realidades, a través de fórmulas reiteradas, asegura la supervivencia de la memoria, y la sentimentalidad no es producto de una simple contemplación, sino de la implicación cautivo-nostalgia y por eso concluye:

Pero a todo silencio poner quiero,
que creo que mi plática te ofende
y al trabajo e de ir adonde muero.

El discurso de Saavedra, posiblemente trasunto del mismo Cervantes, se detiene aquí; el didactismo ha cumplido su función: ha construido —mediante la conjunción de diversos motivos— una plástica memoria de lo que todavía *no* es una gloria aparential; el discurso ha emblematicado el deseo.

El segundo hecho histórico poetizado por Cervantes es, como hemos seña-

¹² *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Cremos (B. R. M., Ests. y Ens. 264), 1977, p. 53. Vid. también Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un Théâtre à naitre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977. Significativamente ninguno de estos dos críticos hace referencia a la apócrifa *Epistola*. También J. B. Avalle-Arce, “La captura (Cervantes y la autobiografía)”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas, Maior, 6) 1975, pp. 277-233, un trabajo valioso desde el punto de vista biográfico, pero poco riguroso en la breve referencia que hace a la *Epistola*; así, por ejemplo, señalar la distancia entre ella y sus posibles modelos (p. 308) sólo refuerza la no autoría cervantina.

lado, el de la mal denominada Armada Invencible, porque, como dice P. Sáinz Rodríguez:

La Invencible nunca fue llamada así por los españoles; aunque el apelativo se ha tachado de exageración luso-andaluza, no es cierto. En ningún documento español, en ninguna carta, en ninguna advocación española, aparece la denominación de la *Invencible*; alguna vez, en comentarios, dicen la Feliz Armada, pensando en que tenía un alto destino que cumplir¹³.

Las dos canciones a la Feliz Armada o, en la terminología cervantina, "Católica Armada", han generado menos elogios y referencias críticas que la composición anterior. Fue don Manuel Serrano y Sanz quien las publicó por primera vez en 1899 y Schevill y Bonilla al referirse al manuscrito señalan: "Nótese que ... la atribución *De Miguel de Zeruantes Saavedra* es de distinta mano, y también de otra tinta, más moderna, que la del resto de la composición"¹⁴.

¹³ *La conciencia nacional. De Lepanto a la Invencible*, Madrid, F. U. E., 1979, p. 13. Fue el italiano Pigocetta quien la llamó *Armada Invencible* "probablemente con ironía" (p. 17). Interesante conferencia que acaba con el tópico sobre el "disparate" de Felipe II al nombrar al Duque de Medina Sidonia almirante (p. 15 y ss.). Astrana Martín lo señala: "Ningún historiador, cronista o poeta español del tiempo, emplea en su *Vida...*, op. cit., T. IV, Madrid, Instituto Editorial Roas, 1952, también semejante adjetivo (invencible). Lope de Vega la llama... famosa y Cervantes... católica" (p. 214).

¹⁴ Ed. cit., vol. VI, p. 56, Manuel Serrano y Sanz, "Dos canciones inéditas de Cervantes", *Homenaje a M. Pelayo*, I, Madrid, Librería Gral. de Victoriano Suárez, 1899, pp. 413-427, que hace hincapié sobre la seguridad de la atribución: "En cuanto a la autoridad de este manuscrito, creemos que no es pequeña..." (p. 415).

Las pocas referencias críticas son:

J. Givanel Mas, en "Prologo" a su ed. cit.: "Aquella desgraciada excursión (sic) a Inglaterra, aquella infructuosa salida de nuestra *escuadra invencible* dio motivo a Cervantes para una canción en la cual, en alguna de sus estrofas, aparece tal realismo, que hace sea una de las composiciones más dignas..." (p. XXIII).

E. Cotarelo, en sus *Efemérides cervantinas o sea Resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1905, destaca el "vigor" del comienzo de la primera y en la segunda el no abatirse de Cervantes (pp. 129-130).

F. Navarro Ledesma, en op. cit., dice: "...es el reflejo de lo que llamamos ahora un estado de opinión, cien veces repetido en otros desastres. Se echaba mano de todas las razones o sombras de razones, pretextos y paliativos para justificar las derrotas. El vencedor es un pirata, el mar y el viento han respondido al justo de su intento, etc. Las fanfarronadas e invocaciones teológicas se hinchan y abultan más y más" (p. 314).

E. Martín de la Cámara, en su "Prólogo Galeato", en M. de Cervantes, *Poetas*, Madrid, Rivadeneira, s. a. (pero 1923) destaca, dentro del "dormitar homérico" de Cervantes, "algunos trozos de las canciones a la Invencible" (p. 19).

R. Rojas, *Cervantes, op. cit.*, dice: "...hay también en Cervantes un poeta épico, o sea, un creador de símbolos heroicos, completándose con ello, en su ingenio y en su obra, las tres formas que el poema asume en la creación de la fábula y en su expresión" (p. 180). De las composiciones en endecasílabos las canciones tienen un valor secundario en comparación con la *Epístola a M. Vázquez* (p. 81), por tanto, es comprensible su laconismo sobre las mismas que se reduce a señalar que en la primera augura "el triunfo" y se "sobrepone" en la segunda, a la derrota (p. 202).

J. M. Claube (anagrama de Bleuca), en "La poesía lírica de Cervantes", en *Cuadernos de Insula, op. cit.*, subraya en las dos canciones "momentos de brío y dignidad, aun con su retórica correspondiente" (p. 176).

E. Florit se circunscribe a señalar el carácter histórico de "las dos canciones a la salida triunfal y derrotado regreso de la Armada Invencible" en "Algunos comentarios...", art. cit., p. 271.

Es casi inevitable que los críticos señalen los paralelismos entre estas canciones, posiblemente, de Cervantes y las que compusieron Herrera o Góngora, este último, sobre todo, pues poetiza el mismo hecho en "Levanta, España, tan famosa diestra"¹⁵. Para inmediatamente señalar la singularidad cervantina, bien porque no alcanza al *Divino* Herrera, bien por su "realismo" característico. Sin embargo, el sistema tópico que nuestro escritor desarrolla no es tan singular como pretende la crítica al uso.

La hiperbolización y sacralización de un Aldana, Herrera, Barahona de Soto o Góngora también son visibles en las dos canciones que nos ocupan. Así, en la primera, la prosopopéyica invitación a la Fama ante "el confuso rumor de nuevas malas" hará que su *luz* esparza las tinieblas, es decir, establece la correspondencia Fama-Sol en tanto que los dos actúan igual ante un obstáculo natural (cerradas nieblas o tinieblas) y:

Rafael Lapesa, "En torno a *La española inglesa* y *El Persiles*", incluido ahora en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos (B. R. N. Ests. y Ens. 104), 1971, pp. 242-263: "Las dos odas inspiradas por el fracaso de la expedición cierran una época de la producción cervantina" (p. 244); a partir de aquí ya no tendrá confianza plena en el éxito de las empresas nacionales: un somero análisis descriptivo le permite concluir: "M. de Cervantes, soldado, había tomado una postura activa y unilateral ante el mundo y después la había conservado, acentuada por el cautiverio, y la había llevado a la literatura" (p. 247).

M. Durán, en "Cervantes as a poet", *Cervantes*, Boston, Twayne Publishers (Twas, 329), 1974, destaca el "tono de entusiasmo" de la primera y el tono "sombrio, amargo, casi desesperado" de la segunda (p. 32-33).

A. Castro, "Cervantes y el Quijote a nueva luz", en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza/Alfaguara (Bols., 494), 1974, las utiliza para ejemplificar "la falta de ímpetu militar en el rey" (p. 85).

De este laconismo se separa W. J. Entwistle, que les dedica el único análisis en profundidad en "Cervantes two odes on the Invencible Armada", *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV, 1947, pp. 254-259. Más recientemente José M. Caso González, "Cervantes, del manierismo al barroco" en op. cit., pp. 141-150.

¹⁵ Así lo hacen Schevill-Bonilla, que señalan la similitud de los finales en Góngora y la primera Canción cervantina. Claro que si con ello pensaban potenciar-encumbrar a Cervantes, le hicieron un flaco favor si tenemos en cuenta lo que dice Robert Jammes en *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967, pp. 253-255, especialmente cuando señala:

"On s'expliquerait mal, en effet, que l'auteur ait écrit de sa propre initiative cette pompeuse *canción* où il exalte la puissance guerrière de l'Espagne, son action en faveur, de la foi, et où il appelle, à travers une citation de Pétrarque, la feu du ciel sur l'hérétique Angleterre et sur sa reine, "reina torpe, reina no, mas loba/libidinosa y fiera", y es, como dice más adelante: "Que cette *canción* soit une oeuvre de commande, écrite sans conviction, le style lui-même paraît l'indiquer par son amphase excessive, autant que la médiocrité de l'ensemble" (pp. 253-254).

Entwistle establece que "these merits are not such as to challenge the supremacy of Fernando de Herrera, Cervantes' elder contemporary, in the political ode", y más adelante: "These show one characteristic of politics where is absent from the two odes...", op. cit., p. 254.

También Rivers señala este paralelismo herreriano para inmediatamente marcar la diferencia más humana en Cervantes, "*Viaje del Pernaso* y poesías sueltas", en op. cit., p. 129.

"Por lo demás —como dice Cristóbal Cuevas—, resulta cuando menos chocante que el cantor de Alcazarquivir no dedicara un poema a la Invencible (1588); quizá se deba al abandono por parte de Herrera, de la poesía por esas fechas; quizá, a un sentimiento de desilusión sobre la grandeza de España; tal vez, a la creencia de que aquello, más que una derrota, fue un proyecto fallido por culpa de los elementos", en su "Introducción" a la reciente edición de Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 219), 1985, pág. 50.

diziendo ajenas menguas,
de los hijos de España el valor cantes,
con que admire al cielo, al suelo espantes.

La hiperbolización del "crédito español" se va a prolongar en la segunda estrofa en una sucesión de interrogaciones retóricas en la que el canto unifica un cierto providencialismo, como en Herrera, con elementos terrenales:

Di con firme verdad, firme y sigura:
¿hizo el que pudo la victoria vuestra?
¿sentenciado a su causa el Padre eterno?
¿bañada queda en roja sangre y pura
la cathólica espada y fuerte diestra?
En fin ¿de aquel que asiste a su gouierno,
poblado a el hondo infierno
de nuevas almas, y de cuerpos lleno
el mar, que a los despojos y vanderas
de las naciones pertinazes, fieras,
apenas dió lugar su immenso seno,
del pirata mayor del occidente
ya inclinada la frente,
y puesto al cuello altiuo y indomable
del vencimiento el yugo miserable?

La tercera y cuarta estrofas explicitan "detalles realistas"¹⁶ de una gran batalla naval, pero sin duda hiperbólicos, son alusiones generalizadoras a la *deseada realidad* del no desastre que conducirá en la estrofa quinta a la magnificencia de "nuestro cristiano ejército inuencible" a la que contribuye el naturalismo de las "claras estrellas" y el "sol".

La sexta estancia es especialmente interesante porque en ella la Fama comienza a profetizar la segura vitoria final, y al referirse a la hazaña del antepasado del duque de Medina Sidonia, don Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno*, en el sitio de Tarifa (1294), utiliza mecanismos histórico-teológicos:

... sobre un muro vn caballero
mas que de yerro, de valor armado,
y, entre la turba mora, vn niño atado,
qual entre ambrientos lobos vn cordero,

¹⁶ Es la formulación desafortunada de E. L. Rivers, art. cit., p. 129; pero también Entwistle señala la "strange unlikeness" entre estos versos de Cervantes y los de Herrera: "These have realitie and forceful detail, where Herrera has only artifice... There is no such enrichment of experience in Cervantes' verse, but it is a fine generic pictura of warlike action by land and sea" (p. 256).

Curiosa y contradictoriamente Caso González, art. cit., que considera las Canciones como composiciones "manieristas" "por lo que tienen de intelectualismo, de composición por elementos aislados e independientes..." (p. 143), insiste en los recuerdos de Lepanto y los abordajes vividos (p. 144).

y al segundo Abrahan que de la daga
con que el bárbaro haga
el sacrificio horrendo que, en el suelo
le dio fama, y imortal gloria en el cielo

En la siguiente, la hiperbolización se consigue a través de una gradación que sustituye las referencias bíblicas por los mitos históricos y clásicos:

entra en el esquadron de nuestra gente,
y alla veras, mirando a todas partes,
mill Cides, mill Roldanes y mill Martes,
valiente aquel, aqueste más valiente;

El providencialismo religioso, sin embargo, no se abandona y la España *penitente-peregrina* conseguirá doblgar la “injusta / çeruz inglesa...” puesto que:

Justa es la empresa, y vuestro braço fuerte;
aun de la misma muerte
quitara la vitoria de la mano,
quanto más del viçioso luterano.

Estamos ante el argumento agustiniano que determina la guerra contra los herejes como guerra de Dios (*quod Deus imperat*), se contribuye así a la unidad teológica-política de toda la historia de la humanidad y en concreto del Imperio *Mixto* de Felipe II. Pero como la monarquía de Dios se vincula en la Biblia a la casa de David, Felipe II el “católico monarca” adquiere la *dignitas* davidica:

Muéstrales, si es posible, un verdadero
rretrato del cathólico monarcha,
y verán de Daudid la voz y el pecho,

Los errores del copista han oscurecido el significado de esta estrofa, pero a pesar de ello la conjunción Iglesia-Monarquía cristiana (“Con tal cordero, tal monarcha, y luego / de tales doze el rruego”) son las que posibilitan que España cante la victoria segura y que en el envío la Canción cambie “por nueuas de alegría / el nombre de cançión en propheçia”, porque el providencialismo cristiano, la sacralización política del Imperio que da coherencia a este poema no puede tener otro resultado.

La Canción segunda, cuando la *pérdida* de la Armada ya es incuestionable, señala E. L. Rivers que “apenas es menos optimista en el fondo” que la anterior¹⁷, porque no podía ser de otra manera, es decir, el canto se estructura en torno a un providencialismo que es emblemático en la primera estancia:

¹⁷ Art. cit., pág. 130. El paradigma métrico es diferente a la anterior, pues si el de ésta era:

Madre de los valientes de la guerra,
 archiuo de cathólicos soldados,
 crisol donde el amor de Dios se apura,
 tierra donde se vee que el çielo entierra
 los que an de ser al çielo trasladados
 por defensores de la fee más pura;
 no te pareçca acaso desventura,
 ¡o España, madre nuestra!,
 ver que tus hijos buelben a tu seno,
 dejando el mar de sus desgraçias lleno,
 pues no los buelbe la contraria diestra;
 buébelos la vorrasca ycontrastable
 del viento, mar, y el çielo que consiente
 que se alçe vn poco la enemiga frente,
 odiosa al çielo, al suelo detestable,
 porque entonçes es çierta la cayóda,
 quando es soberuia y vana la subida.

España es sucesivamente "madre de valientes", "archivo de católicos" soldados, "crisol del amor de Dios" y, por tanto, la tierra de los "defensores de la fe". Si Herrera, en su "Canción por la pérdida del Rey Don Sebastián", renovaba el motivo medieval de la derrota como castigo del cielo, que llega por medio de los propios enemigos de la fe¹⁸, Cervantes aquí está muy cerca de esta formulación aunque ahora esos enemigos *disfrutan* de una "soberbia y vana" alegría puesto que ha sido la tormenta marítima, un elemento naturalista y casual, el que permite "que se alçe un poco la enemiga frente". La victoria enemiga, pues, es pasajera necesariamente, no puede estar basada ni en lo divino ni en lo humano y como consecuencia, al final, será "çierta la cayóda".

Por eso, en la segunda estrofa, que sigue estando dirigida a España como "madre", los soldados no están *rendidos*, sino *confusos*, es una "vuelta... desordenada", no una derrota porque "...el çielo, aunque se tarda, no es amigo / de dejar las maldades sin castigo".

La tercera estrofa combina la imagen del león con un providencialismo ven-

9 Estancias = ABC, ABC: cDEEDFGG
 Commiato = FGG

Ahora es:

8 Estancias = ABC, ABC: CdEEDFGGFHH
 Commiato = FGGFHH

Cfr. Enrique Segura Covarsi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, C. S. I. C. (Anejos Cuadernos de Literatura, 5) 1949, p. 304.

¹⁸ Cfr. Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos (B. R. H., Ests. y Ens., 43), 1972 (2.*), pp. 508-509.

gativo perfectamente divinizado y reforzado además porque es ejemplificador para otros enemigos de la fe, el mundo del Islam; la ofensa no ha sido sólo para el poderío español, también para Dios y, por tanto, la venganza es justa e irremediable. Y es que el pueblo español es el pueblo escogido, otra noción bíblica latente en esta composición:

A tu león, pisado le han la cola;
 las vedijas sacude; ya rrebuelbe
 a la justa vengança de su ofensa,
 no sólo suya, que, si fuera sola,
 quiçá la perdonara; solo buelbe
 por la de Dios, y en restaurarla piensa;
 vñico es su valor, su fuerça inmensa,
 claro su entendimiento,
 indignado con causa, y tal, que a vn pecho
 christiano, aunque de mármol fuese hecho,
 mouiera a justo y vengatiuo intento,
 y más que el gallo, el tusco, el moro, mira,
 con vista aguda y ánimos perplexos,
 quales son los comienços y los dejos,
 y donde pone este león la mira,
 porque entonçes su suerte está loçana,
 en quanto tiene este león quartana¹⁹.

Después de estas tres estrofas dirigidas a España, donde la derrota naturalista sirve para afianzar el sistema teológico-político, siguen otras tres, en perfecta correspondencia, en las que el poeta se dirige directamente al Rey, porque la proximidad de la victoria exige el sometimiento a una jerarquía universalizadora que en el plano político es Felipe II. Si Dios aparece como la causa determinante del triunfo final, Felipe II ha de cumplir su papel político-religioso y el poeta lo presenta sucesivamente como “columna de la ffe segura y fuerte”, “gran capitán de Dios” y “Moysés christiano”²⁰.

Así, las estrofas que dirige al Rey contienen las razones por las que no puede ser “manso y sin coraje”²¹ en la primera; la siguiente ofrece todos los medios y

¹⁹ Entwistle censura “Individual phrases are aven unhappy, such as those which describe stepping on the Spanish lion’s tail, and his quartan fever”, art. cit., p. 256. Pero olvida que las características que proporciona la imagen del león son perfectamente adecuadas para describir y adaptarse a ese elemento regidor del poema que es la sacralización del poder político. Para Caso González, op. cit., el león es “una imagen maravillosa” (p. 145), aunque no la explica.

²⁰ Caso González, op. cit. al recapitular sobre las *Canciones* dice que el rey aparece “como un vicario de Dios en la tierra”, Cervantes no podía aceptar que España fuera vencida por el mal, no podía entrar en los designios de Dios. “Pero Dios a veces se enfada y exige que se le ruegue, como Moisés en el desierto, levantando los brazos hasta el agotamiento” (p. 146).

²¹ Nada más lejos de la ironía o de señalar algún defecto en el Monarca, como pretende A. Castro, “Cervantes y el *Quijote* a nueva luz”, op. cit., p. 85. Cervantes no censura nada en el rey, señala otras características del poder real que, ahora, ante la “diestra enemiga” hay que obviar para convertirse en “justo horror” ante el luterano, el infiel enemigo.

un ejemplo emblemático en el hijo de don Diego Fernández de Córdoba; mientras que en la tercera, ese ejemplo concreto se somete a un proceso de generalización mediante el cual:

un felice suceso
de la empresa justísima que tomas,
y no con ella vn solo rreino domas,
que a muchos pones de temor el pesso;
aseguras los tuyos, fortaleçes
lo que la buena fama de ti canta,
que eres vn justo horror que al malo espanta,
y mano que a los justos fauoreçes;
alça los braços, pues, Moyses christiano,
y pondrálos por tierra el luterano.

Las dos estancias que siguen van dirigidas a los marineros y soldados españoles para mostrarles que en esta derrota provisional está ya inscrita la victoria:

Triumphe el pirata, pues, agora, y haga
júbilo y fiestas, porque el mar y el viento
an respondido al justo de su intento,
sin acordarse si el que deue, paga,
que, al sumar de la quenta, en el rremate,
se hara vn alcançe que le alcançe y mate.

La trascendencia de la temporalidad ("agora") está sostenida por un doblete conceptual tópico: *victa-victrix*. Por eso, *la commiato* final es apoteósica, el optimismo providencialista recapitula los tres elementos básicos a los que ha dirigido su canto para mostrar mediante el determinismo teológico-histórico la gloriosa victoria:

¡O España, o rrey, o milites famosos!
ofreçe, manda, obedeced, que el cielo
en fin ha de ajudar al justo çelo,
puesto que los prinçipios sehan dudosos,
y en la justa ocasión y en la porfia,
ençierra la vitoria su alegría.

La estrategia agresiva: político-militar y religiosa que propone puede cumplirse. La visión contrarreformista —que no se distrae con la mitología clásica— de la España de Felipe II se hace también poesía en este caso.

El saqueo de Cádiz que una armada inglesa —cuyo general de tierra era el Conde de Essex— realizó en 1596 posibilitó la composición que tiene como epigrafe: *El capitán Becerra vino a Sevilla a enseñar lo que habían de hacer los soldados, y a esto, y a la entrada del Duque de Medina en Cádiz hizo Cervantes este Soneto*. Fue Juan Antonio Pellicer quien lo publicó por primera vez en sus "Noticias para la

vida de Miguel de Cervantes Saavedra” en *Ensayo de una bibliotheca de traductores españoles*, Madrid, Sancha, 1778, págs. 160 y ss.; después lo reprodujo en su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, pero a pesar de citar la signatura del manuscrito de la Real Biblioteca que lo contenía, Schevill y Bonilla no pudieron consultarlo y afirman: “Algunas dudas nos ofrece la autenticidad de esta composición, cuyo epigrafe no parece estar redactado por el propio Cervantes”²².

Luis Astrana Marín, refiriéndose al soneto que nos ocupa, señala con lógica, pero sin probarlo documentalmente, que “debió ser leído en alguna academia sevillana. Lo hace muy posible el hecho de que varios poetas hispalenses, amigos suyos, consagrarán otros sonetos al mismo asunto”. Recoge, además, los de Juan Sáenz de Zumeta (elogiado en *La Galatea*), Juan de la Cueva (también elogiado allí) y sobre el mismo tema escribió Álvarez de Soria, “recalcando la cobardía del Duque”²³.

La crítica suele subrayar la quiebra que supone en la poesía cervantina: este soneto es una composición humorística que muestra un cierto desmoronamiento de la poesía anterior, como dice Rivers, “Dios ya no promete ninguna victoria española; pero Cervantes ni llora ni se enfurece como un Quevedo, sino que ve con una sonrisa irreverente lo ridículo de los ademanes andaluces de su patria”²⁴. Y, en general, se subraya también la ironía que contiene el texto²⁵.

La ironización recorre el poema desde el principio:

²² Ed. cit., p. 72. Cfr. también J. A. Pellicer, *Vida...* op. cit., pp. 45-46 y Julián Apraiz, “Curiosidades cervantinas”, en op. cit., pp. 233-234.

²³ *Vida...* op. cit., vol. V, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1953, pp. 213 y 214.

²⁴ Op. cit., p. 131. Cfr. también su trabajo “Cervantes and the question of language”, op. cit., pp. 28-29, donde lo ve como un tonto “Contra-Renacentista” porque la lengua clásica de Garcilaso se ha desintegrado al invadirse de vulgaridades coloquiales.

Por su parte, A. Castro, en “*El Quijote*, taller de existencialidad”, *Revista de Occidente*, núm. 52, julio, 1967, señala que Cervantes no publicó esta composición por *recelo* (p. 18), una afirmación radicalmente ahistórica que para poder explicarla hay que poner en relación con lo que en este mismo artículo dice: “En ninguna de sus obras publicadas por él había puesto Cervantes lisonjas a la realeza y nobleza españolas. En el mundo señoreado por ‘el segundo Felipe’ nunca hubo digno lugar para Cervantes” (p. 18). Que esto último sea cierto no puede provocar afirmaciones gratuitas y *forzar* interpretaciones de los textos para probar así una hipótesis de trabajo.

²⁵ M. Fernández de Navarrete, op. cit., habla de “fina ironía y discreto donaire” (p. 86). E. Cotarelo, *Efemérides...* op. cit., “irónico estilo” (p. 165). Givanel Mas, op. cit., “irónica en todas sus partes” (p. 77). Navarro Ledesma, op. cit., “...el primero donde amanece la percepción clara y la satírica reproducción de la ridiculez de los sucesos...” (p. 385), y más adelante, “...este magnífico soneto acredita el arte supremo que trueca en risa la indignación, sin malicia aparente, en el cual aventajó Cervantes a Rabelais y a Voltaire y a todos los ingenios del mundo...” (p. 386). E. Silvela, op. cit., “Es sátira vengadora de la flojedad y desidia”, del Duque de Medina Sidonia (p. 37). M. J. Quintana, op. cit., “sátira picante” (p. 102a). J. M. Claube, op. cit., “Se percibe nítidamente la desilusión del soldado” (p. 177). R. Rojas, *Cervantes*, op. cit., “soneto de burla” (p. 206). Entwistle, op. cit. subraya el hiriente desprecio por la conducta poco militar del Duque de Medina Sidonia (p. 258). Manuel García Puertas, *Cervantes y la crisis del Renacimiento español*, Montevideo, Universidad de la República (Facultad de Humanidades y Ciencias), 1962, “demoledoramente irónico” (p. 79). Ramón de Carciasol, *Cervantes. Biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1972, “Con este soneto aparece la ironía en la obra de Cervantes” (p. 97). M. Durán, op. cit., ve el texto como ejemplo claro del uso efectivo de la ironía (p. 38). A. Sánchez, *Cervantes*,

Vimos en julio otra semana santa,
 atestada de ciertas cofradías
 que los soldados llaman compañías,
 de quien el vulgo, y no el inglés, se espanta.

Se juega con una terminología religiosa contrastada con la realidad cívico-militar y ésta, la de 1596, ya no es la misma que hemos visto ocho años antes; ahora el enemigo sigue siendo el inglés, pero ya no se *espanta* ante el poderío del ejército español. De él sólo queda su vistuosidad, su falta de movilidad, la falsa apariencia de los *Golías* contrarrestado en su gigantismo por los *pigmeos* que le preceden:

Huvo de plumas muchedumbre tanta,
 que, en menos de catorce o quince días,
 volaron sus pigmeos y golías,
 y cayó su edificio por la planta.

Pero son los tercetos los que condensan irónicamente el triunfo de las apariencias. El capitán Becerra, lugarteniente del Duque de Medina Sidonia y el mismo Duque quedan descalificados en su falta de responsabilidad: el primero por su aparatoso "bramido"; el segundo, por su "medura harta".

Bramó el becerro y púsolos en sarta,
 tronó la tierra, escurecióse el cielo,
 amenazando una total ruina,
 y al cabo, en Cádiz, con medura harta,
 ido ya el conde, sin ningún recelo,
 triunfando entró el gran Duque de Medina.

Es evidente que este *triunfo* de la entrada en Cádiz está mostrando las debilidades del sistema imperial. En un mundo así, que permite el saqueo y la piratería inglesa en la propia sede del imperio, lo épico puede ser sustituido por lo irónico, ahora sí y no antes, como pretende A. Castro, pero observemos que la figura del rey no está discutida, no aparece. Sólo el bramido amenaza "una total ruina" y el Duque es *grande* en su tardanza, las compañías de soldados en desfile triunfal sólo provocan una semana santa en pleno verano.

poeta, op. cit., "El poema de Cervantes es la mueca burlona ante un ejército ya más vistoso de plumas y estandartes que dotado de eficacia combativa" (p. 11).

Pero es, probablemente, Ramón Solís, en "Dos acciones de guerra y dos sonetos", *ABC*, Madrid, 13 de octubre de 1961, quien justifica más por extenso este aspecto: "Cervantes ironiza esta falta de premura, la del Duque de Medina Sidonia. Intenta buscar un culpable de la derrota y el soneto surge de su indignación de español ante una derrota que pudo evitarse", y más adelante: "Su ironía se ceba en la bravuconería de la soldadesca, en el exceso de prudencia de un general. Con ella se adivina la severidad de juicio de quien ha luchado sabido cumplir con su deber".

Estos tres últimos textos que hemos analizado y que probablemente son de Cervantes nos los muestran como un poeta inmerso en el humus ideológico de su tiempo. La contradicción entre las composiciones sobre la Armada y el saqueo de Cádiz es sólo aparente, porque tanto en 1588 como en 1596 Cervantes no se sitúa al *margen* de la historia. Pensemos que la ironía y la sátira son elementos perfectamente contemplados en las poéticas de los siglos XVI y XVII. Que hacia finales del XVI, Cervantes ironice sobre el triunfo ridículo del Duque, sólo evidencia, como en el resto de composiciones que provoca este hecho, que el sistema teológico-político no es tan perfecto como parecía, pero en sus mecanismos de defensa y perdurabilidad contempla también, y utiliza, la ironía.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE
(Instituto Bachillerato, Melilla)

LOS RETRATOS DE PROMETEO

(Crisis de la demiurgia pictórica
en Paravicino y Góngora)

Resulta obvio que “la pintura de un retrato es algo empírico” y que su realización plantea problemas que “todos podemos concebir con independencia del contexto temporal en que se produzca”. Pero además, todo retrato conjuga con su finalidad primaria de representar a alguien, la de ser una “manifestación de convicciones”¹, al convertirse en objeto de reflexibilidad diferenciada de acuerdo con las posibilidades de confrontación empírica con el sujeto representado. En suma, un retrato “es una proposición” cuyo significado no deviene “idéntico a la forma de representación” sino que, ligado al propósito y la veracidad artísticas de su momento de ejecución, revela un sentido “únicamente cuando esa forma se interpreta”². Se marca así al principio de la autonomía de todo discurso poético respecto a la proposición exenta, las cualidades plásticas o los principios estéticos que presidieron la pintura de aquellos retratos que constituyen su referente.

Fue posiblemente Marino el poeta del XVII que más variaciones realizó indagando el ser de la imagen figurada “sopra il proprio ritratto”. Su ciclo de sonetos, que cierra la parte XV de *La Galeria*³, no constituye sin embargo más que un

¹ J. POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, p. 9.

² W. M. URBAN, *Lenguaje y realidad*, México, 1979, pp. 295-299. Un concepto del retrato como proposición convincente y autónoma fue ya expuesto por Miguel Ángel (E. H. GOMBRICH, “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en AA.VV., *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, 1983, pp. 16-17).

³ La parte, titulada *Ritratti di diversi Signori e Letterati amici dell' Autore*, concluye con un madrigal al retrato de F. Purbis —el preferido por el poeta— y los sonetos a los de M. da Caravaggio, B. Schidoni, P. Malombra, G. Maina, G. Contarini y R. Rabbia (G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, I, Padova, 1979, pp. 199-202).

testimonio tardío del motivo, cuya fórmula auroral, una nueva manera de acercamiento a la “elocuente pintura”, se documenta en la poesía española del momento. La “muda poesía” interroga con el espejo de la palabra reproduciendo entre locutor y enunciado la misma relación refleja del retrato y al sujeto captado por la imagen, a través de la coincidencia del destinatario de la meditación y el ejecutor de la mimesis artística. Poesía y pintura se personalizan en el circuito de autorreflexión del retrato para el artista, por el que la proposición (retrato) recibe un inmediato y dialécticamente controvertido sentido. Nada se interrumpe en este modelo de representación excepto el sentir silenciado del artista ante el verbo que interpreta. No hay diálogo en el universo poemático pese a que todo él no hace sino captar un diálogo de formas. El universo del arte establece un espacio solidario en el que rige la transparencia, desde la cual el locutor (a la vez sujeto del sentido) parte de un *paragone* (la semejanza empírica del retrato) y debela una apariencia (el pincel animando demiúrgicamente al objeto).

Fray Hortensio Félix Paravicino, que alguna vez se declaró “grande apasionado de los pintores”, no sólo sabía “sentir y gustar las artes plásticas sino que poseía dotes innegables de pintor verbal”⁴. Su imagen nos la transmite el “último y más importante retrato” de El Greco, realizado en 1609, que se conserva en el *Museum of Fine Arts* de Boston: El pintor ha plasmado en ese cuadro su concepto de la “visión interior”, que le hace colocar la figura en un espacio indeterminado y una postura artificial buscando “desvalorizar la apariencia física del modelo para realzar únicamente su carácter espiritual”⁵. Este propósito de una representación de la realidad sobrenatural con la consiguiente pérdida de “verosimilitud con respecto a la realidad natural de la que se ha partido” manifiesta la estética del artista: la “visión personal” como vía media entre el arte de *immagini*, “pura imitación de la naturaleza”, y el “concepto de idea como algo preexistente en el alma”⁶. Lo mismo que nada autoriza a pensar en un simple homenaje de correspondencia al pintor por el poeta⁷, tampoco resulta viable leer los versos que Paravicino dedicó al retrato como un eco de los fundamentos teóricos del artista⁸:

⁴ E. ALARCOS GARCÍA, “Paravicino y El Greco”, *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García*, I, Valladolid, 1965, p. 301.

⁵ J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, pp. 173-174. Para todo lo referente a los dos retratos que el pintor de Toledo hizo a Paravicino y en general a la iconografía de éste, vid. F. CERDAN, “Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino”, *Criticón*, 8, 1979, pp. 131-138.

⁶ F. MARÍAS-A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pp. 184-185 y 191.

⁷ E. ALARCOS GARCÍA, *art. cit.*, p. 301. “Hubo de canjear su imagen por aquel tan instructivo cuanto enrevesado soneto” (M. B. COSSÍO, *El Greco*, Madrid, 1965, p. 203).

⁸ F. MARÍAS-A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 189. Lo que no obvia la proximidad en otros casos, como ha demostrado F. CERDAN, no sin advertir que de las relaciones entre el orador sagrado y el artista “poco sabemos fuera de lo que nos han dejado ellos mismos: los retratos pintados por el uno y los versos del otro” (“La Pasión según Fray Hortensio. Paravicino entre San Ignacio de Loyola y El Greco”), *Criticón*, 5, 1978, pp. 1-27.

AL MISMO GRIEGO EN UN RETRATO QUE HIZO DEL AUTOR

Diuno Griego de tu obrar, no admira
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo por templarte
la vida, devda a tu pinzel retira.

No el Sol sus rayos por su esfera gira,
como en tus lienços, basta el empeñarte,
en amagos de Dios, entre a la parte
naturaleza que vencer se mira.

Émulo de Prometheo en vn retrato,
no affectes lumbre, el hurto vital dexa,
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veinte y nueve años de trato,
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,
qual es el cuerpo en que ha de viuir duda?

La dificultad del soneto se ha querido reducir al “enquistamiento complicadamente conceptista” de una idea: “Mi retrato pintado por ti es tan perfecto que me parece un vivo duplicado mío, hasta el punto de que no sé cuál de los dos es yo mismo”¹⁰. Pero este término sólo es el correlato subjetivo, explanado en el segundo terceto, de una *admiratio* genérica ante la dualidad de conexiones que el retrato descubre entre imagen, ser, arte y naturaleza. Dualidad creada a través de la magnífica capacidad para emular, el don “divino” (calificativo del artista) que expresa el término “obrar”. El aspecto a la vez intelectual y fabril de la operación se explana en la “Subscripción a un retrato del Autor” que abre las *Obras* de Paravicino:

De amiga idea, de valiente mano,
molestado el metal vivió en mi bulto,
émulo tibio, y el intento vano,
su vida se usurpó, me rindió oculto.

⁹ *Obras posthumas, divinas y humanas de Don Félix de Arteaga*, Madrid, 1641, fol. 63r. Para la difusión manuscrita del soneto vid., F. CERDAN, “Bibliografía...” *cit.*, p. 114 y mi nota 38. La aparición en alguna copia de la variante del verso 12 “pues en veinte y dos años de trato” lleva a CERDAN a insinuar que el retrato del Greco se realizó “tal vez en 1602” (“Elementos para la biografía de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga”, *Critición*, 4, 1978, p. 44); pero, en dirección opuesta, el Ms. 3.795 de la B.N. de Madrid, fol. 92v presenta en el mismo verso: “pues contra treinta y tres años de trato”. Creo preferible, en consecuencia, respetar la lección del impreso.

¹⁰ L. PFANDL, *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1952, pp. 276-277. Igualmente E. ALARCOS GARCÍA glosa así el contenido: “Tu pincel pone tanta vida en lo que pinta que mi alma, al contemplar este retrato duda cual sea su receptáculo corpóreo: éste de carne y hueso, que toco con mis manos, o ése que tú has hecho surgir del lienzo con tu arte maravilloso” (*art. cit.*, p. 301).

Dirigiéndose a Francisco Pacheco, Alcázar veía “ocupado/en las Ideas”, a las que con “ingeniosa mano/les forma cuerpos”, al pintor que “sin igual alguno/usa el oficio de Dios”¹¹. En ambos casos aparece la teoría de la imitación icástica que persigue “la ilusión perfecta de la naturaleza visible”, al considerar que “la verdad no puede separarse de la naturaleza” y en consecuencia que “la natural figura de las cosas es la verdadera y ésta la de su idea”¹². Idea no es aquí la platónica *veritas secunda* sino un más inmediato *conchetto* que “no sólo tiene en la experiencia su condición sino precisamente su origen; no sólo se vincula espontáneamente con la visión de lo real sino que es la visión de lo real”¹³. En tal interpretación naturalista y funcional el concepto es también *diseño*, una especie de “pequeño esbozo” o “imagen mental” traducida al lienzo en dos tiempos (*intus concipere - foris exprimere*)¹⁴.

El resultado de ese proceso es la formación por la mano del artista de una “imagen” que posee “ser” (término reiterado por Paravicino), esto es, adviene concreta realidad perceptible mediante lo que la escolástica consideraba “una sustanciación”¹⁵. El fin del retrato, según Pacheco, “es el mismo con que definimos la imagen diciendo que es una materia en que se pasó la figura del original”¹⁶. Y Fray Luis de León, al definir *hijo* como “lo que nasce de la substancia de otro” y recibe “un ser no como quiera sino un ser retratado” explica: “Como en el arte, el pintor que retrata, en el hazer del retrato mira al original, y por la obra de arte passa sus figuras en la imagen que haze, y no es otra cosa el hazer la imagen sino el passar en ella las figuras originales, que se passan a ella por essa misma obra con que se forma y se pinta.” Si “engendrar” es “hazer unos retratos vivos”¹⁷ la analogía de la pintura y la creación de un “ser” llega a ser absoluta a través de la forma como sede de la existencia. Por la forma se cumplen los “dos efectos de la divina potencia” en su actividad creadora: conferir el ser y diferenciarlo individualmente¹⁸.

La “imagen” focaliza la ecuación conceptual de mayor rendimiento en el soneto: producto final de la “mano” del artista que, como la de Dios, crea un ser diferenciado. “Obrar” con que se reproduce en la imagen cierta réplica a la demiurgia divina, planteando la problematicidad del real poderío del artista y del grado de función mimética que la pintura guarda respecto a la naturaleza. El

¹¹ B. de ALCÁZAR, *Poestas*, ed. de F. RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, 1910, pp. 196-197 y 224-225.

¹² R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982, p. 24; J. A. MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, p. 96.

¹³ E. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1977, pp. 59-61.

¹⁴ R. KLEIN, *La forma y lo inteligible*, Madrid, 1980, pp. 77-78.

¹⁵ E. GILSON, *Pintura y realidad*, Madrid, 1961, pp. 131-134.

¹⁶ F. PACHECO, *Arte de la pintura*, ed. de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, II, Madrid, 1956, p. 144. Sobre su teoría “totalmente escolástica” cfr. E. PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁷ Fray LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo*, ed. de C. CUEVAS, Madrid, 1977, p. 508.

¹⁸ E. GILSON, *op. cit.*, pp. 104-106.

cuestionamiento de Paravicino está desde el segundo verso cargado de una ambigüedad radical entre la razón teológica y la admiración subjetiva, entre los objetivos límites de la pintura para crear la vida y el resultado concreto de la forma traducida en el retrato. Con ello se conforma la paradoja principal (un ser “divino” cuyo empeño se limita en “amagos de Dios”) que conduce en sucesivos encadenamientos de *encomia* a la paradoja especular conclusiva entre el cuerpo carnal y el cuerpo figurado. Si el arte está reducido a la apariencia de vida y el artista es un Prometeo incompleto que no concluye su “hurto vital”, el engaño del retrato resulta tan perfecto que, de alguna forma, la misma naturaleza reafirma el poderío de su emulador. Con su irresuelto dudar, el alma del retratado no sólo manifiesta la innecesaria prosecución del experimento demiúrgico, sino que devuelve al arte un estatuto similar al de la naturaleza.

La distancia respecto al modelo teórico neoplatonizante de la doble sede de las ideas (la región de la subsistencia transcendental y la mente), que garantizaba la impersonalidad del artista y su desvío de la realidad, elevando el arte por encima “del reino de lo que fluye y de las sombras”¹⁹, no puede ser mayor. El universo de réplica pictórica en que naturaleza “vencer se mira” con la comparación heliocéntrica de la esfera celeste y su figura en los lienzos del Greco²⁰, remite de nuevo a la doctrina escolástica de la similitud de procesos entre naturaleza y arte por la análoga estructura formal de los seres naturales y las obras artísticas²¹. Émulo de la naturaleza, el pintor imita la creación divina, lo cual “no es otra cosa que querer imitar con el oficio al inmortal Dios”, dice Francisco de Holanda. La pintura “es un nuevo mundo del hombre y su propio reino y obra, así como el mayor mundo es propio de Dios” y la operación figurativa consiste en “hacer y crear de nuevo” con “tan perfecta imitación que parezca que en aquel lugar está todo aquello que no está”²². La imagen del *Deus occasionatus* sustancia la ambigua condición del retrato entre apariencia y verdad, el “hurto vital” abandonado de Prometeo.

¹⁹ M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara*, Barcelona, 1975, pp. 79-82.

²⁰ E. L. BERGMANN aduce a otros efectos un soneto de Paravicino en el que se magnifica con una construcción paralela (“No por tus lienzos.../antes más dueño/gobernaste del cielo los enojos”), el poderío del Greco para emular y vencer a la naturaleza, provocando la saña de Jove que concluye con nuevo triunfo del pincel (“hiziste insignias cuando no despojos”)(*Art inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard, 1979, pp. 94-95).

²¹ Para la teoría y sus fundamentos aristotélicos, E. GILSON, *op. cit.*, pp. 114-115. La relación del artista con la naturaleza es centro de un debate teórico en el que no puedo detenerme (vid., un buen esbozo en A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*, Madrid, 1979, pp. 145-8). La poesía española del periodo tiende a mostrar el “disillusionment with art’s incapacity to equal nature” (E. L. BERGMANN, *op. cit.*, pp. 102-109) aunque no falten ejemplos de lo contrario. Uno de los más interesantes es el poema en octavas dedicado por Salcedo Coronel al retrato del Conde-Duque de Olivares: la naturaleza “prueba engañada” superar al arte; todo lo que aquella posee, éste puede crearlo de nuevo, incluso el sonido, a través de la apariencia generada por la actuación sinestésica de los sentidos (“creyendo el un sentido dulcemente / lo que infelice el otro no consiente”)(*Rimas de Don García Salcedo Coronel*, Madrid, 1927, fol. 105v).

²² Referencias comentadas por J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 93-94 y 176.

El hombre, como “simulacro divino y hechura del Sumo Artífice Dios”, resultaba “el más principal y más dificultoso objeto para imitar de todos”²³. Su pintura prolongaba literalmente el acto divino de la creación fundamentando los atributos de una mayor excelencia entre las artes. El tópico de Dios “pintor del mundo”, que lleva a Pablo de Céspedes a iniciar su *Poema de la pintura* narrando la creación desde el “confuso caos tenebroso”, adquiere toda la complejidad fabril en la nobilitación del ser humano como retrato: “Decir Moisés: *Ad imaginem Dei creavit deum* es declarar al hombre por imagen y retrato del Pintor soberano, a quien formó copia animada y vivo traslado de sí mismo, al cual con todo rigor debemos confesar que dio alma y como dice Orígenes: *Filius Dei est pictor huius imaginis*”²⁴. Si Prometeo había dado a los hombres la capacidad de crear, Dios aparecía en el sincretismo patristico como “verus Prometheus”, equivaliendo el fuego robado a los dioses en el mito, al soplo divino: “El fuego que truxo del cielo, con que dio ser a su estatua que había formado, es el divino fuego o ánima que Dios inspiró en el hombre. Y así por Prometeo se entiende el poderoso Dios que crió el mundo y el hombre de nada”²⁶. En el único tratamiento exento que conozco en la poesía española del XVII del mito prometeico, aparece la identidad ígnea del alma (“luziente vida/del cuerpo celestial del firmamento/...de tu estatua gentil ha de ser alma”) y la limitación humana para “animar milagro tanto”²⁷. Se trata de la misma frontera que el soneto traza entre vida e imagen: sin cumplir el “hurto vital” con el robo de la “lumbre” celeste, al retrato le falta el alma, al igual que el pincel de su ejecutor está templado en sus poderes para crear. Mediante la connotación mítica, Paravicino deja definida su postura ante la dicotomía de retratar o animar, ante la disyuntiva planteada entre quienes creen que es “oficio de retratos representar la *imagen viva*” y aquellos que consideran la reproducción pictórica del “original de cualquier hombre” como un obrar limitado (“de nada le cria *casi vivo*”)²⁸.

²³ V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* (1633), en F. CALVO SERRALLER, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1981. p. 280.

²⁴ J. DE VALDIVIELSO, *En gracia del noble arte de la pintura*, (1629), en F. CALVO SERRALLER, *op. cit.*, p. 346.

²⁵ Para el significado original del “demiurgo-trickster” y su cristianización, cfr. U. BIANCHI, *Prometeo, Orfeo, Adamo*. Roma, 1976, pp. 207-210 y J. DUCHEMIN, *Prométhée. Le mythe et ses origines*. Paris, 1974, pp. 109-118.

²⁶ J. PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta*, II, Barcelona, 1977, p. 250. Más sintomática es la anotación de Fray BALTASAR DE VITORIA: “Juntó el fuego a la boca de la estatua de barro, y al punto tuvo vida y se hizo hombre perfecto... Y no va fuera deste filosofia lo que notó San Anastasio Sinaista que cuando Dios crió al hombre de tierra, después de tenerlo hecho que *inspiravit in faciem eium spiraculum vitae*, que aquel soplo para infundir el alma que fue a manera de fuego” (*Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, 1676, p. 445).

²⁷ El anónimo *Ecos de la Musa Trasmontana o Prometeo. Fábula alegórica*, Ms. 2.573 de la B. N. de Madrid, fols. 15r y 23r.

²⁸ “¿Retratas o animas?” pregunta al “milagroso artífice” J. VÉLEZ DE GUEVARA (*Varia Velazqueña*, II, Madrid, 1960, p. 15). Las citas del texto corresponden a F. DE LUQUE FAXARDO, *Fiel desengaño contra la*

“Mal puede el arte formar/el *ser mismo* de la cosa” escribiría Jáuregui pese a su convencimiento de las propiedades ilusorias de la pintura, de su capacidad para engañar aparentando “ser cuerpo/... lo que es superficie llana”²⁹. Hasta los más extremistas defensores de la universal finalidad de la pintura como mimesis absoluta de la naturaleza, reconocerán la imposible aprehensión del *spirito*, y por ende la figuración en el retrato de una apariencia mediante un acto que no se identifica del todo con el demiúrgico. Persiguiendo la verdad visual sólo se consigue una ilusión, pues de alguna forma “reproducir la apariencia de la realidad es renunciar a la vida”³⁰. El retrato se queda en proposición fictiva, en objeto desencadenador de juegos efectivistas entre formas mediante las cuales más que la indefinición de la vida real, se teatraliza el engañoso poder de la imagen pintada³¹.

“Hallo el alma que no veo/y dudo el cuerpo que miro”, escribirá Sor Juana Inés de la Cruz en el mismo motivo de la perplejidad especular producida por el retrato³². Una duda que, más que con la trascendencia metafísica, opera como una hipérbole fantasmagórica, para magnificar el encomio del artista a través del equívoco ante el *habitus* corporal duplicado³³. No hay apoyatura alguna para leer el soneto de Paravicino como una “reflexión temporal” traspasando el presente de la elocución y el inmediato futuro —extratextual— conclusivo: “La imagen pintada —que no ha de ser precedera— atrae tanto al alma... que le hace dudar, en cuál de los dos cuerpos que contempla, ha de vivir, en el precedero que le fue dado por Dios y ella ha visto cambiar a través de veintinueve años de trato, o en aquél en que el artista ha eternizado un aspecto momentáneo de su ser, permi-

ociosidad y los juegos, II, ed. de M. DE RIQUER, Madrid, 1955, p. 173 y J. DE BUTRON, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1926), en F. CALVO SERRALLER, *op. cit.*, p. 202. Sobre el tópico de copiar el alma, téngase en cuenta la explicación restrictiva de CALDERÓN: “Elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes ya lo severo, ya lo apacible... de suerte que retratado en el rostro el corazón nos demuestra en sus afectos aun más parecido el corazón que el rostro” (E. M. WILSON, “El texto de la *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, de don Pedro Calderón de la Barca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII, 1974, pp. 717-718).

²⁹ J. DE JÁUREGUI, “Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga”. *Obras*, I, ed. de I. FERRER DE ALBA, Madrid, 1973, pp. 99-101.

³⁰ E. PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 84-85; R. KLEIN, *op. cit.*, p. 343.

³¹ Dentro de un marco de neta diferenciación entre *apariencia* y *esencia*, como muestra J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Madrid, 1975, pp. 395-402.

³² Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Lírica personal*, ed. de A. MÉNDEZ PLANCARTE, México, 1976, pp. 240-241. También E. VACA DE ALFARO afirmará ante “el traslado” de su “original”: “Equivocado yo me suspendía / al mirarme” (recogido por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, V, Madrid, 1941, p. 491).

³³ Según desenvuelve con ironía el “Soneto al retrato del licenciado Mosquera de Figueroa pintado de mano de Mateo López de Alecio” “Cuando se llegue el día que la pura / alma oyendo la voz alta y temida, / busque su cuerpo para darle vida / en mar, en fuego y en la sepultura. / Si se para a mirar esta pintura / y su mortal imagen conocida / allí confusa quedará y rendida / cual fue o cual es su natural figura...” (C. MOSQUERA DE FIGUEROA, *Poesías inéditas*, ed. de G. DÍAZ-PLAJA, Madrid, 1955, p. 108). Asimismo J. de VALDIVIESO considera “burla ingeniosa de mí mismo” su retrato (“que mirado/me juzgo en un espejo”) (F. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, V, p. 435).

tiéndole escapar al cambio y destrucción del tiempo futuro"³⁴. Para el dominico la posibilidad de vencer al tiempo no residía en la pintura. En el soneto "A un retrato de Pedro de Valencia" el "hurto" a "la muerte" no procede de las "caducas tintas", del material condenado a la destrucción con la imagen que soporta ("espirante/verdad que al lino eternidades fia"). Más que "copia" el retrato llegará a ser "reliquia", "sombra fría" de lo que fue "sol", mientras la posible perduración se sustenta en el genio glorificado ("siempre vives por ti, siempre presente/serás a todo siglo, a todo clima")³⁵.

El mismo año en que El Greco terminó su célebre retrato fue probablemente "cuando Paravicino debió de conocer a Góngora y trabar con él una profunda amistad a pesar de los diez y nueve años que los separaban"³⁶. Entre esa fecha y 1612 se coloca con verosimilitud el momento más intenso en que intercambiaron "sus ideas y sus inquietudes sobre la lengua y el estilo" y se comunicaron "mutuamente ejemplos de poemas"³⁷. Es una relación reflejada al sesgo por los varios poemas de atribución dudosa y las contaminaciones de titulación y autoría, que alcanza en algún caso el soneto dedicado por Paravicino al pintor de Toledo con ocasión del retrato³⁸. La novedosa organización locutiva de ese poema, unida al perfecto contrabalanceo dialéctico explanado con el diseño mítico del pintor-Prometeo debieron llamar poderosamente la atención del autor de las *Soledades*. Ya E. J. Gates, aunque invocando una razón bastante futil ("It is also possible that Góngora, wishing to compliment his friend, may have imitated him"), concluía su estudio señalando la dirección excepcional que en este caso tomaba la imitación: "Viewing Paravicino's poetry as a whole, then, it seems safe to affirm that he borrowed steadily from Góngora, and, though we may agree that in the foregoing sonnet Góngora imitated Paravicino"³⁹. He aquí el soneto gongorino fechado por el manuscrito Chacón, que lo titula "A un Pintor Flamenco haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro", en 1620:

³⁴ J. LÓPEZ-REY, "Idea de la imitación barroca", *Hispanic Review*, XI, 1943, pp. 256-257.

³⁵ *Obras posthumas...*, cit., fol. 68r.

³⁶ F. CERDAN, "Elementos...", cit., p. 44.

³⁷ F. CERDAN, "Góngora y Paravicino", *Hommage des Hispanistes Français à Noel Salomon*, Barcelona, 1979, pp. 152-153.

³⁸ F. CERDAN, "Bibliografía..." cit., p. 108, señala algunos de estos casos aunque no el soneto en cuestión. De mis notas extraigo, como más llamativos en relación a él, los siguientes datos: en el Ms. 3.922 de la B. N. de Madrid, fol. 28v, se copia entre obras de Góngora con el título "De Fray Hortensio Palavissin, a un retrato suyo que hizo Dominico Greco"; en el Ms. 18.405, fols. 54v-5r figura con un epígrafe que presupone el cruce con otro famoso soneto gongorino: "Al sepulcro de dominico griego excelente pintor destes tiempos"; delante del "Epitafio a un pintor" precisamente y tras el "Hero y Leandro" de Góngora aparece en el Ms. 3.795 fols. 92r-v con expresivos cambios en la titulación: inicialmente "Soneto a un Pintor que murió moço" y al margen derecho "Don Luis"; tachada esta atribución aparece encima "F. F. Hortesio" con la misma letra que añade debajo del título "a Dominico Greco".

³⁹ E. J. GATES, "Paravicino, the gongoristic poet", *The Modern Language Review*, XXXIII, 1938, pp. 545-546.

Hurtas mi vulto, i quanto mas le deue
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu viuaz el breue lino
en las colores que sediento beue,

vanas cenizas temo al lino breue,
que émulo del barro le imagino,
a quien (ia aethereo fuere, ia diuino)
vida le fio muda esplendor leue.

Belga gentil, prosigue al hurto noble;
que a su materia perdonara el fuego
i el tiempo ignorara su contextura.

Los siglos que en sus ojos cuenta vn roble
árbol los quenta sordo, tronco, ciego;
quien más vee, quien más oie, menos dura"⁴⁰.

Las fechas que separan ambas composiciones encuentran explicación en la estructura dispositiva del motivo que exigía de Góngora una real "mise en scène", esto es, condicionaba la escritura a la existencia misma del cuadro y del artista a quien dirigirse. Es probable que la pintura del retrato, en su momento, retratase la imaginación poética gongorina hacia determinadas posibilidades expresivas que subyacían germinales en el soneto de Paravicino. Una indudable fascinación se deduce de las resonancias literales⁴¹ que afectan a la presencia subrayada del locutor ("mi"), a la nominación apelativa del artista ("divino griego", "belga gentil") y en particular a la forma expresiva de la ejecución pictórica. La presencia recta del instrumento creador ("tu pincel") que recibe la obligación del retratado ("deuda"; "le debe") se combina con la oblicua proyección en mito del acto ("hurto") y de la apariencia de mimesis vital ("fuego", "lumbre"). Pero las diferencias entre ambos textos, mostrativos una vez más de la genial troquelación con que Góngora sabe apropiarse cualquier novedad ajena, son infinitamente más amplias, casi tanto como desigual resulta hoy el conocimiento de las obras que los motivaron: el famoso retrato del Greco y el anónimo y perdido del pintor flamenco⁴².

⁴⁰ *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, II, ed. de R. FOULCHE-DELBOSC, New York, 1921, p. 321. En la versión que recoge Salcedo Coronel como "Soneto XXXVII" vienen variantes gráficas de interés: *los* en el v. 4; *el*, que mejora la lectura, en el v. 9 y la supresión de la coma entre *tronco* y *ciego* del v. 13 (*Segundo tomo de las obras de Don Luis de Góngora, comentadas por Don García de Salcedo Coronel, caballero de la orden de Santiago. Primera Parte*, Madrid, 1644, p. 245).

⁴¹ Sin especificarlas, notaba E. J. GATES: "These are many verbal similarities in the two sonnets and especially striking is the mythological allusion to Prometheus and its application to the artist who, stealing the vital spark, endows his canvas with life" (*art. cit.*, p. 546).

⁴² El original "parece que hasta ahora nadie lo ha visto" (M. ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 201). De él se copió el que aparece al frente del manuscrito Chacon, como se deduce del epigrafe del soneto, también por autor desconocido "aunque en los grabados subsiguieren-

El soneto de Góngora opera a la vez con una reducción del objetivo dilucidado, del sentido de la representación creadora en general, y un selectivo afianzamiento de las implicaciones para el sujeto, que amplía el campo connotativo más allá del momento en que es contemplador de su retrato. Paravicino especifica en el cuadro un “obrar” demiúrgico que ha emulado en otros “lienzos” a la naturaleza, al par que a Góngora sólo le interesa el encuentro singular con el traslado, el nacimiento en el lienzo de su *vera effigies*. Al primero el problema teórico de la imagen pictórica y el ser, con la directa implicación prometeica, le exige el recurso al área semántica de la ejecución fabril; el segundo compensa la elusiva presencia del mito creador con el variado empleo de términos referidos a los materiales primarios y su animación. Aquél no resuelve con radicalidad el indagar las posibilidades prometeicas de la pintura: con deliberada contención una doble barrera teológica y subjetiva limita su efecto (“el hurto vital deja”) hasta la ambigua maravilla de la similitud inerte (cuerpo y retrato); éste, por contra, desenmascara el prometeísmo, incitando al pintor a la mostración última de sus facultades (“prosigue el hurto noble”), para descubrir el engaño artístico en una perspectiva de temporalidad, donde lo perenne ajeno al máspreciado don humano: los sentidos. Todo ello se imbrica en una isocronía particular de la elocución poética, figurada por Góngora *in fieri*, como si meditase no ante el retrato ultimado sino en presencia de un acto creador que se desenvuelve en los momentos sucesivos, activamente empeñado en el “hurto” con el que se traslada la apariencia de vida al retrato⁴³. La alocución al artista se aproxima y oraliza, hasta afluir presente intratexto su ilusoria respuesta deteniendo el pincel cuando recibe la palabra del modelo. Esta *compositio loci* permite eliminar la necesidad de una reflexión objetual exenta y hace factible organizar el sentido en dimensiones temporales: un pasado deslizante al presente en el que avanza —“cuanto más”— (la ejecución pictórica) y un futuro anunciado (término del cuadro) por el que se insinúa la alegría del ser más pleno y fugaz.

El soneto se distribuye en dos conceptos contrastados entre los que se produce la progresión y cambio de signo del sentido: el temor a la destrucción de la materia en la que va siendo creada la imagen (cuartetos); la expresión de su

tes aparece con la firma *I. de Courbes F.*”. De epígrafes y alguna nota incluida en copias manuscritas se deduce que se realizó “en Madrid” calificándole a su autor de “excelente” y “famoso” (L. DE GÓNGORA, *Sonetos*, ed. de B. CIPLIJAUSKAITE, Madison, 1981, pp. 199-200). Desestimado Rubens, por imposibilidad cronológica, F. J. SÁNCHEZ CANTÓN apunta sin más: “¿Podrá referirse a Cornelio Schut el Viejo (*op. cit.*, V, p. 396).

⁴³ Los epígrafes de diferentes manuscritos interpretan en su literalidad la coincidencia entre la pintura del cuadro y la escritura del soneto: *haciendo el retrato, retratandome, que le estaba retratando, que le retrataba* (Góngora, *Sonetos cit.*, pp. 199-200). Igualmente apunta M. Molho que “el soneto fue tal vez pensado, murmurado y confiado al papel o a la memoria en una larga sesión de pose. Mientras veía de instante en instante su apariencia transferirse de su cuerpo al lienzo breve y liso, Góngora ha condensado en el soneto su pasajera reflexión sobre la propia vida” (“Sobre un soneto a un pintor”, *Semántica y poética*, Barcelona, 1978, p. 84).

perennidad desde la cual —como material inerte— se descubre en sus verdaderas dimensiones la forma en que el tiempo afecta a lo humano (tercetos). Ambos núcleos quedan conectados por el artejo referencial del mito prometeico en torno al término *hurtar* (*hurto noble*) y a la presencia implícita o explícita del fuego animador. El verbo inicial no tiene el significado exento de “imitar al natural” como anota Salcedo Coronel⁴⁴, sino que connota el modelo mítico de la pintura con el aspecto de una recreación del acto demiúrgico: el “hurto noble” o “robo esclarecido” de Prometeo⁴⁵. El encadenamiento sintáctico de los cuartetos coordina la acción referida y la impresión imaginaria del sujeto como premisa y consecuencia en torno al *fuego* eludido: “espíritu” sobre el lino, “cenizas” de la ignición. Como sintetiza con equivalencia silogística el citado comentarista: “Cuanto más espíritu le das para los colores tanto más temo que el pequeño lienzo quede hecho vanas cenizas.”

La tela va recibiendo del pincel el robo mimetizador del rostro, que parece a punto de animarse. El efecto sólo resulta posible para la capacidad de un artista singular: “Llámale dos veces peregrino —anota Salcedo Coronel— por la excelencia en el arte y por ser extranjero.” En la ejecución la materia cobra actividad absorbiendo el principio vivificador: “Vivaz espíritu debe el pequeño lienzo en los colores que bebe sediento”, prosifica el comentarista. Góngora está formulando la primacía de los colores para animar el retrato, para que “pueda dar espíritus el arte”⁴⁶. “Pincel que espíritus colora” llamó Bocángel a Jáuregui, quien a su vez, al definir como “sumo honor” de la pintura la imitación del hombre, destaca al poder del color para trasladar “mil pasiones interiores”⁴⁷. Pero un sentido subyacente permite al modelo demiúrgico según el cual el espíritu anima el cuerpo coloreándolo con el soplo de Dios: “Pues estando el cuerpo de Adán hecho de escultura, el soplo del señor dándole vida lo pintó y retocó de variedad de colores... pues con el soplo divino se crió juntamente la pintura cuando se infundió la alma que es vida del cuerpo”⁴⁸. En el sincretismo del *Deus creator* el mito de Prometeo (*figulus saeculi novi*) y la idea bíblica de que el cuerpo humano se hizo de barro sugirieron “la comparación de Dios con un alfarero, de modo

⁴⁴ *Segundo tomo... cit.*, pp. 245-252, en las que englobo la totalidad de su comentario al soneto y mis sucesivas referencias.

⁴⁵ En la fábula mitológica citada (nota 27), fol. 10r. El término *hurtar* no es completamente equivalente de *retratar*, como opina E. L. BERGMANN (*op. cit.*, pp. 84-85), sino del más amplio *reproducir trasladando*. Así en un soneto dirigido a Agustín Calderón por su antología poética: “Calas la selva que con verde reja / guarda la flor que el noble hurto siente / de tu industria novel” (P. ESPINOSA, *Poetas completas*, ed. de F. LÓPEZ ESTRADA, Madrid, 1975, p. 196).

⁴⁶ *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, I, ed. de R. BALBÍN LUCAS, Madrid, 1944, p. 219.

⁴⁷ G. BOCÁNGEL, *La lira de las musas*, ed. de T. J. DADSON, Madrid, 1985, p. 320. Los versos de Jáuregui han sido relacionados con la afirmación de F. Pacheco de que “los colores demuestran las pasiones y afectos del ánimo con mayor viveza” (J. BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, pp. 64-65).

⁴⁸ F. PACHECO, *ed. cit.*, I, pp. 27-28.

que *figulus* aparece a menudo en la patristica⁴⁹. Las transferencias entre el mito griego y la creación según el modelo parabíblico están vivas en el temor del sujeto ante la progresión de la pintura, contemplando el “hurto” de su nuevo Prometeo desde la perspectiva primigenia del barro que se alimentó con otro soplo igneo.

El segundo cuarteto encierra mayor dificultad: “Alude don Luis —dice Salcedo Coronel— a la fábula de Prometeo, hijo de Japeto: éste, fingieron los poetas que formó de barro al primer hombre y que admirada Minerva de su ingenio, le ofreció cualquier cosa de los dioses que perteneciese a la perfección de su obra... Le llevó al cielo, donde viendo todos los cuerpos animados con el fuego celestial... trajo el fuego a la tierra, animando con él la figura que había formado de barro”. Esta alusión resulta ahora inequívoca por la referencia al “esplendor” comunicado por el fuego “etéreo” o “divino”, en la que hay que entender más que una redundancia (“dos epítetos que significan una misma cosa... bastando el uno”, apostilla el comentarista la dualidad semántica entre la animación corporal hecha por Dios y la imagen amenazada por el Prometeo-pintor. El equívoco detectado por Salcedo Coronel, según el cual Góngora había mirado “a la propiedad del fuego en la parte comburente, no en la animante, que atribuyeron al que hurtó Prometeo”, plasma por una parte la imagen del pintor cuyas “formas coloran” por los pinceles igneos (“no sólo resplandor, fuego a la llama/parece que le das”)⁵⁰. Este incendio metafórico se sustancia de un segundo valor que nace con la propia conciencia atemorizada de *vanitas*: al emular al barro que con el soplo divino adquirió la vida, se metamorfoseó en ser carnal, el retrato puede llegar como su modelo a la propia condición mortal, a su término en las “vanas cenizas”. La “vida muda” (predicado del arte) y el “esplendor leve” (predicado del barro que anima el soplo divino) coinciden en su estatuto de seres perecederos.

Góngora concluye con los cuartetos una hipótesis que extrema la presuposición del poder creador de la pintura, de su capacidad para mimetizar la vida. A continuación va a revelar el sofisma, descubriendo la real disparidad de imagen y ser. No con la recreación del tópico *ars longa, vita brevis*⁵¹, porque toda perennidad fuera de la sensible carece de atractivo, sino con la reducción del arte a la inconsistencia. El “hurto noble” no hace sino construir una réplica imaginaria en la materia, ajena al tiempo pero también al fuego de la vida. Cuestionamiento

⁴⁹ E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, México, 1976, p. 757. Para la “notable difusión” del *Prometeo figulus*, C. GARCÍA GUAL, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, 1979, pp. 59-60.

⁵⁰ Soneto anónimo “A Ju.º Bautista Mayno, excelente pintor” (en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, V, pp. 430-431. El pincel “traspasa” con su ardor y “volviéndose en pavesas y ceniza / el lienzo quema” (J. DELITALA y CASTELVI, *Cima del Monte Parnaso*, Caller, 1672, p. 26).

⁵¹ Según la interpretación de E. L. BERGMANN, *op. cit.*, p. 91.

a fondo de toda una tradición desde sus propios principios, estableciendo “una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto”⁵². Enfrentado al retrato de forma similar a como el pintor pretendía captar una imagen total del hombre: *experimenta* testimonial de “cómo las cosas se dan ante él, de cómo las encuentra en el campo de su personal experiencia”⁵³.

M. Molho articula su interpretación del soneto sobre el carácter ambiguo del lienzo, al pertenecer su material a “la impronta misma de la vida” y a “la categoría de lo inerte”: “Su estatuto equívoco se define en el segundo terceto, que cierra la meditación: el roble, ciego y sordo, perdura, a diferencia del hombre que “más ve” y “más oye”. Así se afirma en el tiempo el poder sobrehumano de un imaginario semejante a la selva y perdurable como ella: el hombre-imagen es un hombre-roble, prometido a igual longevidad, que es la de la inercia”⁵⁴. Pero el cambio en el consecuente de las realidades aludidas (del lienzo al roble) significa algo más que una variación del concepto nucleado en el terceto anterior. Salcedo Coronel lo intuyó, aunque sin acertar del todo en la explicación de la que llama “hermosísima sentencia”: “Dice que los siglos que cuenta en sus hojas el roble, esto es, que son tantos como sus hojas, los cuenta en fin siendo árbol sordo y ciego tronco. Quiere decir que aunque vive el roble muchos siglos es en fin árbol a quien le faltan los sentidos, y quien los tiene más despiertos, que es el hombre, dura menos; como si dijere: en este retrato que se compone de materia que no siente, durará más mi memoria que en la persona a quien representan los colores.” Si se invierte, según el orden poemático de los tercetos, la conexión intuida por el comentarista, queda al descubierto el salto cualitativo de una dialéctica en espiral: ese otro yo apariencial cuya “contextura” resistirá a la voracidad del tiempo desencadena la autoconciencia trágica de su valor subjetivo, de su entidad íntima.

La duración presumible del retrato provoca una especie de *anamnesis* profundizadora para descubrir, desde el sujeto que se contempla en otra orilla del ser y con otro destino, la dualidad elemental del universo: materia y vida sensitiva. De ahí el abandono implícito de la dirección interlocutiva y la intersección entre el locutor y el artista, que permite aislar el último terceto como una sentencia desprendida pero ya ajena del ámbito de reflexión inicial: la demiurgia pictórica. Góngora escoge para su parangón otro ser más representativo de la longevidad que el lino y que al tiempo, aunque de forma inconsciente, es fiduciario del transcurrir temporal. Y traza un apotegma donde se enuncia la ley de proporcionalidad inversa de la que el hombre es víctima. Entropía que favorece de forma

⁵² E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 50.

⁵³ J. A. MARAVALL, “Pintura y realidad: un problema de historia social de mentalidades”, *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 398-402.

⁵⁴ M. MOLHO, *art. cit.*, p. 85.

impúdica a la materia (siglos en las hojas del roble) y castiga la capacidad para el goce: a más posibilidades sensitivas menos tiempo para desarrollarlas. Turbia ley en la que el retratado se contempla como ápice extremo de una escala de perduraciones contra la que, en inútil rebelión, levanta el tono exclamativo.

“Non gloria sed memoria” proclama la inscripción que el pintor J. Wtewael puso en 1601 al retrato de su esposa⁵⁵. Exorcismo y anhelo desesperanzado de una época que ha hecho visible en el retrato “el destino final humano, el movimiento desde el pasado al futuro a través del presente, el crecer de la muerte dentro de la vida”⁵⁶. Todavía el Renacimiento abrigaba una conciencia del tiempo como dimensión y estructura del hombre, que se nos aparece en la alegoría tizianesca del concierto o en la más directa confrontación (viejo y niño) del doble retrato de Ghirlandaio: “No se trata de una variación sobre el *memento mori*, sobre la omnipresencia de la muerte en el devenir de la vida humana... lo que aquí se muestra es precisamente la vida humana en su dimensión concreta, mundana, en vez de moral o metafísica”⁵⁷. Un Rembrandt, por contra, ofrendará en su más del centenar de autorretratos la “búsqueda anhelante en persecución de su yo físico”, escrutando las transformaciones de una imagen proteica e inasible que como el proceso fisiológico atraviesa “todas las etapas de la degradación de la carne”⁵⁸. Permanente lección de *vanitas* en la que no cabe el trascendentalismo de unos rostros que se han sustraído al tiempo, el perfil seguro de proposiciones artísticas que “desde su nacimiento se atribuyen el porvenir” y cuya libertad aspira a “renacer en él indefinidamente”⁵⁹.

En los encomios de la pintura seguirá repitiéndose su condición de “sagrado refugio”, de medio por el que “puede establecerse a la eternidad la memoria”⁶⁰. También Quevedo había cantado el poderío del pincel al mejorar la “ley del mundo” frente al Tiempo y la Muerte, aunque mostrando asimismo el atrevimiento artístico para “mentir almas” y “engañar los mortales”⁶¹. Pero tras Góngora la acuidad significativa del propio retrato como espacio poético no se materializa nunca en una ingenua exaltación de la demiurgia artística. El entramado de posibles respuestas, de innumerables intervenciones ante el espejo-

⁵⁵ F. WÜRTEMBERGER, *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI*, Barcelona, 1964, p. 216.

⁵⁶ H. HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1972, p. 115, a propósito de Rembrandt.

⁵⁷ D. ARASSE, *El hombre en perspectiva*, Madrid, 1979, p. 237.

⁵⁸ M. BRION, *Ticiano*, Barcelona, 1972, pp. 95-106. Con verdadero dramatismo, el “sentimiento de la fugacidad del tiempo” se desborda en un género pictórico peculiar del XVII: los “retratos graves moralizadores y ascéticos, que nos sugieren la transitoriedad de la vida” (E. OROZCO DÍAZ, *Mística plástica y Barroco*, Madrid, 1977, pp. 182-199).

⁵⁹ J. PARIS, *El espacio y la mirada*, Madrid, 1967, p. 125.

⁶⁰ *El pincel cuyas glorias describía Don Félix de Lucio Espinosa y Malo* (1681), en F. CALVO SERRALLER; *op. cit.*, p. 559.

⁶¹ En su silva “Al pincel”. *Poesía original*, ed. de J. M. BLECUA, Barcelona, 1963, pp. 242-243.

pintura, el reflector mudo pero infinito, testimonia desde Bocángel a Miguel de Barrios, de Cubillo de Aragón a Sor Juana Inés de la Cruz, un aviso cargado de renunciaciones. Parábolas sobre la fugacidad en las que denunciar la imposible aspiración de Prometeo.

JOSÉ LARA GARRIDO
(Universidad de Málaga)

CONEXIONES DE FRANCISCO LÓPEZ DE ZÁRATE CON EL NEOSENEQUISMO

López de Zárate, nacido en Logroño entre 1580 y 1585, es un poeta cortesano al que afectó profundamente el desengaño barroco. Vivió en Madrid más de cincuenta años, muriendo en 1658. Su trayectoria como poeta cortesano no es sorprendente en la época. Sus primeras composiciones participan en las modas establecidas por las Academias literarias: lenguaje brillante y culto al servicio de temas frívolos y tópicos, poesía amorosa de raíces petrarquistas, descripciones de fiestas patrocinadas por la nobleza española, panegíricos, elegías y toda clase de poemas circunstanciales (bodas, nacimientos, muertes, catástrofes naturales, etc.)¹.

Sin embargo, la decadencia política, económica y social de España, junto a su experiencia personal², hizo que el *desengaño* se convirtiera en principal protagonista de su poesía. Desengaño y escepticismo sobre el poder, la riqueza, la felicidad, la amistad, la vida, el tiempo y la belleza. tópicos, es cierto, del barroco, pero transidos de una vivencia personal que se explicita de modo particular en la vinculación de algunos de sus temas y de sus perspectivas conceptuales con el movimiento neostoico que se difundió durante el período en la vida intelectual española.

¹ Sobre estos aspectos de su poesía *vid.* mi estudio *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1981, pp. 71-190.

² Protegido por el Marqués de Siete Iglesias, D. Rodrigo Calderón, favorito del Duque de Lerma, obtuvo un puesto burocrático en la Secretaría de Estado. La caída en desgracia del ministro Calderón en 1618 le condujo a retirarse de la vida pública oficial de la Corte, dedicándose exclusivamente a sus escritos. *Vid.* mi *op. cit.*, pp. 55-70. Buscará a sus amigos en el seno de círculos intelectuales más desengañados, religiosos y reflexivos, como podremos comprobar.

El neostoicismo ofrecía armas filosóficas con las que enfrentarse a la decadencia del siglo XVII español y consuelo apropiado para las adversidades colectivas³. No es mi intención profundizar aquí en el análisis de dicho movimiento, sino sólo apuntar algunos elementos de la presunta relación que mantuvo el poeta riojano con ciertos representantes característicos de esta ideología y subrayar los contenidos de su poesía que más directamente se inspiran e inciden en ella.

Por un lado, es de notar la vinculación de Zárate con los jesuitas. Con ellos se educó en el Colegio de Humanidades, abierto por éstos en Logroño a finales del siglo XVI, hasta que fue a estudiar leyes a Salamanca. Participó en la Academia dirigida por Sebastián Francisco de Medrano, entre 1617 y 1622, constituida por un grupo de poetas jóvenes que se reunía en una habitación propiedad y parte de una Residencia jesuítica de Madrid, ofrecida por el Padre Ferrer⁴. Dedicó sus abundantes poesías religiosas —*rimas sacras*— al jesuita Pedro Pimentel, hijo del Conde de Benavente, y compuso numerosos poemas para todos los certámenes públicos que convocaba la Compañía de Jesús con motivo de la canonización de sus santos: San Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja, etc. Lope de Vega señaló lo que Zárate debía a la Compañía⁵.

La educación y las enseñanzas de los jesuitas favorecieron una lectura de Séneca que armonizaba con las creencias cristianas. Como observa Blüher:

Donde más claro se manifiesta el Humanismo de la Contrarreforma es en las directrices de los jesuitas. Recomiendan el uso de los antiguos autores, con tal que sus doctrinas se limiten a las que sean compatibles con la fe cristiana y se eviten o refuten "enseñanzas erróneas" de cualquier clase. Esto abrió, sin duda, a la utilización de Séneca en la literatura cristiana un extenso campo⁶.

Por otro lado, mucho menos conocida, pero significativa, es su relación, amistad y devoción hacia escritores neosenequistas como Alonso Carrillo Lasso, Antonio López de Vega, Quevedo, Jacinto Polo de Medina y Juan Solórzano Pereyra. Zárate pone de manifiesto la amistad que le unió a los dos primeros en el *manuscrito* autógrafo de Londres y en sus *Obras varias*. Al primero dedicó un soneto y una oda en tercetos encadenados. El título del soneto dice: "A D. Alonso

³ Sobre el significado del senequismo en España puede consultarse, entre otros, el estudio de José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. 3; *Del barroco a la ilustración*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, pp. 212 ss., y K. Alfred Blüher, *Séneca en España*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 333-586.

⁴ Vid. Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, anejo X, Real Academia Española, Madrid, 1963, pp. 50-51.

⁵ Cfr. Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas. Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de San Isidro*, T. XXXVIII, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1950, p. 154.

⁶ Blüher, *Séneca en España*, ed. cit., pp. 340-41.

Carrillo Lasso, grande amigo del autor"⁷. Alonso Carrillo fue hermano de Luis Carrillo y Sotomayor, autor del libro de *La erudición poética*, en el que se expone la doctrina teórica en defensa de una poesía culta y descifrable muy próxima al pensamiento y a la práctica poética del riojano. Todo indica que éste fue un admirador de Sotomayor, que también tradujo escrupulosamente el *De brevitae vitae* de Séneca, reproduciendo fielmente el contenido, a la vez que trató de no distanciarse de su estilo y formas expresivas. Murió prematuramente en 1610, cuando Zárate contaba de veinticinco a treinta años. Alonso editó las obras de su hermano en 1611 y 1613, incluyendo un extenso comentario erudito sobre el *De brevitae vitae*⁸. En las obras póstumas de Carrillo, "primer culto de España", según palabras de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*⁹, participó Quevedo en los preliminares: dos sonetos, una canción fúnebre y un epitafio latino de estilo senequista en honor del poeta fallecido¹⁰. También Zárate debió de conocer y admirar a Quevedo. Así lo indica el testimonio de Pablo Antonio de Tarsia, cuando al calificar a Quevedo como el emperador de la poesía observa:

... y sin duda lo fue de su tiempo, por cuya causa fue tan estimado de tres Poetas, los mayores de sus contemporáneos: Lope de Vega, Luis Tribaldo Toledano, coronista mayor de las Indias, y Francisco López de Zárate, que con extraordinarias demostraciones siempre le veneraron¹¹.

No obstante, Zárate no menciona directamente la persona y la obra de Quevedo en ninguno de los escritos que han llegado hasta nosotros, aunque hay múltiples puntos de contacto entre ambos, especialmente en el tratamiento de los temas de desengaño.

Más interesantes son los poemas dedicados a Antonio López de Vega, escri-

⁷ *Manuscrito Add. 10.331* del British Museum de Londres, fols. 121 r a 122 v. (*Oda a Carrillo*). La *oda* puede leerse en López de Zárate, *66 poemas inéditos*, ed. de Simón Díaz, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1976, pp. 67-69. En ella se queja de la fortuna que no ha otorgado a su amigo la gloria y fama merecidas. El soneto, en López de Zárate, *Obras varias*, ed. de J. Simón Díaz, Biblioteca de Antiguos libros hispánicos, C.S.I.C., Madrid, 1947, vol. 2, p. 133.

⁸ Blüher resalta que la versión de Carrillo "es fruto de un encuentro auténtico y abierto con la Edad Antigua" y que "forma parte de los múltiples esfuerzos de los humanistas por perfeccionar el lenguaje vernáculo mediante la imitación de los modelos antiguos". *Séneca en España*, ed. cit., p. 420. Vid. *Obras de Don Luis Carrillo y Sotomayor, cavallero de la Orden de Santiago... A Don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, Conde de Niebla*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1611. La traducción de la *Brevedad de la vida* de Séneca, dedicada a su hermano, y los comentarios de éste al libro en fols. 147 v. a 209 v. (R-155 de la B.N.). Nótese que tanto Carrillo como Zárate dedican sus obras al mismo protector y mecenas, el Conde de Niebla. Vid. asimismo el *Libro de la Erudición poética*, ed. de M. Cardenal Iracheta, BALH, C.S.I.C., Madrid, 1946; y la introducción de Angelina Costa en su edición de las *Poestas completas* de Luis Carrillo, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 19-40.

⁹ Gracián, *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967, p. 245 b. También Gracián obsequió a Zárate con adjetivos como *elegante, limado, culto y no oculto, agradable, florido ingenio, ingenioso*. Cfr. ed. cit., pp. 241 a, 290 b, 417 b, 448 b.

¹⁰ Para el significado de la imitación estilística de Séneca y las relaciones entre Quevedo y otros autores del período con las tendencias estilísticas manieristas del Humanismo tardío que Lipsio, inspirándose en Tácito y Séneca, acaudilló, vid. Blüher, *op. cit.*, pp. 405 ss.

¹¹ P. A. de Tarsia, *Vida de Don Francisco de Quevedo y Villegas...*, Pablo de Val, Madrid, 1663, pp. 24-5.

tor portugués afincado en Madrid, moralista y filósofo, importante en la cuestión de la recepción de Séneca en el siglo XVII y teórico del principio de la doble moral. En el *ms. de Londres* aparece un soneto con la siguiente dedicatoria: "A Antonio López de Vega, grande amigo de Francisco López de Zárate". Y una oda, quizá dirigida al mismo, sobre la que escribe: "En lo rayado acaba la oda a D. Alonso Carrillo y comienza otra a otro amigo". Ninguna de las dos fueron editadas en sus *Obras varias*, permaneciendo inéditas hasta 1976¹². Los libros de López de Vega ofrecen, desarrollados en una prosa precisa, ágil y clara, ideas y argumentos poetizados por Zárate en sus odas y sonetos morales. Las vidas y actividades de los dos escritores parecen ser muy próximas, escriben poemas con motivo de idénticas circunstancias y participan en los mismos certámenes públicos¹³.

En la oda, de tono epistolar, hay una serie de reflexiones en torno a la *foraleza* que debe poseer el "varón sabio", cómo el objetivo de ese hombre debe ser el de la *conservación* propia en la continua lucha sostenida contra la muerte y las miserias del hombre, clausurando su discurso poético con un rechazo filosófico del *suicidio*, y aduciendo el poder moral que sobre la desesperación tiene que ejercer la ley de la *razón* natural y las creencias cristianas:

Es bien, Celio, verdad que el varón fuerte
ha de ser como Alcides, que constante
se ofreció muchas veces a la muerte,
pero con causa y ocasión bastante
a disculpar el temerario intento
para poder salir siempre triunfante.

[...] Pecho sin corazón, alma insensible,
vida sin fe, no es mucho desespere,
pues fue posible en él lo no posible.

[...] No hay Séneca ninguno que defienda
la desesperación de cobardía
como la ley de la razón entienda.

¹² *Manuscrito 10.331* de Londres, cit., fols. 121 r. a 124 r. Cfr. *66 poemas inéditos de López de Zárate*, ed. cit., pp. 67-71.

¹³ *Vid.* la introducción de Erasmo Buceta, en la que ofrece abundantes datos biográficos de Antonio López de Vega: *Paradojas racionales, escritas en forma de diálogos del género narrativo la primera, del activo las demás, entre un cortesano i un filósofo*, ed. de E. Buceta, anejo XXI, RFE, Madrid, 1935, pp. V-XXIII. Posiblemente mantuvo relaciones amistosas con Quevedo mientras redactaba su libro más incisivo, el *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo. Descrivese su legítimo filósofo. Diálogos morales sobre tres materias. la Nobleza, la Riqueza i las Letras...*, impreso por D. Díaz de la Carrera a costa de Alonso Pérez, en Madrid, 1641. López de Vega dedicó el libro "a los pocos, cuerdos y desengañados varones", brindándoles un sustancioso prólogo (fols. 7v a 11r). También escribió un tratado moral y político, titulado *El perfecto Señor. Sueño político con otros varios discursos, i últimas poesías varias*. Imprenta real, Madrid, 1652. En esta edición advierte y da cuenta a los lectores de una impresión anterior más breve, de 1625, en la que no se incluyen algunos discursos ni las poesías, *cfr.* fols. 5 y 6r.

[...] Precepto aunque justísimo pesado
 es no poder dar límite a la vida
 desdichada, un cristiano desdichado.
 Vos, a quien toda España hoy apellida
 Séneca, con razón y nunca en vano,
 ¿es bien lo parezcáis en lo homicida?
 Lo bueno es de imitar, no lo profano.
 Quien llegó a lo que vos, bien es que sea
 Séneca, sí, mas Séneca cristiano¹⁴.

Quevedo tampoco aceptaba los dogmas estoicos de la *apatía* y el *suicidio*. En su obra *Nombre y descendencia de la doctrina estoica* argumenta contra ellos, apoyándose en Epicteto y San Agustín. Dice:

Y es de advertir que no porque Séneca tenga opinión de que es lícito darse la muerte, es opinión estoica; no lo es sino de un estoico. Oigamos a nuestro Epicteto: "Hombres, sufrid, aguardad a Dios hasta que Él os llame y os desate deste ministerio: entonces volved a Él; ahora padeced con ánimo igual, y vivid esta región en que os puso; porque de verdad es corto el tiempo desta habitación, y fácil y no pesada a los que así lo sienten..."

Débame la doctrina estoica que la defiendo de la fealdad deste error, en que algunos estoicos se culparon¹⁵.

La identificación de la muerte con la vida, la aguda conciencia reflexiva de esta epifanía, provoca en el hombre el *cuidado*¹⁶, ante el que el sabio ha de estar siempre alerta. Los caminos imprescindibles para la salvación personal son el conocimiento de uno mismo y la práctica de la virtud. Ideales estoicos sembra-

¹⁴ Cfr. *66 poemas inéditos*, pp. 69-71 y *Ms. de Londres*, fols. 122v. a 124 r. Modernizo puntuación y ortografía en la transcripción. Zárate apostilla estas ideas con el rechazo de la devoción ofrecida a la *fortuna*: "la más fea / deidad que veneraron los mortales, / torpe imaginación, bárbara idea. / Ignorante de bienes y de males, / que no tiene en el mundo parte alguna", y una sutileza conceptista, "pues con esta flaqueza, se estorbara / a la adversa de ser más importuna, / a la amigable de volver la cara".

¹⁵ Quevedo, *Obras completas en prosa*, ed. de F. Buendía, Aguilar, Madrid, 1961, t. I, pp. 974 b y 975 a. Las mismas ideas, profundamente arraigadas en el espíritu de la época, mantiene Gracián. Una visión general de la filosofía de ambos, con abundantes datos bibliográficos, ofrecen J. L. Abellán, "El neostoicismo: Francisco de Quevedo" y "B. Gracián, máxima conciencia filosófica del barroco", en *op. cit.*, t. 3, pp. 209-33 y 234-82; y K. Blüher, "Quevedo, y el neostoicismo en el apogeo del barroco español" y "Gracián y la recepción de Séneca en la literatura senequista", en *Séneca en España*, ed. cit., pp. 427-86 y 487-586.

¹⁶ Apunta C. Láscaris Commeno en su artículo "Senequismo y agustinismo en Quevedo", *Revista de filosofía*, n.º 34, 1950, p. 473, que el valor semántico de "cuidado", como preocupación y angustia, procede de Séneca, y "en Séneca buscó también Quevedo la manera de encauzarlo, o de darle expresión. La negación de que la muerte sea un mal se halla enlazada con la doctrina de la presencia constante de la muerte en el hombre... Es inútil luchar contra esta inestabilidad, "pretendiendo que no muera quien nació muriendo". Vid. asimismo Blüher, "Sénèque et le 'desenganano' néo-stoicien dans la poésie lyrique de Quevedo", en *L'humanisme dans les lettres espagnoles, études réunies par Augustin Redondo*, XIX Colloque international d'études humanistes, Paris, 1979, pp. 299-310; Charles Marcilly, "La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, ed. de G. Sobejano, Taurus, Madrid, 1978, pp. 71-85; Henry Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, Oxford, 1972, y Arnold Rothe, *Quevedo und Seneca: Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Librairie Droz, Ginebra y Paris, 1965.

dos en los sonetos, epístolas y odas morales del poeta riojano. Así el que comienza: “Guarda, que vas con tus pasiones ciego, / precipicios sirviéndote de guía...”, y concluye con los dos tercetos de forma muy didáctica, ensalzando el valor de la experiencia y el desengaño como medios favorables para alcanzar la virtud:

Alúmbrate a la luz de tus dolores
pues tan cara compraste la experiencia
de lo, por no advertido, más logrado.
A ser feliz te enseñen tus errores:
aplica a lo mejor la diligencia,
que la virtud se aprende, no el pecado.

O el titulado “A la infelicidad humana”: “Con nacer queda el más afortunado / en sujeción ¡oh a cuántos accidentes...!”, que termina con uno de los grandes temas estoicos, el que considera la vida como sueño y representación: “*Espectáculos* son todos los hombres / unos de otros, y *teatro el mundo*, / donde humanas tragedias se eternizan”¹⁷. Tema que se complementa con la imagen de la vida como milicia. Aunque, como observa Zárate en la “oda a Alonso Carrillo”, aquel que lucha y se esfuerza para alcanzar la virtud y la gloria, es, en contrapartida, el mejor combatido y enviado, por lo que necesitará ajustar y tensar la fortaleza, prudencia y razón para su propia conservación:

A aquél de tanto bien inhabilita,
cuyo caudal ocioso o no elevado
aplausos sin hazañas solícita.
A gloria sin penar, ¿quién ha llegado
en vida o muerte, o siempre venturoso?
Al que el afán viviendo fuere dado,
el puesto en la campaña más honroso
o en este mundo campo de batalla,
es el más combatido y peligroso.
¿De qué César, si vive, no se calla,

¹⁷ *Obras varias*, ed. cit., vol. 2, pp. 50 y 58. Vid., otros sonetos como los titulados: “Que es señor de su suerte cada uno” (“Huyo de mí y huyendo mi afán sigo, / como cargado de mi propia muerte...”), “A la inestabilidad de lo humano”, “A la constancia que se debe tener” (“¿Qué te podrá ofender?: si eres coluna/en el que el eterno esta verdad sustenta, / que al sabio hizo mayor que a la fortuna”), “Contra la avaricia”, “Contra los que usan mal de su poder” (“Estas tan consecuentes brevedades/nacer, morir, dar cuenta de haber sido”), “Al entierro de todos y de cada uno en particular” (“Yaces en ti si no te desengañas”), “Consuelo en las infelicidades” (“que es de pocos la angustia conocida”), “Que el padecer es felicidad”, “Al sueño”, “A la abarca”, “A los vanos en erigir túmulos”, “Desengaño en lo frágil de la hermosura” (“Mira, que el golpe en polvo ya escondido, / y la luz con el polvo tan unida, / se halla más sepultada que encendida”), “Sentimiento de la vida pasada” (“que sé lo que es ser yo por experiencia, / pues de mis ansias vengo a ser despojos”), “El mérito no consiste en la apariencia”, “Exhorta a aprovechar el tiempo”, “Al silencio”, “A un linajudo”, “A la soledad”, etc. *Ibid.*, pp. 62, 61, 65, 69, 71, 75-7, 80, 81, 87-91 y 98-100, respectivamente. Vid. también pp. 48, 102, 104, 108, 114-115, 131, 133, 153, 169-171, 259, etc.

a qué á mármores vivos se venera
si invidia con virtud junta se halla?¹⁸.

Abundantes sentencias morales y conceptos paradójicos son elaborados para subrayar el dilema entre la *razón* y los *sentimientos*, la *vida* y la *muerte*, y proclamar la necesidad de una moral conformista y prudente que salvaguarde siempre la razón ante los ataques del dolor y la muerte. En una de sus *elegías* exhorta así a Antonio la Barja, a causa de la muerte de su hijo:

No lloréis la perdida semejanza.
Llorar es ser humano, y es tan nuevo
en vos el parecerlo, que en el llanto
a decir que salís de vos me atrevo.
Si no por vos, por no ofender lo santo,
por no agraviar a la razón conviene
no deis al paternal afecto tanto.
Nadie la vida por herencia tiene,
nacer para morir lo está diciendo,
feliz quien parte cuando al mundo viene.
Lo que la vida admite más de horrendo
es para los que viven. El difunto
no muere, sale de morir muriendo.
De las miserias y temores punto
es la muerte, quien más se libra della
es el que nace al túmulo más junto.
Si ceniza es, y ceniza de centella
la que lloráis, cubrid con ella el fuego.¹⁹.

Las sentencias, que según la clasificación de Cascales, suelen ser siempre *graves, morales e intelectuales*²⁰, constituyen uno de los rasgos esenciales de la poesía

¹⁸ Ms. de Londres, cit., fol. 122 r y v. Cfr. *66 poemas inéditos*, ed. cit., p. 68.

¹⁹ *Obras varias*, ed. cit., vol. 2, pp. 164-166. Tampoco Quevedo aceptó la doctrina de la insensibilidad del sabio ante los afectos, "pues esa *apatheia* predicada por los estoicos no es sino muestra de inhumanidad, de falta de piedad y, en definitiva, manifestación de orgullo. Es aquí donde su estoicismo toca techo y se subsume en un cristianismo íntimo que no sólo no le abandonó nunca, sino que fue acendrando y perfeccionando a medida que los años le cargaban de dolores y achaques. La angustia existencial y el nihilismo filosófico se van sublimando en el mundo de la creencia religiosa hasta dar última expresión paradójica a su pensamiento". J. L. Abellán, "El mensaje filosófico quevediano", en *op. cit.*, pp. 226-232. La cita en p. 229.

²⁰ Vid. Antonio García Berrio, "Tabla cuarta, De la sentencia", en *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*. Planeta, Barcelona, 1975, pp. 184-192. Los poemas más culteranos y gongoristas del autor, aludidos en el comienzo del presente artículo, son menos densos: la *amplificatio* domina sus recursos retóricos, la presencia de sentencias morales y filosóficas disminuye, pero no desaparece. Incluso en el poema de las *Fiestas de Lerma* (*Obras varias*, ed. cit., vol. 1, pp. 73-166), el más brillante y culterano del riojano, las sentencias no son escasas. Más desperdigadas, son suficientes para dar una idea de la tendencia moralizadora obsesiva de Zárate. Y el poema fue escrito en 1617, cuando todavía disfrutaba del favor cortesano y el éxito iluminaba a sus protectores. Como ejemplo vid. las octavas núms. 9 ("Que donde dan los premios justas leyes/aventajan los buenos a los reyes"), 36 ("No puede haber vitoria sin batalla,/ni sin vitoria puede haber corona"), 54 ("el poderoso, aunque reciba/el daño, se presume que lo causa"), 88 ("Presunción de sí mesma castigada/muere cuando la llama está más viva./yace cuando se ve más levantada./A sí mesma se sirve de castigo..."), etc.

de Zárate. La frecuencia con que aparecen y su conceptuoso carácter subrayan la densidad y barroquismo de su poesía moral. Densidad producida también, como ya hemos señalado, por el elevado índice de doctrina ideológica que contienen. Ideología que hunde sus raíces en la filosófico-vital del neostoicismo, a través del influjo de Séneca y de la fe en la razón natural y el común juicio, y en ciertos aspectos de la política del tacitismo, especialmente en la brújula de la prudencia y en el principio de la doble moralidad, arrojadas ambas por el manto de las creencias cristianas.

En la *elegía* recién citada, más adelante, vuelve a insistir en que la razón debe estar por encima de las emociones incontroladas, y que éstas conviene guardarlas en secreto, privadamente, insinuando ya lo que desarrollará más explícitamente en sus *epístolas morales*: una *moral privada interior*, independiente y regida por la razón natural, en la que la mayor victoria del hombre es conocerse y vencerse a sí mismo; y otra *moral exterior*, que se conforma y amolda a las exigencias del mundo, tal y como éste funciona realmente. Zárate aprueba la moderación, no la insensibilidad o la apatía. De la misma opinión eran Quevedo y su amigo López de Vega, que recomendaba endurecerse preventivamente contra la irrupción súbita e inesperada de los sentimientos, antes de que éstos pudieran impedir el uso libre de la razón. "La filosofía, señor mío, no hace insensibles". dice en su *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo*, y más arriba, en el diálogo segundo sobre la nobleza:

... el desengaño de las imperfecciones del Mundo, i de las calamidades de la humana Vida, le deve tener armado i prevenido al sabio, para que ningún suceso le hiera con sobresalto, i fuerza de repentino; i después de herido, le deve también servir de templanza en los dolores no escusados; procurando siempre que la ciencia le aproveche para vivir con los menos que pueda. De forma que la moderación es la que apruebo i encargo; i no la insensibilidad²¹.

Zárate prosigue la *elegía* solicitando moderación:

Cubrid el grande ardor, dad a mi ruego
lo que siempre ha podido, siendo *vista*
vuestra doctrina, no parezcáis *ciego*.

²¹ A. López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, ed., cit., pp. 107 y 53. Según López de Vega, con palabras de Blüher, "puede olvidarse el valor de la imperturbabilidad cara a los movimientos afectivos indómitos, con tal que estén controlados los afectos. El estar libre de emociones no constituye aquí, como en la Stoa, un fin ético imprescindible, sino un recurso para asegurarse la autonomía interna de la razón" (*Séneca en España*, ed., cit., p. 515). Sobre la figura marginada y original de López de Vega y sus ideas sobre la decadencia española y la guerra, vid. H. Mechoulam, "Fadrique Furió Ceriol et Antonio López de Vega, deux hétérodoxes méconnus", en *Penseurs hétérodoxes du monde hispanique*, Toulouse, 1974, pp. 115-132, y Abellán, *op. cit.*, t. 3, pp. 303-311. Para la postura que debe adoptar el filósofo en la corte y las ideas de la razón, el desengaño, la prudencia, la disimulación y la conservación, vid. el cap. IV, "Die Lehre von der doppelten Moral", de la Tesis doctoral de Hanns Rainer Butz, *El filósofo cortesano. Das moralistische Werk des Antonio López de Vega*, Freiburg. Br., 1975, pp. 103-55.

Aquella es la más inclita conquista
que de sí adquiere el hombre en lo secreto.
vuestra razón al llanto se resista.

Grande o pequeño, el círculo es perfecto,
la vida no en lo grande, ni en lo breve,
*sino en la perfección tiene su objeto*²².

En otras ocasiones se muestra más tolerante hacia la expresión externa del dolor y el sentimiento, incluso defiende el llanto y la emoción, alegando que a veces éstos son razonables y que la fortaleza llevada al límite es señal de orgullo e insensibilidad:

Que mis lágrimas sobran considero...

Bien que *con ojos de razón lloradas*
 serán pequeños los mayores mares,
 las olas más diluvios, moderadas.

No puede ser que no agradezca el cielo
 que la parte mortal haga su oficio,
 porque es muestra de amor el desconsuelo.

Dios nos insta a buscar el beneficio
 contra la enfermedad. Llorar los males
 es hacer a sus leyes sacrificio.

Llorando confesamos ser mortales,
 entrañado el dolor, viva la muerte,
 fuerza es de lo que somos dar señales,
 humildad el dejar de ser tan fuertes...²³.

Pero la tolerancia acaba convirtiéndose en una apología del llanto, argumentada a través de hipérbolos y símiles con la naturaleza, desbocado ahora ya sin ningún control:

Si el hielo vuelto mármol se derrite
 a la vista del sol, si el mármol llora...
 ¡Tan helado seré, seré tan hielo,
 tan de mármol, tan mármol, que le niegue
 lo que para sentir concede el cielo!

Raudal, golfo de lágrimas me anegue,
 y lo que no he llorado abismo sea
 donde, anegado en lágrimas, sosiegue.

[...] Como arroyo, que hallando el valle estrecho
 revienta de apretado la montaña
 de las oposiciones a despecho,
 inunden mis dolores la campaña...²⁴

²² *Obras varias*, ed. cit., t. 2, p. 165. Todos los subrayados de los versos de Zúrate son míos.

²³ "Égloga elegiaca", en *Ibid.*, t. 1, pp. 287-88.

²⁴ *Ibid.*, t. 1, p. 289.

Aunque el autor parece distanciarse hábilmente de estas hipérboles, exclamadas en un momento de debilidad por el personaje con el que dialoga en la *égloga* (el duque de Medinasidonia), exponiendo en un sentencioso terceto su postura moral: “Un *conformarse* pecho y agonía / *haciendo voluntario lo forzoso*, / es para el cielo grata melodía”²⁵.

Las ideas filosóficas senequistas y el tono admonitorio, didáctico y moral fundamentan por completo las conceptuales *Epístolas* morales: “A un privado”, “a un avaro” y “a un glotón”²⁶. Defiende en ellas Zárate la disimulación como virtud política y el desprecio de la fortuna material, así como la moderación en el estilo de vida, como virtudes morales. Ambas forman parte de la moral externa y conducen a la consecución de la propia conservación y estimación, objetivo principal de la moral interna y de la razón natural²⁷. Así aconseja y exhorta a un *privado* a transformar la apariencia, abriendo la epístola mediante una acertada combinación de metáfora verbal y adjetiva que recuerda el primer verso de la epístola a un *glotón*, contaminada a su vez del verso de Quevedo “despuebla de familia alada el viento”²⁸. Escribe Zárate: “*Despuebla el viento de aves* con tus redes”, y al privado: “*Despliega el imperioso sobrecejo*, / dale a naturaleza su semblante”, etc. Concentrando seguidamente las sentencias y consejos a que nos hemos referido:

*No es de envidiar la próspera fortuna
intratable, ni el cetro riguroso
con la necesidad más importuna.*

¡Qué bien le está al privado, al poderoso
no parecerlo ni estimar su suerte!,
como disimular al virtuoso.

Llámase aquel varón *prudente* y fuerte
que sigue su fortuna con desprecio,
pues vivirá más siglos que la muerte.

¿Qué imperio, qué victoria tuvo precio,
y cuál se iguala a aquella que se alcanza
de propia estimación, con menosprecio?²⁹.

²⁵ *Ibid.*, p. 287.

²⁶ *Ibid.*, t. 1, pp. 173-78. Es significativa en la misma dirección la traducción del *Epigrama* 47 del lib. 10 de Marcial (*ibid.*, p. 179): “Lo que eres quieras ser y no otra cosa./ni morir teme, ni vivir desea”.

²⁷ Sobre otras cuestiones generales de las *Epístolas morales* y las similitudes con las de B. L. de Argensola véase mi *op. cit.*, pp. 137-139. Escribía López de Vega en su *Hércules y Demócrito*, ed. cit., que “como en la religión ay dos especies de culto, interior el uno, i el otro exterior; ay también en los respetos i veneraciones humanas la misma división. La interior veneración bien confieso que sólo a la virtud, o intelectual, o moral, la deve el sabio. Pero a la exterior, como sea moderada (supuesta la costumbre del mundo, que vos solo no bastaréis a corregir) os obligan la vida civil i la necesidad de conservarlos” (pp. 13-14); y en la p. 107: “no puede aver perfecta virtud moral, donde no ay prudencia...”.

²⁸ Quevedo, *Obras completas*, ed. cit., t. 2, p. 32 a.

²⁹ *Obras varias*, ed. cit., t. 1, pp. 177-178. El lenguaje conceptista se aprecia de nuevo en el final de la epístola:

En el mismo tono amonestador y exhortativo se dirige *a un avaro*, insistiendo en el tema de la riqueza y la fortuna, tema que tanto preocupaba a los neoestoicos y que también aparece en muchos de sus sonetos morales³⁰. Sentencias, metáforas con la naturaleza, antítesis conceptuales siguen siendo el tipo de recursos lingüísticos preferido para expresar sus ideas:

La madre universal, la dadivosa
tierra, lo que del mar *tomó* prestado,
vuélvelo al mar hidalga generosa.

Cierto es que tiene término tasado
aun la virtud del claro autor del oro,
con quien *muriendo*, *vives* sepultado.

[...] el que idolatra en ídolos metales,
la cantidad, no la deidad honora.

El engaño del oro, entre sayales
desprecio...

salga a *la luz*, no a *tinieblas* lo condenes,

"No pueda tu poder ni tu *privanza/prive* contigo; vivirás exento/de la injuria del tiempo y su mudanza:/a todos *sirve*, a nadie de *escarmiento*". Sobre la apariencia del poderoso habla López de Vega: "La gente ordinaria, con no aprovecharse del poder en su daño, i con la *alegría i benevolencia de los semblantes*, se tiene contenta...", *El perfecto Señor*, ed. cit., pp. 35-36; y en *Heráclito*: "Reparad en los aplicados a Ciencia vana; hallaréis que por la mayor parte suelen ser éstos los más desvanecidos, i los que con mayor *sobrecejo* hablan, i miran a los demás" (p. 128). Los subrayados son míos. Quevedo, en sus *Migajas sentenciosas* (apócrifas), también habla frecuentemente sobre el tema de los privados y la simulación: "Privados llama la lengua española, quizá porque en siendo privados se hallan privados de la seguridad natural", "la simulación sea aguda, no necia, porque no burlen de ella" (*Obras completas*, ed. cit., t. 1, pp. 1051a, 1014b y 1007). Y en sus *Escritos políticos*, *Marco Bruto*, *ibid.*, t. 1, p. 851a: "El que sabe ser dos, en una acción se guarda las espaldas, con lo que finge, a lo que traza. Los tiranos son grandes estudiantes de los semblantes; y el pueblo, cuando reinan, espía con atención las señas exteriores... Nada se ha de mostrar menos que lo que se desea más. La hipocresía exterior, siendo pecado en lo moral, es grande virtud política".

³⁰ Como el titulado *El pobre de provecho para el rico* (*Obras varias*, cit., p. 114): "Hácese superior con la pobreza/al rico, el que del rico necesita./pues con su corta suerte solicita/cambie en eterna la mortal riqueza./ Oh, no te contriste la estrechez./déjalo al que su espíritu limita.../Varia la forma, la materia es una./El que su forma con virtud abona./templado a la razón de su fortuna./vive la vida, llena la corona". Y López de Vega: en su *Heráclito*: "Enríquese con lo excesivo el apellido, pero la persona con lo moderado. Rico le llamarán al que mucho tiene; serálo el que tiene lo que le basta. El que cómodamente se pueda manejar es sólo el caudal, que sirve al sabio..." (ed. cit., p. 110). Sobre las diferencias entre "amonestación" y "exhortación", vid. el cap. XXI, "De la exhortación", editado en 1541 por Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana*, donde indica: "Hay diferencia de amonestar que alguno quiera cosa que no le parece, o duda que se deba querer (que en latín se dice *suasio*), lo cual se hace probando las partes dichas o alguna de ellas; o de poner ánimo a los que han comenzado a seguirlo, pero o cesan o lo hacen flojamente, que se dice *exhortación*, que aunque sea semejante cosa, no del todo. El que suade muda el propósito o procúralo mudar; el que exhorta no le muda, mas pone ánimo para ponerlo por obra. Y así, muchas veces se pone la exhortación después de la suasión, como parte della, casi por conclusión". *La retórica en España*, ed. de Elena Casas, *Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados*, Editora Nacional, Madrid, 1980, p. 114.

restitúyete al uso de la vida,
aunque *tus bienes* son como *tus males*,
de *entrada fácil* y *áspera salida*³¹.

La relación con el grupo de escritores senequistas se amplía con el conocimiento de Zárate del murciano Salvador Jacinto Polo de Medina, a quien dedicó una silva en los preliminares de su libro *El buen humor de las Musas*. Polo de Medina recoge la doctrina moral de Séneca en un libro, el *Gobierno moral a Lelio*, que continúa la línea del *Discreto* y del *Oráculo manual* de Gracián, dando instrucciones de prudencia cortesana con un lenguaje conceptual y sentencioso muy próximo al de Zárate, y aconsejando también la represión táctica de los afectos³².

En la epístola *a un glotón*, el autor emplea, además de la amonestación, recursos retóricos poco frecuentados en su poesía lírica y moral, extremadamente seria y grave por lo general, como la *ironía* y la *permissio*³³.

³¹ Zárate trata de convencer en esta epístola a un padre avaro para que sea generoso con su hijo, poniendo de relieve el "desinterés" de la juventud: "Fin según esto espera tu tesoro/si no le tiene ya, pues lo enterraste/ y a vueltas de tu paternal decoro.../No peques en tu honor y con afrenta/de la edad juvenil, despreciadora/del vil provecho y de codicia exenta". Vuelve a conectar con los temas centrales que preocuparon a López de Vega. Comprende y valora la riqueza como algo positivo y necesario si ayuda a la conservación de una vida virtuosa, rechaza la avaricia, como Zárate. Dice en su *Heráclito*, en los diálogos sobre la riqueza 1.º y 2.º: "Estas dos miserias, Avaricia i Codicia, que porque casi siempre andan juntas son reputadas por una, muy justamente se an levantado con el nombre genérico de miseria, nombre común a quantas padecen los Mortales, pues son atractivo Imán de todas. No es el avaro señor, sino arca de sus bienes. Ocupánle, no le sirven. I padece en sí mismo una repugnancia increíble, entre el deseo i las acciones. Lo que apetece es la riqueza, i porque la apetece se abstiene della" (*op. cit.*, pp. 81-82). Más adelante: "Hazer elección de ser pobre por seguir a Dios, es seguir i caminar a Dios; con que se dize el mayor acierto, el mayor premio i la mejor fortuna. Pero elegir el serlo, no más que por afectación de Filosofía humana, ni es Filosofía ni humanidad; sino una vanidad, tan inútil como costosa... i si a ninguna humanidad se escusan penalidades, pudiendo estos bienes temporales defender, i aun preservar de muchas, nunca los moderados pueden dejar de convenir al Filósofo, usados devidamente..." (*ibid.*, pp. 105-107).

³² Cfr. "El grande espíritu de F. López de Zárate al libro de las Academias del Jardín y el Buen Humor de las Musas del Licenciado Medina", en *El buen humor de las Musas*, Madrid, imprenta del reino, 1930, preliminares, fol. 5 verso s. n. En *A Lelio. Gobierno moral*, imp. por Miguel Lorente en Murcia, 1657, dice: "Lelio, si no comunicas tus riquezas. ¿para quién las guardas? Al mar de todas las aguas lo enriquecieron, pero con todo el mundo las reparte" (Discurso VII, "Solamente es rico el que lo sabe ser", p. 106). Nótese que la imagen es la misma que Zárate utilizó en su epístola a un avaro.

Por otra parte, también dedicó un elogioso soneto a Juan de Solórzano, autor de una voluminosa obra de emblemas moralizados, escrita en latín, y en la que las ideas senequistas desempeñan un papel importante, según afirma Blüher. Vid. D. Joannes de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica in centuriam unam redacta et laboriosis at que utilibus commentariis illustrata*, Madrid, 1654.

³³ "La *ironía* es la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de ésta... es un arma de parcialidad; el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa así como de la simpatía del público, que... utiliza la escala léxica de valores de su adversario, haciendo ver su falsedad mediante el contexto", H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1983, t. 2, p. 85. "La *permissio* pertenece al género deliberativo y se halla emparentada con la *concessio* y con la *comunicatio*. La figura deja en manos del interlocutor o contrincante el tratar y obrar como quiera, incluso en contra del consejo bienintencionado del que habla... es en último término irónica", *Ibid.*, t. 2, p. 262.

Tras mostrarse en los primeros 21 versos irónicamente concesivo, haciendo gala de la moral externa que trata de disimular la propia virtud y conformarse a ser tolerante con las costumbres y errores ajenos, concluye mostrando su verdadera postura y práctica, en la que late la vieja idea de la *aurea mediocritas* horaciana, dejando así al descubierto lo ridículo y pernicioso del vicio censurado:

Ocúpate en buscar grutas y nidos,
glotón, de tus costumbres digna empresa,
haz paladares todos tus sentidos.
Que yo con casto lecho, humilde mesa,
rica tal vez y siempre bien regida,
vivo a la ley que la razón profesa.
En fin, puedo decir que tengo vida³⁴.

Por último sólo queda señalar el interés que tiene la única tragedia escrita por Zárate, la tragedia de *Hércules furente y oeta*, escrita según el autor "con todo el rigor del arte", dedicada a D. Pedro Messía de Tovar, Conde de Molina, y que es una refundición de dos tragedias de Séneca, *Hércules furens* y *Hércules Oetaeus*³⁵. Además de presentar una cristianización e hispanización del Hércules senequista, pudo servir de base para la elaboración del tercer acto de *Los tres mayores prodigios* de Calderón, que la manejaría cuando circuló manuscrita en los gru-

³⁴ En la prudencia, la razón y moderación se alcanza la felicidad y tranquilidad de espíritu, así como la auténtica vida, o *calidad* de vida, como Zárate precisa con la variante introducida en su edición de 1651: "En fin, tendré mejor, si no más vida". Actitud del filósofo sabio acorde con las opiniones de J. Polo de Medina: "Lo bastante é dicho para que te contentes con una medianía; que es una riqueza sossegada: la paz del alma, cuya claridad de vida te dexa obrar sin escarmientos. Te quita tu invidia, y la agena. No viendo los hombres cosa que puedan codiciar, passan sin ofender. Lo que te sobra es cuidado de entrambos. A el árbol el exceso del fruto lo rompe. Mas hermosa riqueza es la luz, y ciega la abundancia" (*Gobierno moral a Lelio*, ed. cit., Discurso VI, "Fortuna sin enemigos", pp. 95-96). Y con los escritos de su amigo el filósofo portugués López de Vega: "...a un particular no le toca el emendar el siglo; ni a un filósofo el pudrirse por lo que ni puede remediar, ni es de su oficio el corregirlo" (*Heráclito y Demócrito...*, ed. cit., p. 208). Para López de Vega el sabio debe mirar las livianidades y desatinos del mundo, que no puede corregir, como pasatiempo. Recordemos, con Blüher, que éste "dio un nuevo giro a la doctrina de la doble moral al no distinguir ya entre una *moral privada* de signo cristiano y una *moral externa*, tacitista, complemento de la otra, sino al aceptar una *moral externa* conformista y otra *moral interna* que, en vez de derivarla de la doctrina cristiana tradicional, basó en la autonomía de la razón natural, y eso valiéndose visible y considerablemente de la ética estoica" (*Séneca en España*, ed. cit., p. 510).

³⁵ Séneca, "Hércules loco" y "Hércules en el eta", en *Tragedias*, ed. y trad. de Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 1979, 2 vols., núms. 26 y 27 respect., pp. 7-177 y 259-349. Vid. R. R. MacCurdy, "La Tragédie Neo-Sénéquienne en Espagne au XVII.º Siècle, et particulièrement le Thème du Tyran", en *Les tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Centre National de Recherche Scientifique, ed. de J. Jacquot, Paris, 1964, pp. 73-85. Zárate se muestra en su tragedia fiel a un preceptismo aristotélico y horaciano que, de algún modo, enfrenta su estética lírica, claramente barroca, con su estética dramática. Ésta se retrotrae a la generación de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués y se inscribe en el ámbito de las tragedias del último tercio del siglo XVI, dentro del área de las imitaciones e influencias de Séneca. Vid. Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973, pp. 11-67, 215-218 y 315-316; y Edwin S. Morby, "The Hércules of Francisco López de Zárate", *Hispanic Review*, n.º 30, 1962, pp. 118-132.

pos literarios de Madrid³⁶. La tragedia no tuvo mucho éxito, como el propio autor reconoce con resignación en su *silva segunda*³⁷. Escrita probablemente entre 1621-29, no fue publicada hasta 1651, cuando Zárate estaba ya enfermo y próximo a la muerte, en la edición de sus *Obras varias*, al final de todos los poemas³⁸.

Abundan en la tragedia las reflexiones morales y filosóficas: los peligros del poder, la victoria de la tiranía, la maldad en los reyes, la paz y la virtud. Así reflexiona Hércules conversando con Lyco en la 2.^a jornada:

Ninguno aunque más pobre desepere,
que es la virtud imperio dilatado
y llegará a imperar quien la tuviere
de púrpura desnudo, o adornado.
Rey será aquel que en la virtud lo fuere,
que no consiste en verse coronado,
pues se viniera a dar que la corona
pesa más que el talento y la persona.

Las letras, la virtud, el valor, puertas
son que admiten a reinos diferentes,
siempre las tiene Júpiter abiertas
aun a los más famosos delincuentes,
que en ellos adormidas, y no muertas,
las virtudes están más eminentes:
así el clarín sonoro de la fama
despierta malos, cuando buenos llama³⁹.

Las conexiones apuntadas desde el título son suficientes para pensar que la impronta senequista en el mundo poético de Zárate amplía la comprensión de su

³⁶ Vid. la comunicación de Clark Colahan y A. Rodríguez, "El Hércules de López de Zárate: una posible fuente de los *Tres Mayores Prodigios* de Calderón", en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, al cuidado de L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, 1983, t. 3, pp. 1271-76: "Lo que más apoya nuestra conjetura, desde luego, es el incidente de Deyanira con su perseguidor-raptor y el común uso simbólico de la túnica ardiente, pero subyacen, asimismo, indicios tan interesantes como lo son la espectacularidad teatral con que ambos dramaturgos conciben la obra y la proclividad refundidora de Calderón", p. 1276.

³⁷ "Habla de la Tragedia/del Furente y Oeta,/obra en todo tan grande, tan perfeta/tan culta y elevada,/tan como del asunto arrebatada,/tan llena del coturno y del espanto/que otros cantaron más, pero no tanto./Iguálala a lo culto del Poema./y a los siglos infama/que no premiaron su nobleza y fama./sin que desto formase queja alguna,/teniendo por sobrada su fortuna", *op. cit.*, t. 1, pp. 247-248.

³⁸ *Obras varias*, Madrid, 1651, fols. 270-338.

³⁹ *Obras varias*, ed. de S. Díaz, cit., t. 2, p. 341. Indica Morby sobre el Hércules: "It is true that the *comedia española* can be as free with its *sentencias* at any time as the authors wish. But on this occasion the poet, of markedly philosophical bent even in his lyrics, goes far beyond what might normally be expected... The aggregate lines devoted to sententious moralizing are at all events more than sufficient to characterize Zárate's style in this work", *art. cit.*, p. 123.

vida y obra, a la vez que ayuda a la reconstrucción de uno de los ambientes intelectuales vivos por los que transitó sin duda el poeta durante su larga estancia en Madrid⁴⁰.

M.^a TERESA GONZÁLEZ DE GARAY
(Colegio Universitario de Rioja)

⁴⁰ Podemos imaginarlo perfectamente encarnado a uno de los personajes que dialogan en *Paradoxas racionales* (el cortesano y el filósofo desengañado). Vid., la "Paradoxa 1.ª", *el solitario en la corte*: "Éste es el modo de mi vivir. Éstos los motivos de mi retiro. Si a v. m. le parecieren extravagancias, advierta que siendo tan general la corrupción de nuestro siglo, le queda a lo extravagante más visos de virtuoso que de culpable"/—"Nunca Dios quiera (le respondí) que en cosa tan justificada halle yo culpa. Embidia sí que hallo en mí no pequeña a la facultad que a v. m. le concedió el cielo para guiar, sin embaraço el discurso de su vida por el camino de su inclinación", *op. cit.*, pp. 30 ss.

“MIRÉ LOS MUROS DE LA PATRIA MÍA” Y EL *HERÁCLITO CRISTIANO*

1. Me parece que para la edición de textos ocurre, en el terreno teórico, algo similar que con el comentario de textos: no existe una teoría fija que pueda desasirse del caso estudiado, que determina el ejercicio ecdótico hasta el punto de hacerlo único, presidido tan sólo por criterios lógicos y epistemológicos que pueden aplicarse en determinados momentos del proceso. El hecho es que sobre los aludidos criterios epistemológicos generales inciden otros tan imbricados con el hecho artístico y las circunstancias históricas, que no hay modo de “controlarlos”. Si, por ejemplo, en un texto determinado la selección léxica es producto de una elección de estilo, típica de autor —por eso es “su” estilo—, ello sólo se podrá estudiar y explicar en “su” caso y no en otros, como hecho artístico, no como principio general. O si, por irnos ahora al terreno histórico, en determinadas épocas el texto se transmitió por lecturas orales colectivas —caso de las academias del Siglo de Oro—, el rigor del texto sólo se podrá establecer teniendo en cuenta esta determinante histórica: los criterios generales se estrellarán contra la peculiaridad histórica. Por eso cada texto necesita y solicita un cuidadoso estudio ecdótico.

En esta línea resulta casi un tópico hablar del caso Quevedo, sobre cuyos textos se acumulan tantas complejas circunstancias que desvían el estudio de sus textos de todo tipo de modelos teóricos, tanto por las circunstancias de la época, el siglo XVII español, como por las del autor y su obra.

Quisiera hoy traer a colación un caso de la poesía quevediana bastante famoso. El soneto que comienza “Miré los muros de la patria mía...”, soberbia expresión poética que, como tantos poemas famosos en el caso de Quevedo, se ha leído, estudiado e interpretado frecuentemente sin conocer todos los problemas

textuales de fondo. Me referiré primero a problemas de tipo externo: continuaremos con la crítica textual interna y terminaré con el comentario o anotación del poema, pero intentando imbricar los tres aspectos.

2. El texto se ha podido localizar por ahora en cuatro manuscritos, según la magna edición de Blecua (vol. I, núm. 29, p. 184). Yo traigo como aportación un quinto y nuevo manuscrito, con variantes distintas.

La fuente impresa fundamental es sólo una, la edición del *Parnaso* de 1648 y la de su segunda presunta parte, es decir, la ed. de las *Tres Musas*, de 1670. No aparece el soneto en esta segunda parte, pero sí otros poemas de la serie, lo que obliga a considerar cuidadosamente este aspecto.

Simplifico ligeramente detalles de la *recensio*, para presentar estas seis fuentes con los seis posibles textos.

El soneto normalmente aparece en una serie titulada *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*, terminada el tres de junio de 1613, que es la fecha de remisión de la colección por Quevedo. Se compone de sonetos y canciones rotulados como "salmos". Con esta titulación Quevedo rendía tributo a una moda, en la que confluían el peso de los contrafactas, una tradición poética del último tercio del siglo XVI y las mismas circunstancias históricas que llevaron a otros grandes poetas, como Lope, a la inspiración devota o sacra. El mejor ejemplo que conozco sobre la titulación "salmos" es el del ms. 4154 de la BNM, recopilado en 1604, aunque algunas composiciones se añadan en 1622. Quiero decir que no me parece del todo acertado la interpretación de cada una de las composiciones singulares del *Heráclito* a partir del marbete de moda "salmos".

Los veintisiete poemas que incluye la sección en la edición de Blecua dan una imagen falseada de la colección, porque se han añadido a la serie "canónica" (núms. 13-38) dos poemas nuevos (el 39 y el 40), que además de aparecer sólo en la edición de *Tres Musas* presentan problemas de autoría.

El manuscrito de la Biblioteca de Eugenio Asensio, núm. 154 del cat. de Blecua, contiene los poemas 13 a 38, es decir, toda la colección menos los dos últimos. Se trata de la mejor copia entre las de su serie.

El manuscrito CXIV/1-3 de la Biblioteca Provincial de Évora, descrito por Eugenio Asensio (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 255-256) contiene exactamente la misma colección, poemas 13 a 38 de la numeración de Blecua (cat. Blecua núm. 114).

El manuscrito 3706 de la BNM (cat. Blecua núm. 9) contiene, por un lado, la serie 13-38, como los dos anteriores. Pero hay que hacer determinados reajustes sobre lo que dijo Blecua (V. mi artículo "Nuevos manuscritos poéticos de Quevedo", *BRAE*, 237 (1986), pp. 63-73): esta serie añade en realidad otro poema (fol. 318 v.) apócrifo "Uno, dos, tres pecados, veinte, ciento". Y el manuscrito copia otra vez una serie menos extensa del *Heráclito* (fols. 137 v. - 140 r.), que se le escapó a Blecua y que yo creo fue editada por Astrana, aunque sin decirlo clara-

mente. Esta vez el copista seleccionó los poemas (recuérdese que cito siempre por la numeración de Blecua) 16, 38, 27, 35, 36 y 37, por este orden precisamente. Anotemos que no está el nuestro.

El manuscrito 250-252 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (cat. Blecua 103, y publicado por él mismo con el título de *Cancionero de 1628*, Madrid, CSIC, 1945), contiene toda la serie del *Heráclito*, del 13 al 38, menos el núm. 30, "Todo tras sí lo lleva el año breve", probablemente por descuido del copista.

Estos cuatro manuscritos muestran, por tanto, la trasmisión de la colección como tal, como cancionero unitario que debió de circular de determinado modo, el que él mismo quiso dar a conocer: "lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho". Los manuscritos que acogen estas colecciones son todos muy autorizados y, excepto en el caso del aragonés, contienen abundante obra de Quevedo. Es bastante probable que algunos poemas de la serie hayan circulado antes de entrar a formar parte en la serie, o bien aislados o bien formando otra corta serie de poemas sacros. Pero es un problema en el que voy a entrar ahora (V. lo que digo más abajo acerca del manuscrito 2244 de la BNM).

No incluyo en la relación el ms. 17660 de la BNM, porque es copia de *Tres Musas*.

Como ya adelantaba, la colección circuló también fragmentadamente como nos mostraba, para lo que aquí nos interesa, el manuscrito 3706 de la BNM, en la copia segunda. Ese ramillete recogía seis poemas, que son los que aparecen copiados en un manuscrito de la Biblioteca particular de Crosby (Blecua, 155), el ms. 29 de la Biblioteca de la Real Academia Española (Blecua, 88), el manuscrito 7609 de la col. Salazar de la Real Academia de la Historia (Blecua, 89), el 103 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Blecua, 95), y los manuscritos 4066 (Blecua, 35) y 18308 (Blecua, 78) de la Biblioteca Nacional.

No he podido documentar, por ahora, que las impresiones tardías recojan manuscritos de familias desconocidas totalmente. También es verdad que no son muchas ni fiables las que no derivan de las colecciones impresas.

Como se va viendo, la trasmisión comienza a resultar clara a poco que se consideren globalmente los poemas del cancionero sacro de Quevedo.

Casos aparte. Resultan extrañamente escasos, aunque es más que probable que sigan apareciendo textos y circunstancias nuevas que maten las líneas generales que estoy trazando.

Los poemas 35 y 37, que comienzan respectivamente "¿Alégrate, señor, el ruido ronco" y "La profecía en su verdad quejarse", se han documentado además en el valiosísimo manuscrito 2244 de la BNM, junto con una serie de sonetos religiosos de Quevedo (B 151, 152, 153, 154 y 155), formando una indudable colección. No me voy a ocupar de esta circunstancia, por quedar lejos del texto que nos interesa ahora; pero no dejaré de señalar que este manuscrito contiene un texto

inédito del famoso soneto "Érase un hombre a una nariz pegado..." (que, por cierto reseñaba inequívocamente el vol. del *Inventario de manuscritos* de nuestra primera biblioteca, cosa que han pasado por alto todos los muchos y excelentes comentaristas de este soneto). Para Blecua son anteriores a 1613, precisamente por formar gavilla con otros del *Heráclito*; extrañaría en ese caso que Quevedo no los hubiera incluido en esa colección. El manuscrito que los contiene, con letras diversas de los siglos XVII y XVIII, recoge papeles de hasta 1699 (por ejemplo los de los fols. 316-318, de Academias).

Otro caso particular dentro del *Heráclito* lo representa el texto que nos ocupa, que he documentado en el ms. 4117 de la BNM. Este valioso manuscrito ha sido estudiado, que yo sepa y al menos, por H. Bonneville, R. Moore y —cuando ya estaban redactadas estas páginas— por C. Maurer, quien ha sido el único en darse cuenta de la novedad del texto. Los trabajos de Bonneville y de Moore, por otro lado, permanecen inéditos, el primero como tesis doctoral en Toulouse, el segundo puede leerse en la sección de manuscritos de la BNM, en donde hay copia mecanografiada (V C^a 15 758-18) que lleva el título de *Obras humanas del divino Quevedo. A Reappraisal of Ms. 4117 of the Biblioteca Nacional, Madrid*, 35 fols. Desde la vertiente gongorina se le ha dedicado mayor atención, pues contiene, entre otras cosas, el *Polifemo* y las *Soledades*. Para su contenido quevedesco puede consultarse mi artículo, citado más arriba, en el *BRAE*.

El códice copia un texto de "Miré los muros..." en el fol. 337v, encabezando una serie de poemas quevedianos; sigue, nada menos que el soneto "Señor don Juan, pues con la fiebre apenas" (fol. 337v, Blecua I, único testimonio manuscrito de consideración, no recogido por Blecua, de este poema); "El ver correr de Dios la sangre clara" (fol. 338v, Blecua 155, es decir, perteneciente a la serie de sonetos religiosos a que aludíamos, testimonio tampoco en este caso recogido por Blecua), "Adoro, aunque te pese, Galileo" (fols. 338r-v, Blecua 617, documentación inapreciable, tampoco recogida por Blecua, de un soneto hasta ahora de atribución discutible) y toda una serie más, entre la que se incluye el salmo Blecua 35 ("Si te alegra, señor, el ruido ronco"), el B 37 ("La profecía en su verdad quejarse") y otros poemas de enorme interés, de los que no me puedo ocupar ahora. Es decir, coincide con el ms. 2244 en recoger los salmos 35 y 37. Difiere en añadir, frente al 2244, el soneto "Miré los Muros de la Patria mía". Anotemos que las versiones que añade de los poemas 35, sobre todo, y del 37, son primitivas, mucho en el caso del primero, ya que es la versión en cuartetos que no recoge ninguna otra fuente documental. El caso del poema 37 es más peliagudo; para Blecua se trata de la versión cercana a la de A (A1; para estas siglas V. el cuadro). Está claro que los textos del ms. 2244 y 4117, de todas maneras, coinciden y que las diferencias textuales muy importantes entre esta versión y los restantes manuscritos muestran una transmisión totalmente distinta, de la que es difícil deducir por ahora algo seguro.

Me interesa sobremanera este tipo de deducciones, porque cuando lleguemos a la crítica interna, a los textos, hemos de ver la dificultad de dirimir entre unos y otros. Para entonces el criterio externo y de la colección puede ayudarnos a encontrar el difícil camino del texto más correcto.

El salmo XII, “¿Quién dijera a Cartago” (Blecua, 24) fue aprovechado por Quevedo para insertarlo en las *Lágrimas de Jeremías castellanas* (1613), y por ello tiene una historia textual más rica y compleja (V. la ed. de Blecua, en el vol. IV, pp. 378-379).

En fin, son un nuevo y peculiar caso aparte los salmos 39 y 40, que no aparecen en ningún manuscrito y se añaden a la colección, como veremos, en *Tres Musas*; el primero de ellos, para mayor complicación, se halla en las colecciones poéticas de Francisco de Figueroa.

Si el paciente lector me ha seguido hasta ahora supondrá, correctamente, que la historia de la colección debe derivar hacia tres textos manuscritos diferentes (v. el cuadro de concordancias). Y así es. Pero como una de las colecciones del *Heráclito* no recoge nuestro poema, serán sólo dos los textos básicos. En efecto, el derivado de la serie completa y el derivado del manuscrito 4117. Ofrezco (v. la hoja de textos) los dos textos, el primero en la versión del manuscrito Eugenio Asensio (transcrito por Blecua, I., pp. 185-186), el segundo transcripción paleográfica del ms. 4117. Utilizo para señalar las variantes las siglas de Blecua, es decir: ms. de Évora B₁; ms. 3706 de la BNM B₂; ms. de Zaragoza B₃.

El tercer texto es, claro está, el impreso en *Parnaso*, p. 89, bajo la advocación de la Musa Polimnia y fuera de la serie del *Heráclito*. Los impresos plantean problemas adicionales, en general, de tres tipos: aquellos que conciernen a toda la obra poética de Quevedo, en qué estado la dejó al morir (v. mi artículo: “Las ediciones póstumas de Quevedo”, en RILCE, prensa), cuál fue la tarea de González de Salas, etc.; en segundo lugar, cuál fue la suerte de la colección que nos ocupa, la del *Heráclito*; y en tercero y último, el problema textual concreto de cada poema. Resumiré, con lo que ya se sabe, que en general los textos del *Parnaso* son textos “finales”, retocados o permitidos por el autor, en tanto que los de *Tres Musas* han de considerarse como de historia mucho más compleja, en cuyo trascurso han podido ocurrir deturpaciones o falsificaciones.

No me parece oportuno plantear ahora todo el problema textual de la obra poética de Quevedo, aunque implícitamente lo tenga en cuenta para las manipulaciones que han de seguir. Más pertinente es señalar que en la edición del *Parnaso* aparecen —siempre en el apartado de la musa Polimnia— los salmos XV: “Pise, no por desprecio, por grandeza”, en p. 78 (Blecua 27); XVI “Ven ya miedo de fuertes y de sabios”, en p. 74 (Blecua 28), con dos versiones distintas, seguidas, la segunda precedida de la valiosa anotación de Salas: “Este soneto refingió después casi todo con mucho espíritu, de este modo”, apostilla que me interesa sobremanera retener, porque nos dará la clave para dilucidar varios pro-

blemas textuales. El salmo XVIII, "Todo tras sí lo lleva el año breve", p. 75 (Blecua 30). El salmo XIX, "¡Cómo de entre mis manos te resbalas!", p. 78 (Blecua 31), que también debemos retener, porque se publicará en *Tres Musas* con diferente versión. El salmo XX, "Tuvo enojado el alto mar de España", en p. 79 (Blecua 32). Y, en fin, el soneto que nos ocupa, que aparece en la p. 88.

Una primera conclusión nos dice, por tanto, que la colección del *Heráclito* cuando Quevedo retocaba su poesía en los años finales, estaba rota, de ella se habían desgajado nuevamente unos cuantos: los poemas 27, 28, 29, 30, 31 y 32 de la ed. Blecua. Y no puede ser la razón porque sólo esos hubieran sido los retocados por Quevedo, ya que Salas copia de uno de ellos —el 28— las dos versiones; es lógico pensar que lo mismo hubiera hecho de tener las versiones antiguas de los otros de la serie. Tampoco parece que formaran, aun desgajados, grupo aparte, pues la secuencia del *Parnaso* es la siguiente: ...79, 28, 28b, 80, 30, 81, 82, 31, 27, 32, 83, 84, 4, 85, 5, 6, 86, 7, 87, 88, 8, 89, 9, 90, 91, 92, 29, 93, 94...; en donde, aparte de comprobar la peligrosa redistribución de Blecua, bien se echa de ver "el huerto deshecho" que ahora es el *Heráclito*. Y de modo muy particular esa exentidad del salmo "Miré los muros..." (el 29). Para imprimir el *Parnaso* los editores no contaron con una copia de la colección completa, como la conservada en los cuatro manuscritos (Asensio, Évora, Zaragoza, 3706); pero tampoco fue la serie de cinco la que les llegó, como en otros seis manuscritos (Crosby, RAE, RAH, BMP, 4066 y 18308), ya que de esa serie sólo se imprime el 27. En fin, tampoco parece haber sido el modelo una fuente similar a la de los manuscritos 2244 y 4117, ya que no se imprimen ni el 35 ni el 37. No parece posible argumentar que se publicaron sólo los corregidos, habida cuenta de lo que ocurre con el 28, del que se publican las dos versiones, y de lo que hace en otras ocasiones González de Salas, al publicar fragmentos o textos sin corregir, de los que sólo poseía copias muy estragadas. El editor —¿o Quevedo?— sólo poseía esos seis sonetos, y los redistribuyó dentro de la sección más amplia de la *Musa Polimnia*.

Aunque luego volvamos hacia este grupo, conviene ahora pasar a *Las tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español...*, que apareció en Madrid, en 1670, en la Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida. González de Salas había muerto en 1651, de modo que al menos en teoría no pudo haber preparado este segundo corpus de la poesía de Quevedo. Sin embargo, un brillante artículo de J. O. Crosby ha mostrado "La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete" (en el *Homenaje a Rodríguez Moñino*; Madrid, Castalia, 1966, I, pp. 111-123). De sus investigaciones se deduce que los papeles de González de Salas pasaron al nuevo editor "que los aprovechó para su nueva edición sin molestarse en confesar la verdadera paternidad de aquellas observaciones" (Crosby, pp. 112-113), al menos uno de los poemas que nos interesa pasó de Salas a Aldrete.

El segundo poema del libro es el salmo XIX (Blecua 31), que ya se había

publicado en *Parnaso*, en versión totalmente distinta, pero muy cercana a la de los manuscritos que lo contienen. El salmo vuelve a imprimirse en las pp. 249-50, por descuido, frecuente, de los editores. En efecto, ello ocurre también con el salmo I (Blecua 13), “Un nuevo corazón, un hombre nuevo”, esta vez inédito como impreso, que se copia primero en la p. 226 y luego reaparece en la colección a la que vamos a aludir en seguida. Antes debemos anotar cuidadosamente que esa copia del poema 13 en la p. 226 se halla entre las probablemente preparadas por Salas, y que debe de ser por tanto versión final, de modo que la versión de la p. 252 recogería una versión más temprana, perteneciente a una copia del *Heráclito*. En efecto, la versión no cuidada por Salas, la segunda, la de la pág. 252, coincide con las versiones manuscritas que documentan todo el *Heráclito*. Ya que los editores han tenido la fortuna de encontrar una copia del *Heráclito*, que imprimen desde la p. 244 con el escueto epígrafe de “Poesías morales. Lágrimas de un penitente”, con la secuencia: 16, 17, 18, 19, 20, 22, 21, 23, 31, 15, 14, 24, 13, 25, 26, una redondilla probablemente apócrifa, 39, 40...

Algunas variantes de la secuencia pueden deberse a obligaciones tipográficas, aunque no lo creo, dada la desidia del impresor del volumen en este sentido; en todo caso, resulta evidente que el editor poseía una copia completa del *Heráclito*, que al imprimirla, con un ejemplar del *Parnaso* delante, dejaba de editar en cuanto llegaba a la serie 27-32, la editada por el volumen anterior, porque así creía completar la serie. Probablemente no se dio cuenta de que dejaba fuera el final de la serie: los poemas 33, el 34 (que ya había editado antes, en la p. 231-2, el 35, 36, el 37 —también editado antes, en p. 217, formando parte de una serie de sonetos religiosos, documentados antes como colección— y el 38. Estos desajustes no son nada extraños en este volumen; la prueba evidente de con qué poco cuidado se realizó esta tarea vuelve a estar, además, en la doble edición del poema 31, que ya había aparecido en letra de molde en el *Parnaso*. El cuadro de concordancias puede dar un resumen gráfico de cómo se movió la colección, antes de intentar un *stemma*, para el que habrá que tomar en cuenta ya los textos mismos.

En fin, téngase también en cuenta que si González de Salas había incluido el poema 13 entre los poemas sacros de la Musa Urania era porque la vieja colección, el *Heráclito*, se había desmembrado para subsumirlo en una colección mayor, la de las musas. Algo parecido a lo que ocurre con las silvas.

No hace falta llegar a un desmenuzamiento total de los múltiples aspectos que todavía podrían seguirse considerando. Un primer balance a partir de todo lo analizado —que se verá mejor observando el cuadro— nos ha de permitir hallar el camino ecdótico.

Resumen de las colecciones del *Heráclito*

MANUSCRITOS					IMPRESOS	
A	B	CI	C2	D	P	T
13a (P)						13a(P)/13t (F)
14						14
15						15
16	16					16
17						17
18						18
19						19
20						20
21						21
22						22
23						23
24				24		24
25						25
26						26
27a (P)	27b				27p (F)	
28a (P)					28p (F)	
29a (P)			29		29p (F)	
30a (P)					30p (F)	
31a (P)					31p (F)	31a/31a
32a (P)					32p (F)	
33						
34		35c (P)				34
35a (R)	35b (R)		35c (P)			
36	36	37				
37	37		37			37
38	38					
—						39
—						40
Asensio Evora 3706 Zarag.	Crosby RAE 3706 RAH 4066 18308 BMP	2244	4117	Jerm.	Parnaso	Tres Musas

CONCLUSIONES

13t es la nueva versión (N), aunque no sabemos si la final (F) —argumento deducido de Crosby—/ por exclusión 13a es versión primitiva (P).

27p es la versión final, como toda la serie 27-32 del *Parnaso*, sea o no con ayuda de Salas; 27a es por tanto versión primitiva, como las de toda la serie 27a-32a.

La similitud entre 27a y 27b es evidente; ambas son, por tanto, versiones primitivas muy cercanas.

El caso de 31 muestra que T utilizaba una copia primitiva en la serie más larga.

El caso de 35 nos sirve para indicarnos la bastante antigüedad de las versiones 35c, retocada en 35b. O de otra manera, nos está diciendo que las versiones de A no son las primitivas, sino retocadas.

Las diferencias entre las versiones A y B, muy discutibles en casos, muestran que la serie B se halla más cerca de la versión final, pero el único caso que podría demostrarlo fehacientemente, el 27, muestra, como vimos, diferencias insignificantes.

De todo ello se deduce para el poema 29, el que pretendemos comentar, la secuencia siguiente: versión C, la más antigua conservada, probablemente cercana al original; versión A, levemente retocada, probablemente para incluirla en la colección; versión final en P, retocada por Quevedo para su inclusión en el *Parnaso*, con o sin ayuda de Salas, pero con la autorización evidente del autor. (V. textos).

Estos son, pues, los prolegómenos a una edición crítica del *Heráclito*, cosa que ni por pienso puedo seguir efectuando ahora, en este breve y sencillo ensayo. Mas antes de pasar al texto concreto de “Miré los muros...”, convendría que extrajáramos algunas consecuencias de todo lo dicho, aunque sólo sean de tipo general.

En efecto, la técnica seguida se ve corroborada por la lectura textual, al menos en los siguientes puntos: todos los manuscritos de A pertenecen a una misma familia. Todos los manuscritos de B pertenecen a una misma familia. Todos los poemas de P son versiones definitivas retocadas o rehechas. Los poemas de T son de procedencia textual diversa. Los manuscritos de C tienen otra única procedencia, creo que bastante antigua, aunque este será uno de los puntos que habrá que demostrar.

Las versiones más antiguas nos son casi totalmente desconocidas, si se exceptúan los textos de C, muy cercanos al original, y algunas copias de T; por ejemplo, el salmo 24 de T es más antiguo que el texto de A. También se puede ver ese proceso en el salmo 31, versión antigua en T, retocada en A y versión final en P. Con esto lo único que estamos corroborando es la dispersión textual de T. Así por

ejemplo el texto 34 de T debe de ser posterior al de A. P copió una vez uno de esos textos —el 28 para demostrar, con sus diferencias con respecto a A— esta pérdida de las versiones primitivas. Contrariamente a lo que piensa Blecua la versión D del salmo 24 debe de ser también la más antigua.

Las versiones de A, por lo general, representan un segundo estadio, bastante antiguo en la mayoría de los casos. De este estadio proceden muchos textos de T, que a veces retocó o transformó los textos (21, 23, 32). Las versiones de B representan un nuevo estadio de remodelaciones y reajustes, aunque no en todos los casos, por ejemplo el salmo 27 apenas se retocó.

Cada poema, en consecuencia, debe de ser objeto de un análisis muy particular, pero teniendo en cuenta los datos de la serie.

Por tanto, el soneto 29 que nos ocupa ofrece, en principio, tres versiones distintas, que a tenor de lo dicho podrían situarse así: primera redacción perdida o muy cercana al texto 4117, que es la versión más antigua que poseemos. La familia A muestra esa misma redacción con ligeros retoques y vacilaciones, pero todavía sin salir del campo creativo de la primera versión. Probablemente hubo redacciones intermedias (del tipo de las de B) hoy perdidas, que condujeron a la redacción final de P. Este es el texto que se debe editar, por supuesto, pero los anteriores muestran el proceso creador de Quevedo.

Edito primero las tres versiones, por orden A, C, P. Como señalé en su momento, indico las variantes de la familia A al margen, utilizando las siglas de Blecua, de donde las he tomado.

I

VARIANTES

Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes, ya desmoronados
de larga edad y de vejez *cansados*,
dando obediencia al tiempo en muerte fría.

cargados (B₁, B₃)

Salíme *al campo* y vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
porque en sus *sombras* dio licencia *al día*.

salíme el cuerpo (B₃)
arroyuelos (B₂)

Entré en mi casa, y vi que, *de cansada*,
se entregaba a los años por despojos;
hallé mi espada de la misma suerte;
mi vestidura, *de servir*, gastada;
y no hallé cosa en que poner los ojos
donde no viese imagen de mi muerte.

sombra (B₃) / el día (B₂, B₃)
descansada (B₃)

sale mi (B₃)
ha de servir (B₁, B₁₃)

II

Miré los muros de la patria mía
si un tiempo fuertes: ia desmoronados

de larga edad i de vagar cargados
 obedeciendo ael tiempo i muerte fría
 Salíme al campo i vi que el sol bebía
 los arroyos del ielo desatados
 i de un monte quexosos los ganados
 porque en sus sombras dio licencia ael día
 Entré en mi casa i vi como cansada
 entregaba alos años sus despojos
 hallé mi espada de la misma suerte
 vide mi ropa de servir cansada
 i no hallé cosa en que poner los ojos
 que no me diese nuevas de la muerte.

III

Miré los muros de la Patria mía,
 si un tiempo fuertes, ia desmoronados,
 de la carrera de la edad cansados,
 por quien caduca ya su valentía.
 Salíme al Campo, vi que el Sol bebía
 los arroyos de el ielo desatados;
 i de el Monte quejosos los ganados,
 que con sombras hurtó su luz al día.
 Entré en mi Casa, vi que amancillada
 de anciana habitación era despojos,
 mi báculo más corvo, i menos fuerte.
 Vencida de la edad sentí mi espada;
 i no hallé cosa en que poner los ojos,
 que no fuesse recuerdo de la muerte.

3. El soneto tuvo un arranque fuerte y seguro, probablemente como base de la inspiración primera; estos dos versos permanecen fijos desde las versiones más primitivas hasta la final:

Miré los muros de la patria mía
 si un tiempo fuertes, ya desmoronados

Como veremos al analizar aspectos de estilo, el verso es espléndido y abre con ritmo trocaico, que será el predominante en todo el arranque del poema.

El verso tres, que ha de señalar la causa del “desmoronados”, ya nos trae la primera variante:

versión primitiva: de larga edad y de vagar cargados
 versión retocada: de larga edad y de vejez cansados
 versión final: de la carrera de la edad cansados

La primera versión se ajusta concretando temporalmente ("vagar" / "vejez") y añadiendo el matiz negativo ("cargados" / "cansados"). Pero ello hace repetitivo el verso ("larga edad" = "vejez"). La redacción definitiva resuelve esa repetición al mantener un solo término ("edad"), enriquecido semánticamente, ya que "carrera" no sólo conserva los valores de "larga" y de "edad" en ese nuevo sintagma, sino que añade matices de fugacidad y tiempo transcurrido. El verso ha cobrado rotundidad expresiva, sobriedad, que, como vamos a ir viendo, es uno de los resultados más frecuentes de la remodelación final. Observemos que se mantiene "cansados" en la rima, lo cual va a provocar nuevos retoques en los versos finales que contienen ese término (vv 9 y 11), obsesivo para Quevedo al redactar el poema.

El verso cuatro también muestra variantes:

versión primitiva: obedeciendo ael tiempo y muerte fría

versión retocada: dando obediencia al tiempo en muerte fría

versión final: por quien caduca ya su valentía

Algunos críticos han preferido esa lectura de las primeras versiones, porque —es el caso de Price— da la clave de cómo debe entenderse el poema, al introducir la imagen de la muerte. Creo que es precisamente lo contrario lo que ha buscado la versión final. El sintagma "muerte fría" no debe aparecer en la versión final: son las imágenes de la muerte las que están construyendo el poema, a través de las cuales el lector debe irse impregnando de esa sensación de agotamiento y acabamiento. La palabra "muerte" debe terminar el soneto, pero no aparecer antes. Las sombras, los arroyos desatados, los muros desmoronados... pierden su efectividad como imágenes poéticas si, a su lado, aparece el sintagma que las traduce —"muerte fría"— de modo directo. Quevedo vaciló al comienzo sobre la disposición del verso. Al parecer tampoco se sentía satisfecho con el arranque del gerundio. De hecho, las dos primeras versiones tienen significados distintos ("muerte fría" como ley inexorable en el primero, como situación a la que se ha abocado en el segundo), lo que quiere decir, probablemente, que su contenido semántico no era determinante y fundamental en el poema, al contrario de lo que pasa con algunos versos intocables, por ejemplo con los dos primeros o con el verso trece. En fin, aunque el sintagma "muerte fría" es quevediano, y más asociado a "tiempo", el verso resultaba enormemente intemporal y genérico en el contexto de este poema espacial, con un lugar que se despliega continuamente ante los ojos del poeta y del lector. Quevedo optó por cambiar, pues, totalmente el verso. El nuevo verso es, al menos, de una rotundidad rítmica notable; añádase a ello la supresión del adjetivo "fría", en rima, siempre al borde del ripio, y el atrevimiento estilístico que representa la utilización de dos cultismos. Es extraño que

no se haya visto en este verso la predilección quevediana por esa palabra, “caduca”, que hasta se halla en títulos de obras (*Mundo caduco y desvaríos de la edad...*)

El verso resulta incómodo, como veremos también, para los empecinados — casi todos— en desterrar significaciones político-militares del soneto, las acarreadas por “patria”, fundamentalmente. Y sin embargo, el verso es claro en su unión semántica con los tres anteriores. Crosby interpreta, a mi modo de ver correctamente, que es el paso del tiempo (“la carrera de la edad”) lo que ha desgastado la fortaleza (“valentía”) de los muros patrios. “Valentía”, como toda la familia léxica, es verdad que no tiene exactamente el mismo significado que hoy. Quevedo está contraponiendo el sintagma “muros valientes” al de “muros desmoronados”, en juego topiquísimo de la época. Más adelante traeré a colación, por ejemplo, el comienzo de *El amante liberal*, de Cervantes, no muy lejano en el tiempo a este poema de Quevedo, en donde aparece en un contexto narrativo todo un mismo juego de variantes: “¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia... (...) Mal derribados torreones (...) murallas derribadas de la ya perdida Nicosia...”, en confrontación expresa con el estado de ánimo del protagonista.

En el verso cinco me limitaré a observar la supresión de la partícula “y”, en la línea de supresión de enlaces, hacia una expresión enjuta que ya hemos señalado y que seguiremos observando. No me ocupo de variantes que son claros descuidos o no tienen significación.

Los versos 6-7, como dos imágenes nucleares del soneto, no varían de una versión a otra.

El verso 8 presenta los siguientes variantes:

versión primitiva: porque en sus sombras dio licencia ael día
 versión final: que con sombras hurtó su luz al día

Una vez más la versión final economiza partículas y ofrece un ritmo léxico menos sincopado (“porque” / “que”; “en sus” / “con”). Además sustituye el coloquial —Price lo interpreta como militar— “dio licencia” por “hurtó”; ambos son significados metafóricos, pero el segundo resulta más conciso que el primero y contribuye nuevamente a la rotundidad del verso. No sé si el cambio del ritmo fundamentalmente sáfico que traía el poema tiene algo que ver con la elección de variantes: pero el eje rítmico de la sexta y de la octava ha ido a parar ahora a dos palabras agudas (“hurto” y “luz”). Todo ello tiene que ver con las preferencias estilísticas del Quevedo poeta, cosa a la que hemos de dedicar algún párrafo más adelante.

La variante del verso 9 ofrece de nuevo versiones muy similares en el caso de las primitivas y una casi obligada sustitución del “cansados”, que se repetía en la versión inicial, por “amancillada”.

He aquí los cambios del verso 10:

versión primitiva: entregaba a los años sus despojos

versión retocada: se entregaba a los años por despojos

versión final: de anciana habitación era despojos

Una vez más hemos de subrayar la enorme concisión del verso final, en el que sólo aparece la partícula "de" inicial y del que han desaparecido todo lo que no sean nombres y verbos. Obsérvese que las versiones primitivas tienen variantes de significado distinto, sobre todo porque el "cansada" del verso anterior provocaba que fuera casi una situación de prosopopeya, era la casa la que se entregaba. La versión final muestra un lugar pasivo y muerto, lleno de "despojos", es decir, subraya el carácter inerte de todo lo que rodea al poeta y juega con la contraposición entre la inquietud —el poeta, como verenos, se mueve constantemente durante el poema— del protagonista y la muerta pasividad de todo lo que le rodea.

El final del poema fue lo más trabajado por Quevedo hasta conseguir la forma definitiva. Es indudable que ha querido expresar a toda costa la decadencia militar que acarreaba el uso de "espada"; también ha debido de suprimir el otro "cansada": el poema, veíamos, debía terminar en "muerte". Junto a todo ello había que conservar el juego de rimas -ada, -ojos, -uerte y el verso central 13 ("y no hallé cosa en que poner los ojos"). En la primera versión había debido acudir a la licencia poética del arcaísmo "vide" para lograr el silabeo del verso 12. La imagen negativa se proyectaba sobre la "ropa de servir", algo familiar y prosaico, con una adjetivación poco apropiada; la segunda versión corrige todo ello:

versión primitiva: vide mi ropa de servir cansada

versión retocada: mi vestidura de servir gastada

versión final: vencida de la edad sentí mi espada

Es una de las variantes en las que se ve muy claro la anterioridad del ms. 4117. Pero el verso 12 de la versión final, uno de los más logrados de todo el poema, con un ritmo marcado en agudos y sinfonía vocálica, ha logrado la rotundidad casi perfecta del endecasílabo heroico. Traer "espada" a la rima de ese verso ha sido un hallazgo, además, para evitar la cacofonía anterior: "cansada, entregaba, espada, etc." El verso —me remito una vez más al tratamiento del estilo— es uno de los clásicos versos lapidarios de Quevedo, que he estudiado en otro lugar (en mi *Antología* de la poesía de Quevedo; Madrid, Col. Austral, 1986). Pero este cambio ha obligado, claro está, a reordenar todo el final del soneto.

En efecto, el nuevo verso 12 permite abandonar el verso 11 de la versión primitiva, sustituido por otro de nuevo cuño, muy sonoro por la acumulación de

oclusivas, en el que la imagen de la "ropa" (1.ª versión) y de la "vestidura" (2.ª versión) se ha convertido en una sinécdoque, el "báculo", más rebuscada.

Ya hemos señalado el carácter nuclear del verso 13, invariable en todas las versiones.

El verso final muestra una clara progresión decantadora de Quevedo:

versión primitiva: que no me diese nuevas de la muerte

versión retocada: que no viese imagen de mi muerte

versión final: que no fuese recuerdo de la muerte

La versión más antigua presenta una redacción bastante inmediata por la utilización del coloquialismo "diese nuevas"; el primer retoque insiste por un lado en el aspecto visual de todo el soneto, recoge el carácter de "imágenes de la muerte" que tenían, en efecto, las descripciones anteriores y personaliza: "mi muerte". La personalización hubiera sido demasiado forzada con el sintagma "diese nuevas". Pero la versión final se ha ido al verso esencialista (jesa continua predilección de Quevedo por el verbo "ser" en todas sus formas, como el más apropiado para la existencia pura, escueta!) de sabor paradójico: la muerte como recuerdo, el final de todo como algo ya sabido. Todo, muy del mejor Quevedo. Ahora la palabra "muerte" termina un doble verso sentencioso ("...no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte"), cierra el poema lapidariamente. Lo mismo que en su modelo, porque claro está que el soneto es una glosa culta y con lo glosado termina: "Quocumque adspicio, nihil est nisi mortis imago" (Ovidio, *Tristia*, I, XI, 23).

Se pueden, en consecuencia, discutir muchos aspectos de este proceso de reelaboración; de hecho el primer Blecua (en *Ínsula*, III, 1948, p. 3) y el estudio de Price, ya citado (pero no en su posterior antología), preferían la primera versión como la más auténtica. Y Rosales desvariaba entre versiones fantasmas y juicios subjetivos, pero inclinándose también por la versión primitiva. Blecua cambió su criterio en la edición monumental, y a él le han seguido luego los restantes editores, excepto Rosales. Pero Price argumentó exactamente al contrario de lo que hemos hecho aquí. Por su parte Crosby, en la otra edición "independiente" que merece la pena citar, da por sentado que la versión definitiva es la del impreso.

Yo creo haber demostrado, por mi parte, el convencimiento de que la edición del impreso es no sólo la final, sino el resultado de una reelaboración compleja, que encuentra una expresión poética lograda, dentro de los modos estilísticos típicos de Quevedo.

Pero tanto a los modos estilísticos de Quevedo como a las significaciones otorgadas al poema hay que dedicar un último apartado.

4. De la misma manera que se glosaban mediante villancicos, romances, letrillas, etc., versos, canciones o refranes popularizados, en el ámbito de la poe-

sía culta, como una posibilidad más de la "imitatio", el pie para desarrollar un poema provenía de un texto culto y entonces la "glosa" se encauzaba a través de los metros artísticos, en este caso, un soneto. La técnica de la "glosa" en su conexión con la "imitatio" ha recibido poco tratamiento crítico, a pesar de sus evidentes relaciones de fondo. Nótese cómo, aquí, Quevedo termina canónicamente con los versos ovidianos glosados.

No es difícil reconocer, en el XVI y XVII español, este entramado de citas, pasajes, recuerdos, etc., que subyacen a la creación de un poema y que constituyen el fondo cultural de la época. Más complicado resulta saber cómo ha ido a parar en cada caso a tal o tal otro tipo de expresión, si por imitación directa, poligénesis, recuerdo vago, tema con variaciones, etc. En el soneto que comentamos el pasaje ovidiano ha sido, por su carácter de glosa, el tema literario de inspiración, conscientemente imitado. Es fácil reconocer, además, todo un "ambiente" de fondo senequista, en el que apuntan aquí y allá pasajes que se aproximan casi literalmente a los modelos (*Epístolas a Lucilio*, XII; V. la ed. de Crosby, p. 10): "Adondequiera que me vuelva, veo la evidencia de lo avanzado de mi edad. Recientemente visité mi heredad (...) ahora un edificio derruido...", etc. La obsesión por la muerte, la meditación acerca de la proximidad de la hora final, el nihilismo absoluto están en el poema y están en toda una tradición literaria de carácter neosenequista que Quevedo conocía bien. Con toda propiedad se suele traer a colación un pasaje muy cercano del "Sueño del Infierno" (V. la ed. de Crosby, loc. cit.): "¿A qué volvéis los ojos que no os acordéis de la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece..." Quien haya frecuentado la obra de Quevedo sabe bien con cuánta frecuencia se tropieza uno con meditaciones similares. Lo importante en este caso es subrayar cómo esa tradición prende en el Quevedo de comienzos del s. XVII y empapa sus propias expresiones literarias. Es decir, cómo asimila de la tradición cultural aquellos elementos que mejor convienen a su propia situación histórica o a su propia aventura ideológica.

Si desde esa perspectiva releemos el poema, tal y como a veces hace la crítica erudita, apenas nada nos queda entre las manos que sea de Quevedo, ya que desde los motivos literarios o ideológicos de conexión directa, pasamos a los tópicos literarios y a los modos de expresión consagrados por la época. Más arriba citaba el comienzo de una novela ejemplar cervantina, en donde la visión de los muros de Nicosia hacía reflexionar al protagonista sobre su propia situación. Y esa es la raíz de toda la bella antología de poemas de "ruinas" que nos ha legado el barroco, claro está. Esa es la imagen, el tópico literario, pues, con que se abre el poema y ese es el clarísimo resorte literario del primer cuarteto.

En seguida empezamos a reconocer, en el segundo cuarteto, versos y pasajes que resuenan de modo semejante: el avance del tiempo contemplado a través de sus efectos sobre la naturaleza —el sol que derrite las nieves de la montaña—, el

declinar del día llenando de sombras la tarde, con la inmediata trasposición de esa cadencia al ánimo del poeta y del lector. Universales de la poesía, si los hay.

El terceto expresa una idea de recogimiento (“entré en mi casa”), para una vez más mostrar el vacío y el abandono, esta vez de un lugar propio. Las cosas que nos rodean, desgastadas por el tiempo (“mi báculo más corvo”). Nuevos y nuevos tópicos que el poeta expresa una vez más desde su condición de hombre que hace un camino infinitamente recorrido y nunca descubierto, expresión perenne, como toda literatura, de esa inmensa paradoja de la condición humana.

La expresión única, humana, de esa sensación universal está probablemente en la intención del artista y en los resultados de la obra, que se va acogiendo a todo tipo de convenciones —comenzando por la del lenguaje mismo— al tiempo que las va “personalizando”, remodelando de modo singular. Los mejores poemas de Quevedo logran esa originalidad expresiva, tan difícil de conseguir en una época como la suya, en la que la costra cultural ahogaba la voz propia. A mi modo de ver ello es posible, primero por la fluidez con la que integra motivos de todo tipo, tradiciones, recuerdos, elementos reconocibles como en principio de una ideología ajena, en un poema, un pasaje, una carta, etc. El resultado no es un todo “manierista” en el que se distinguen con claridad los elementos integrantes como diferenciados unos de otros, sino como asombrosamente ensamblados en un conjunto. Pero además se consigue porque la arquitectura del poema ha logrado apoyarse en modos de expresión perfilados por el poeta Francisco de Quevedo, es decir, por su estilo.

Señalemos, antes de pasar a hechos de estilo, que otros muchos recuerdos podrán aducirse para elementos, ya señalados o no, del poema: Virgilio, Job, Jeremías, Salmos...; pero que su presencia en “Miré los muros...” es mucho más difusa que la de los ya apuntados.

Pasemos ahora a ver cómo resolvió Quevedo la “puesta en discurso” del motivo de inspiración.

5. El poema agradece su lectura pausada y hasta parece halagar la declamación, desde la exquisita forma sonora del verso inicial hasta la cadencia final que apaga el soneto con la palabra “muerte”. La razón no puede ser otra, claro, que el cañamazo métrico y lingüístico que sirve de soporte a los catorce versos. Así, el verso primero arranca con una serie de sonidos cerrados (vocálicos y consonánticos (/i/, /u/, /m/...), contruidos sobre una paronomasia (“miré/muros”), pero se abre en su mitad final para buscar la rima (cuatro sílabas con cima vocálica en /a/). Su ritmo sáfico (2-4-8) va a señalar la pauta de todo el primer cuarteto.

Si continuamos la lectura, reflexionando sobre esos soportes sonoros, advertiremos en seguida que la rotundidad y clara disposición de la masa sonora proviene de la severidad constructiva que no permite ningún encabalgamiento, es decir, que los finales de verso coinciden con algún tipo de pausa sintáctica, mar-

cando claramente la medida del verso, el lugar de la rima y la disposición sintáctica del poema. El único posible desajuste, entre los versos 5 y 6, permite también una leve pausa, porque el complemento directo que es el verso seis es muy extenso ("bebía / los arroyos de el yelo desatados"). Todavía más: existen al menos dos versos más fuertemente pausados, y no por casualidad están colocados al comienzo de las dos estrofas interiores, es decir, son los versos 5 y 9:

Salíme al campo, vi que el sol bebía
Entré en mi casa, vi que amancillada

La pausa resultaba mucho más marcada por este último accidente y por la coincidencia de los finales de estrofa (vv 4, 8 y 11) con finales de período, es decir, por la acumulación de elementos métricos y sintácticos en un mismo lugar del poema. En este sentido, el final en cadencia absoluta del poema no extrañará a nadie: desde el punto de vista métrico es como si todo el poema hubiera sido construido pensando en esa pausa absoluta, final, que subraya desde el significativo el valor semántico de cierre, "muerte".

Desde otro punto de vista, que analizaremos rápidamente más adelante, otros resortes de la expresión trabajan para lograr efectos similares, particularmente la inserción de versos "lapidarios"; debemos volver ahora al análisis métrico.

En efecto la rotundidad no exenta de armonía tiene otras razones. El ritmo del poema, como vimos, comenzaba por ser sáfico, y así se mantiene durante la primera estrofa, subrayando con su repetición el cansancio de la "carrera de la edad". El verso quinto sirve de transición hacia un nuevo ritmo y cambia la secuencia sonora 4-8, por otra más marcada, sáfica también, 2-4-6-8. La transición va a ser hacia el ritmo melódico que ocupa todo lo restante del segundo cuarteto (3-6). El cambio de estrofa trae de nuevo un cambio de ritmo, nuevamente de ritmo no usado, es ahora la tercera modalidad más conocida del endecasílabo clásico, la del heroico (2-6).

El terceto final nos da tres versos de tres ritmos distintos, heroico, sáfico y melódico, por este orden. Es decir, los tres ritmos fundamentales que habían venido soportando la sonoridad del poema. Se puede pensar lo que se quiera acerca de la conciencia artística de Quevedo al escribir poemas así organizados, pero es indudable que el lector y el oyente captan el resultado de tal sinfonía sonora al percibir el halago sensorial de una recitación, interior u oral, que haga justicia al soneto. V. gráficamente esta disposición, sobre la que renuncio a sacar fáciles derivaciones estilísticas de todo tipo:

primer cuarteto	SÁFICO	SÁFICO	SÁFICO	SÁFICO
segundo cuarteto	SÁFICO	MELÓDICO	MELÓDICO	MELÓDICO
primer terceto	HEROICO	HEROICO	HEROICO	
terceto final	HEROICO	SÁFICO	MELÓDICO	

Armonía y disposición arquitectónica, pues, con tendencia a lo rotundidad expresiva. En efecto, una sencilla ojeada a los axis rítmicos del poema nos indica que en muchos casos se apoyan sobre la sílaba de palabras agudas, haciendo coincidir nuevamente accidentes métricos y fonéticos. En algunos versos esta rotundidad es casi absoluta: “Salíme al campo, vi que el sol bebía” / “que con sombras hurto su luz al día” / “entré en mi casa, vi que amancillada” / “vencida de la edad sentí mi espada”. Obsérvese cómo esa rotundidad y claridad rítmica está marcando siempre los comienzos de estrofa (vv. 5, 8 y 11), ya cargados de recursos —como vimos— que operaban en el mismo sentido.

Armonía, pero sin estridencias superficiales. De hecho las rimas empleadas son de las más corrientes, las del imperfecto y las del participio. Otros juegos armónicos se hallan como soterrados, trabajando por la belleza sonora del soneto desde muy adentro: tal los juegos aliterativos constantes, como el que vimos en el verso primero. Hay que subrayar al menos los de los versos 5º (axis rítmico i-i-i), el exquisito juego vocálico del verso 12 (axis rítmico i-a-i-a) que preludia un elaboradísimo final, en este sentido, con sucesión de /o/ en el verso 13, para marcar una secuencia repetida en la que no existe nada distinto, es decir, subrayando tenuemente el significado del verso (“no hallé cosa en que poner los ojos”); para culminar en un verso perfecto en el que el axis rítmico subraya machaconamente el diptongo /ue/ de la palabra clave “muerte”: “fuese —recuerdo -muerte”: todo lleva, parece decirnos el verso también desde su estructura fonética, la huella de la muerte.

6. Acabar el poema con un elemento léxico o una imagen de la muerte es uno de los tics estilísticos de Quevedo, como he señalado en otras ocasiones (*V. mi Antología*, editada en Madrid, col. Austral, 1986). La “puesta en discurso” a la que aludíamos incurre, como es natural, en muchos rasgos típicos de la expresión poética de Quevedo.

En el poema debemos señalar, al menos, la utilización del verso temporal, en que gustaba encerrar Quevedo, apretadamente, determinaciones temporales distintas (“hoy no es, mañana no ha llegado”). Sin la fuerza de los más conocidos, es de ese tipo el verso segundo: “Si un tiempo fuertes ya desmoronados”. Esos versos se aproximan a veces a lo que yo he llamado el “verso lapidario”, de carácter muchas veces convulsivo, que se engastan en el poema como un trallazo y una sentencia al mismo tiempo. Este tipo de versos posee rasgos propios que lo definen, desde la sonoridad y la independencia a la anteposición absoluta, en hipébaton, de la palabra clave. Así en este salmo: “Vencida de la edad sentí mi espada”, en donde la palabra clave es “vencida” y en donde habría que volver a subrayar el juego vocálico del ritmo y la insistencia, de donde viene parte del carácter sentencioso, en las palabras agudas soportando el ritmo. El final del

poema, los versos 13-14, tiene ese carácter, lo cual vuelve a ser muy quevediano: la reconcentración a final de poema de sus recursos habituales.

En el terreno léxico ya Price señaló la preferencia de Quevedo por el léxico militar, por lo bélico, aunque luego desviara su interpretación hacia otros campos; pero además habría que señalar la profusión de palabras que indican decadencia y agotamiento, diseminadas a lo largo del poema, preparando el corolario del terceto final: "desmoronados", "cansados", "caduca", "desatados", "amancillado", "despojos"...

Finalmente y por ceñirnos tan sólo a los rasgos mayores de su estilo, el soneto documenta abundantemente el regusto de Quevedo por las construcciones participiales, principalmente en aposición, rasgo mayor del estilo otrora llamado "conceptista", que le permite prescindir de nexos, subordinaciones, etc., a la búsqueda de un lenguaje conciso y enjuto. Recuérdese que algunas de las correcciones realizadas en el proceso de reelaboración del poema insistieron en este rasgo.

7. Otra organización paralela pero distinta a la fonética y estilística pura es la que estructura el poema como secuencia de un acaecer, de un pensamiento, etc. El salmo de Quevedo tiene, en este sentido, una clara secuencia dramática, con un protagonista y un desarrollo espacial. La organización del soneto vuelve a ser bastante clara: el poeta recorre espacios distintos, sin decirnos el objetivo, pero claramente como un movimiento de desazón, a la búsqueda de algo vivo indeterminado: el primer espacio es el señalado por los "muros de la patria" (primer cuarteto); el segundo por los espacios naturales (ríos y monte); el tercero por espacios interiores (la casa, la habitación). Todo parece indicar que se trata de espacios complementarios, claro; el primero, el espacio público habitado (ciudad, país, etc.); el segundo, el espacio natural (campo); el tercero, el espacio de la intimidad (la casa). Ello debería de haber servido para la interpretación no demasiado retorcida del sintagma "muros" de la "patria". Volveremos a ello. El poeta no interioriza nunca la expresión, pero insiste en señalar en los espacios que va recorriendo signos de abandono y decadencia. No sabemos si son sus ojos los que distorsionan la realidad o ésta la que se impone, pero cuando alcanzamos el terceto final y Quevedo interioriza lo que hasta entonces era aparente descripción ("vencida de la edad sentí mi espada"), al lector no le queda más remedio que acompañar al poeta en su amarga reflexión: no hay cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte.

He aquí que con estas reflexiones acerca de la estructura del poema estamos alcanzando el sinuoso nivel de la interpretación, el gesto final del lector que capta significados, motivos, recursos, del que se apodera una sensación similar a la que el poeta ha logrado expresar, y que resuelve aplicar ese estado de ánimo a una situación reconocible: el poeta expresa la desazón metafísica del hombre

solo, el español de la España imperial decadente “siente la historia”, el hombre maduro y cansado expresa su decadencia física, biológica... Todo ello es posible, porque la obra de arte se ha quedado —al menos en este caso— al borde de ese significado que buscamos, ha poetizado el estado de ánimo, no se nos ha dado como un tratado de metafísica o de historia.

Pero la interpretación tiene sus límites en las propias “pistas” que el poeta ha ido dejando al paso, verso a verso, y conviene no interpretar el poema al margen de estas huellas. En el caso de este discutido salmo, el sintagma inicial “muros” de la “patria” ha sido el disparadero de interpretaciones diversas, entre las que se ha impuesto la más alejada del sentido literal, por un lado, la menos acorde con el significado “estructural” por otro. En efecto, al menos desde el articulito de Blecu en *Índice*, en la década de los 40, “muros” de la patria se ha interpretado en sentido restringido, como lugar pequeño, pueblo o algo así. Y más tarde, en virtud de una traducción del tópico de las ruinas aplicado al cuerpo —cosa que está en otros poemas de Quevedo y de otros poetas—, como una metáfora mantenida, casi una alegoría, por la decadencia íntima del hombre al paso del tiempo. Se trata de una interpretación “espiritualista”, que desdeña el uso mayoritario de “patria” en la poesía de la época, que no es otro sino el actual (un solo ejemplo egregio y cercano: el final de la oda “La profecía del Tajo”, de Fray Luis de León). Ahorro al lector el juego de concordancias que he elaborado a partir de la obra de Quevedo, pero de ellas se deduce que el significado ‘lugar de origen’ era el más frecuente en el lenguaje coloquial, en tanto el significado ‘país’ es mayoritario en lenguaje poético a pesar de Góngora.

La interpretación espiritualista del poema es una explicación histórica —he señalado antes a propósito la fecha del artículo de Blecu— en la postguerra española, hecha desde la misma actitud ideológica que explica la revista *Escorial*, la poesía intimista de la época (Vivanco, Rosales, Valverde...), la huida —en fin— de una realidad molesta y carente de pulso para encerrarse en el refugio de la intimidad. Y de la misma manera que entonces creaban, interpretaban.

Sin embargo el doble carácter del poema viene señalado desde ese primer sintagma de ese primer verso, inequívocamente. Cuando el gran crítico inglés Wilson se refirió a este poema en 1953, para relacionarlo con el soneto de Guillén “Muerte a lo lejos”, que comienza así:

Alguna vez me angustia una certeza
y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro
del arrabal final en que tropieza.
La luz del campo...

Partió tajantemente de que “Quevedo no está describiendo la decadencia de la España del siglo XVII”, y siguió analizando con finura este y otros aspectos del

poema, que conectaban con el de Guillén ("Guillén and Quevedo on death" —1953—, ahora recogido en *Entre las jarchas y Cernuda...*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 301-309). Guillén conoció la interpretación y contestó matizándola con esa exquisita justeza que empleaba en sus juicios críticos, sin desalentar nunca al intérprete: "Su interpretación del soneto a mí también me parece justa. 'Un muro del arrabal final'. Sí, eso que usted dice. Más concretamente; la tapia blanca —'muro cano'— del cementerio de Valladolid, y tantos otros cementerios españoles, situados en las afueras de la ciudad, donde ya empieza el campo, como una especie de arrabal" (las apostillas de Guillén sólo se pueden leer en la edición española del artículo, no en la originaria de *Atlante*). Guillén señalaba con exquisita delicadeza, en efecto, una de las connotaciones clave del término muro: la que le asocia a los cementerios, la de la muerte. "Muro" posee, para la conciencia lingüística de cualquier español, dos connotaciones claras: la del castillo y la del cementerio, la de las batallas y la de la muerte. El arranque del poema de Quevedo lo utiliza, ¡con qué propiedad!, para marcar el tono de todo el poema. Wilson —como hacían los hispanistas anglosajones por aquellos años— también estaba espiritualizando y moralizando la literatura española. Había también en Europa convincentes razones para ello.

Nada más lejos del talante de nuestro escritor que volver la espalda a la realidad histórica. Nadie mejor que él supo recoger en páginas impagables el mal trasiego histórico de la España imperial, la sensación de acabamiento, la inmensa ruina de un país y unas gentes que la historia les había entregado con la espada triunfante en la mano.

Creo haber demostrado que la transmisión textual, el contenido del poema, su estructura y estilo están corroborando una vez más el denso contenido histórico del salmo "Miré los muros de la patria mía".

PABLO JAURALDE POU
(Universidad Autónoma de Madrid)

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Las ediciones españolas actuales del soneto son, fundamentalmente las de J. M. BLECUA, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, pp. 185-186, Id., en *Poemas escogidos*; Madrid, Castalia, 1972, pp. 71-72, Id., en *Obras completas, I. Poesía original*; Barcelona, Planeta, 1968, pp. 31-32. También lo editó Blecua al hacerlo con el *Cancionero de 1628*; Madrid, FRE, 1948. De R. M. PRICE, en *An*

Anthology of Quevedo's Poetry, Manchester, Manc. Univ. Press, 1969, pp. 44-45. Ed. de J. M.^a BALCELLS en F. de Quevedo, *Cien poemas*; Barcelona, Plaza Janés, 1981, pp. 76-77. De id., en Quevedo, *Antología poética*; Madrid, SGEL, 1982, p. 75. De J. O. CROSBY, en *Poesía varia*; Madrid, Cátedra, 1981, pp. 114-116. Y la mía misma, en *Antología poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

En la medida en que las traducciones pueden ayudar a ampliar y matizar las interpretaciones dadas, remito a las de Milton A. BUCHANAN en *Spanish Poetry of the Golden Age*; Toronto, Univ. of Toronto Press, 1942, p. 145. J. M. COHEN, *The Penguin Book of Spanish Verse*; Hammersstead, Penguin, 1956, p. 269. La edición de Diego MARÍN en *Poesía Española*; México, Andrea, 1958, p. 431. Más noticias al respecto contiene el próximo artículo de C. MAURER (en prensa, en la *HR*) sobre este soneto.

Estudios y notas sobre el poema se hallarán en:

MORLEY, S. Griswold: "New Interpretations of Spanish Poetry: A Sonnet of Quevedo", *BHS*, 18 (1941), 226-228.

BLECUA, José Manuel: "Sobre un célebre soneto de Quevedo", *Ínsula*, 3 (1948), 3. Luego recogido en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*; Barcelona, Ariel, 1977, 91-97.

WILSON, Edward M.: "Modern Spanish Poems, I. Guillén and Quevedo on Death", *Atlante*, I (1953), 22-26. Y luego, en versión retocada con algunos interesantes añadidos, en el vol. *Entre las jarchas y Cernuda*; Barcelona, Ariel, 1977, 301-309.

PRICE, R. M.: "A Note on the Sources and Structure of 'Miré los muros de la patria mía'", *MUN*, 78 (1963), 194-199.

GARCÍA LORCA, Francisco: "Dos sonetos y una canción (Góngora, Quevedo, García Lorca)", en *RHM*, 34, (1968), 276-287. Y ahora en *De Garcilaso a Lorca*; Madrid, Istmo, 1984, pp. 209-224.

DARST, David H.: "Quevedo's 'Miré los muros de la patria mía'", en *Neuphilologische Mitteilungen*, 77 (1976).

ROSALES, Luis: "Un pecado mortal de nuestras letras" en *CHA*, Núms. 361-362 (1980), 55-70. TEJA, A.: "Rima y valor fónico en un soneto de Quevedo", *Studi Ispanici* (Pisa), 1982, 109-123.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "Varia quevedesca", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez tomo II; Estudios de Lengua y Literatura*; Madrid, FUE, 1986, pp. 405-411.

De manera más tangencial, puede consultarse:

ALONSO, Dámaso: "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", en *Poesía Española*; Madrid, Gredos, varias ediciones.

SANHUEZA LUCO, Ana María: "La muerte en tres sonetos de Quevedo (notas de aproximación)", en el *Bol. de Fil.* (Santiago de Chile), 12 (1971), 117-127.

NAVARRO DE KELLEY, Emilia: *La poesía metafísica de Quevedo*; Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 49-49-51.

EL SOPLO Y LA LETRA:

Gabriel Bocángel ante sus escritos
(*Rimas*, I: “Ocios son de un afán...”)

El objeto del presente análisis es un conocido soneto de Gabriel Bocángel, poeta barroco cuyo finísimo material metafórico (“Entre mil verdes espadas / un lirio azul se resiste”) ya fascinaba, hace casi cuarenta años, mi juventud de aficionado a la poesía.

Mi tema será, pues, el soneto liminar de las *Rimas y prosas* de 1627, que es el primer libro de poemas de don Gabriel. Tiene unos veinticuatro años. Góngora ha muerto, o se está muriendo.

Ese poema inaugural, que es una invocación a los propios escritos, marca la aparición de un conceptismo inédito, a la vez metafísico (en el sentido inglés de la palabra) y confidencial, originalísimo en la poesía barroca.

Mi análisis será más de lingüista que de historiador de la literatura o de poeta. Partiré de la observación, nunca suficientemente atenta, del *significante* (hablo en términos de Saussure), o sea del edificio físico, o mejor dicho físicogramatical que constituye el texto y en el que se involucra el críptico discurso mental del poeta.

El soneto lleva un título: “Hablando el Autor con sus escritos” —título exacto sólo en parte, ya que sólo los tercetos constituyen una interpelación del autor a sus versos, de los que el octeto inicial es una definición circunstanciada.

He aquí, pues, el texto del soneto:

Hablando el Autor con sus escritos

SONETO I

Ocios son de un afán, que yo escribía
En ruda edad con destemplada avena;

Arbitrio del Amor, que a tal condena
A aquel que la templança aborrecía.

Canté el dolor, llorando el alegría,
Y tan dulce tal vez canté mi pena,
Que todos la juzgavan por agena,
Pero bien sabe el alma que era mía.

Si de todos no fuereis celebradas
Vozes de amor, mirad mi pensamie[n]to,
Veréis que no mejor fortuna alcança;

Ningún discreto os llame malogradas,
Que si os llevare solamente el viento,
Allá os encontraréis con mi esperança.

La estructura binaria del soneto (un octeto más un sexteto) se marca no sólo por la aparición del discurso vocativo propio del sexteto, sino por la presencia reiterada en cada terceto de constituyentes en *si* con subjetivo de futuro (9 *Si de todos no fuereis celebradas...*, 13 *Que si os llevare solamente el viento...*). Nótese además que la unidad del sexteto se significa en la repetición, terceto por terceto, del orden de rimas: *c d e / c d e*, lo que confiere al sexteto la estructura de un pareado de tercetos rimando entre sí.

Por otra parte, la unidad del octeto se marca en la estructura de las dos rimas: *-la* (1, 4, 5, 8) / *-ena* (2, 3, 6, 7), que se dejan descomponer en dos rasgos distintivos: el vocalismo tónico (asonante) y el postónico (contrasonante). Este último es el mismo en todo el octeto: *-a*, mientras que el asonante: *-i (a) / -e (a)* se presenta como una variación de altura dentro de una misma serie vocálica: diferencia mínima sobre el uniforme fondo de resonancia constituido por el vocalismo contrasonante en *-a*.

El tema profundo del soneto es el que se enuncia explícitamente desde los primeros versos: los escritos, o más bien la escritura del poeta. El poeta escribe no con cálamo sino con caramillo, valiéndose de una *avena* (Covarrubias: "Instrumento músico, lo mismo que flauta"; cf. Góngora: "Lagrimoso informante de su pena... / en los suspiros cultos de su *avena*").

Una primera intelección del texto, claramente tópica, es que la poesía amorosa que se enuncia en el libro ha de ser bucólica: la del pastor que modula sus amores en la pastoril *avena*.

En ese caso, la *ruda edad* (2) no será sólo la del poeta y de sus primeros tanteos aún inexperimentados, sino la de la misma poesía adviniendo al mundo en forma de égloga inaugural.

Pero hay más: si la letra se plasma en la flauta, la escritura será la del *pneuma*, del soplo, que es aire y se graba en el aire —lo que ha de dar lugar al concepto final: 13 "Que si solamente os llevare el viento..."

De esa avena de la que se vale para escribir, dice el poeta que es *destemplada*, o sea mal acordada y disonante (Covarrubias: “*Templar*. Acordar y poner en su punto las cuerdas de las bigüelas, los caños de los órganos y de los demás intrumentos”).

Pero si los sonidos que produce la avena son disonantes, no es sólo por lo destemplado del instrumento, sino también porque el poeta aborrecía toda *templanza* (4), ignorando la *temperantia* o “moderación en las cosas y acciones” (Covarrubias). La avena sonaba, pues, destemplada por la destemplanza del mismo músico —lo que se significaba por medio del concepto que identifica bajo un mismo significante el temple del ánimo y el del instrumento. Nótese de paso que tras la compleja noción de “destemplanza” se oculta tal vez una alusión a la tradición del modo frigio y de la música dionisiaca, que por su embriaguez y desenfreno pasaba entre los griegos por especialmente apta para exaltar las pasiones del alma y la libre expresión de los cuerpos.

El teatro de la destemplanza es la persona del *yo* que se declara de entrada en el primer cuarteto, en el que no ocupa sino un espacio reducido a la sílaba única de su nombre prenominal:

1 Ocios son de un afán, que *yo* Escribía...

Pero además de esa aparición explícita, el *yo* se reitera anagramáticamente dos veces más en el primer cuarteto, revelándose por el oído — y a través del oído al sentido— en los versos 1 y 3:

1 *Ocyos* son de un afan, que *yo* escribía...
3 *Arbitryo* del Amor, que a tal condena...

En efecto los *ocios* u *ocycos* son *ocios-yo*, o sea del mismo *yo*, y el Amor, como las figuras simbólico-morales del auto sacramental, no son sino una instancia abstracta que se objetiva en el *yo*, de modo que el arbitrio del Amor es un *arbitrio-yo*, o *arbitryo*, una sentencia que el mismo sujeto pronuncia dentro de sí.

Pero frente a ese *yo* de primera persona, surge de pronto con el v. 4 la figura de un *yo* de tercera persona:

4 a aquel que la templanza aborrecía,

por el que se designa al mismo *yo* del poeta, difuyente en todo el cuarteto.

Esa doble configuración del *yo* manifiesta la oposición del sujeto de la enunciación, que es el que enuncia y se enuncia en primera persona, y del sujeto del enunciado, que es objeto del discurso y adopta la forma de tercera persona.

Ese contraste de dos ediciones del sujeto, referidas ambas a un mismo *yo*, se marca además en el significante, en el que el *yo* de primera persona y el de tercera

se neutralizan en una desinencia verbal idéntica y por lo mismo equívoca: *-ía*. Sabido es, en efecto, que un rasgo morfológico común al imperfecto de indicativo, al condicional y a los cuatro subjuntivos, es indiscriminar al *yo* bajo la especie de *él*. Nótese que el equívoco se produce en la rima, donde se identifican el *yo* de primera persona y el de tercera rimando entre sí:

1 ... (yo) *escribía*
4 ... (aquel que...) *aborreecía*

de modo que es la misma rima la que se instituye como vector de la significancia.

Esa difracción o rotura del *yo* dividiéndose en dos momentos personales, se refleja en la incoherencia temporal del discurso, que de pronto confunde el tiempo del enunciado, que es pasado: 1 “yo *escribía*” / 4...aquel [= yo] que la templanza *aborreecía*”, con el de la enunciación, que es presente: 1 “Ocios *son* de un afán...””. En efecto, el arbitrio del Amor que condenó al *yo* en “ruda edad”, o sea en el pasado, se enuncia en presente: 4 “Arbitrio del Amor, que a tal *condena*...”: presente asimétrico y sorprendente, del que inmediatamente se dimite en beneficio del pasado (*Aborreecía*), coincidiendo el traspaso de época con la mutación de la persona *-yo* de primera en tercera.

La agonía del *yo* se marca en el oxímoron con el que el poeta formula la definición de sus versos:

1 Ocios son de un afán...

Ocio y *afán* no se compadecen: el afán excluye al ocio, y el ocio al afán, pues ocio es “la actividad del que no se ocupa en cosa alguna”, mientras que el afán es “el trabaxo demasiado y congoxosa necesidad”. Covarrubias relaciona *afán* con el hebreo *aph* ‘nariz’ y, metafóricamente ‘furor, ímpetu’, “porque en la nariz se echa de ver, encendiéndose e hinchándose... y lo mesmo [en el] que trabaxa con demasiada hucia y cuidado, que no se le alcanza un huelgo con otro” (*Tesoro*, s. v.). La estrambótica etimología de Covarrubias no se aduce aquí sino por la glosa que da lugar y que aclara la incompatibilidad del *ocio* con el agobiante cuidado del *afán*.

En esa incompatibilidad o contradicción irresoluta es donde se enuncia el *yo* aberrante y dislocado del poeta: el oxímoron aparece, pues, desde el principio como la figura semántica de la destemplanza.

El segundo cuarteto, en efecto, ha de leerse como un oxímoron múltiple:

Canté el dolor, llorando la alegría,
y tan dulce tal vez canté mi pena
que todos la juzgaban por ajena,
pero bien sabe el alma que era mía.

El dolor es el que se llora, y la alegría la que se canta, y no lo contrario, de modo que *cantar el dolor* y *llorar el alegría* son dos casos de oxímoron combinándose contradictoriamente, para significar el delirio provocado por la dionisiaca destemplanza. Lo mismo ocurre con la *pena dulce* del v. 6: “y tan dulce tal vez canté mi pena”, pues la pena no es dulzura sino amargura. Tanto es así que el poeta, presa de su inspiración absurda, llega a construir una especie de mundo al revés, en el que actúa a modo de loco o de bobo (sólo un bobo puede llorar su alegría o cantar su dolor). Pero todo no es sino efecto de la destemplanza, de ese sonar voluntariamente discordante en conformidad con la discordancia del ánimo. De ahí que el poeta haya perdido toda fiabilidad respecto a los demás: nadie cree ya en la veracidad de su decir amoroso, de ese cantar a contratiempo que no es sino la proyección poética de su personalidad disonante.

El *yo* se significa ahora mediante la persona intraverbal, con desinencia específica de primera: *canté* (5, 6), y por los posesivos: “*mi* pena” (6), “...era *mía*” (8). Nótese que *el dolor* y *la alegría* (5) se enuncian en forma de nociones extensivas con artículo, a diferencia de la *pena* que se asigna por medio del posesivo (“*mi* pena”) a la esfera concreta de la primera persona.

Pero de pronto, como en el primer cuarteto y en el mismo lugar, o sea entrando el último verso, el *yo* de primera persona se transmuta en un *yo* de tercera: 7-8 “...todos la juzgaban [mi pena] por ajena, / Pero bien sabe el alma que era *mía*”. El sustantivo *el alma* refiere al *yo* que se designa ahora en forma de tercera persona, con la circunstancia de que se desdobra, en el espacio de sólo un verso, en dos morfemas: un morfema nominal concordante con una tercera persona verbal (*bien sabe el alma*), y un morfema pronominal representativo de una primera persona explícita (...“que era *mía*”).

A la agonía semántica que significa en el oxímoron corresponde, pues, en la estructura del sujeto la imagen de una destemplanza esencialmente fundada en la escisión del *yo* en dos representaciones personales recíprocamente exclusivas.

No quiero pasar adelante sin notar que, siendo el tema del poema la identificación de la letra y del soplo, de la poesía y de la música, el soneto se presenta como un objeto lingüístico muy elaborado en cuanto al ritmo y a la textura fonológica, según se echa de ver por la muy sofisticada utilización así de rimas y asonancias internas como de ritmos métricos.

Sirva de ejemplo el v. 6:

y tan dulce tal vez canté mi pena.

Endecasílabo *a maiore* acentuado en sexta (*vez*), ofrece un claro ritmo anapéstico en el hemistiquio apertural:

y tan dúl/ce tal véz// ...

seguido de una derivación yámbica después de la cesura:

... // canté / mi pé/na

El verso se presenta, de hecho, como una unidad lingüística fundada en un conjunto de relaciones que le confieren su cohesión.

Así el primer hemistiquio, articulado en la simetría fónicogramatical: *tan - tal*, se estructura mediante una secuencia consonántica reiterativa: *t [> d] - l -θ*: *tan dulce vez*, con modulación de un mismo fonema labial de vocal (*tan dulce*) a consonante (*tal vez*).

En cuanto a la armonía vocálica, el v. 6 es un buen ejemplo de música destemplada: la coherencia del verso se cifra en una triple asonancia interna en *é*:

... tal véz canté mi péna ...

Pero si se tiene en cuenta la vocal átona antecedente, se observa que la asonancia se presenta dos veces como una secuencia *a - e*:

tal véz / canté ...

pero que al expirar el verso, si bien se mantienen los mismos timbres vocálicos, se invierte su sucesión:

a - e > e - a
pena

para dar en la rima en *-ena* de los cuartetos. De modo que las asonancias internas yámbicas en *a - e* de este verso 6 y de otros:

8 ... bien sá/be el ál/ma...
e - a c - a

proceden de la transformación inversiva de la secuencia vocálica propia de la rima.

Más sutil aún, en la línea de la armonía inversiva o “destemplada”, es el caso del v. 13:

13 *Que si os llevare solamente el viento*
[e-a] > [a-e]

en que una misma serie vocálica se repite, pero invirtiendo la posición del acento, ya que en la primera secuencia [e-a] el acento marca la *a*, mientras que en la segunda recae en la *e* sin que se alteren los timbres.

La misma estructura se observa también de verso a verso dentro de los límites de segmentos métricos esenciales. Así en 13-14, que se corresponden de segmento a segmento (13: cuarta-octava = 14 sexta-décima):

- 13 *Que si os lleva/re solamente el viento*
 [e-a] > [a-e] .
 14 *Alla os encontrareis / con mi esperanza*
 [a-e] > [e-a]

Nótese de paso que la simetría inversiva de las asonancias se establece entre dos versos que se hallan en una relación sintáctica de prótasis a apódosis.

Tales asonancias, rimas y armonías internas de verso a verso, constituyen estructuras verticales que confieren al poema su unidad física. Esas estructuras, con todo, replican y contradicen tanto a la verticalidad “legal” de la rima como la armonía interna propia de esa otra unidad “legal” que es el verso. De donde se sigue que la destemplanza armónica del soneto puede consistir en que cualquier asonancia interna aparece con vocación a funcionar contradictoria y conjuntamente, ya en un eje ya en otro, en transgresión del principio que la única estructura repetitiva vertical es la de la rima conclusiva del verso.

El primer cuarteto realiza su unidad vertical interna a través de las rimas asonantes en a:

- 1 *Ocios son de un afán*
 [á] (6ª)
 2 *en ruda edad*
 [á] (4ª)
 3 *Arbitrio del Amor, que a tal...*
 [á] (8ª a maiore)

Una idéntica estructura interna se repercute en los versos 3-5-10:

- 3 *Arbitrio del Amor*
 [ór]
 5 *Canté del dolor*
 [ór]
 10 *Voces de amor*
 [ór]

Obsérvese además que en 10 la relación vertical se combina con la asonancia horizontal:

- 10 *Voces de amor*
 [ó-e] [ó-(e)]

Otro caso significativo de consecución vertical:

2 ...*destemplada*
[a-a]
4 ...*templanza*
[a-a]
9 ...*juzgaban*
[a-a]
10 ...*el alma*
[a-a]

Por último, quisiera llamar la atención sobre la estructura métrica aparentemente “destemplada” de algunos versos. Así 10-11:

10 *Voces de amor, mirad mi pensamiento*
11 *Veréis que no mejor fortuna alcanza*

El v. 10 es métricamente ambiguo por su sintaxis. El sintagma vocativo: *Voces de amor* requiere detrás de él una fuerte pausa que, a causa del acento en cuarta (*amór*), se percibe como cesura y no lo es, ya que el acento métrico recae en sexta (*mirád*), de modo que el verso hasta llegar a su cumbre de definición, oscila inciertamente entre dos modelos métricos.

El verso siguiente ofrece el caso inverso. Es un endecasílabo *a maiore* con acento en sexta:

11 *Veréis que no mejor fortuna alcanza*

pero en condiciones tales que el acento recae en una palabra sintácticamente menos marcada que la que la sigue: *fortuna*. El resultado de ese conflicto entre el ictus métrico y el ictus sintáctico, es que el acento más perceptible del verso es el de octava:

... *que no mejór fortuna* ...
(6) (8)

aunque sin correspondencia en la cuarta. De ahí un ritmo sensiblemente claudicante, que por no marcarse suficientemente en la sílaba que “legalmente” le corresponde, suscita la engañosa impresión de un titubeo métrico.

No quiero insistir más sobre aspectos del discurso poético que merecerían un estudio teórico detenido, así que paso al análisis de los tercetos.

Con ellos aparece la interpelación vocativa que le vale su título al soneto. El vocativo: *Voces de amor* (10) es un sintagma polisémico en el que se indiscriminan ‘palabras de amor’, ‘gritos amorosos’ o ‘voces enamoradas’, ya que en español

voces refiere a las tres cosas, en virtud de un rasgo distintivo que les es común: la oralidad.

La mediación entre los cuartetos y los tercetos, la opera *todos*:

7 que *todos* la juzgaban por ajena ...
9 Si de *todos* no fuereis celebradas ...

Ese *todos* designa, pues, en toda la extensión del poema (cuartetos más tercetos) la incomprensiva colectividad: el público, que no sólo se equivoca en la autenticidad del discurso amoroso (7), sino que además no es suficientemente culto para apreciar su valor (9). A la colectividad ciega, se opone el *discreto* (10 “Ningún *discreto* os llame malogradas...”), a quien el poeta suplica que no yerre en la finalidad del poema que, siendo aire, es perderse en el aire.

Ahora bien: los tercetos se presentan como una sucesión de oraciones hipotéticas encadenadas, de las que la última se subordina mediante un *que* de relación (12 “*Que* si os llevare...”) a las hipótesis antecedentes. De esas hipótesis, unas son explícitas, otras se implicitan en la estructura profunda del discurso: discurso abrupto, del que nace el concepto como de un razonamiento truncado.

Así, el primer terceto ofrece una oración hipotética compleja que se traba a sí misma con la interpolación de un prótasis implícita. En efecto, la prótasis apertural: 9 *Si de todos no fuereis celebradas...* suscita una apódosis imperativa: 10 *Mirad mi pensamiento...* Pero el futuro que adviene en la perspectiva del imperativo *mirad* (11 *veréis...*), debe leerse como la apódosis de una oración hipotética implícita:

Si de todos no fuereis celebradas
> *mirad mi pensamiento:*
[*Si miráreis mi pensamiento,*]
> *veréis que no mejor fortuna alcanza*

Se introduce aquí una sutil distinción entre los escritos o poemas, que son *voces de amor*, y la intención que los inspiró: el pensamiento, que no es voz ni des-templada melodía sino un discurso amoroso informulado, o sea sin significante propio, y que por lo visto se frustra en su alcance. Así que en el momento en que desaparece el *yo* personal (sólo representado ahora por dos extensiones posesivas: 10 “*mi* pensamiento”, 14 “*mi* esperanza”), surge de pronto en la perspectiva del poema la figura de una desconocida destinataria que no ha sabido —o que no ha querido— reservar a las voces de amor la benevolente acogida que se merecían.

Consecuencia de esa fracasada mediación que las *voces de amor* habían de promover entre el *yo* y su destinataria, es que los discretos —si los hay y si lo son— podrían tenerlas por *malogradas*, es decir por *mal logradas* o mal encaminadas a su perfección, que sería el logro del deseo amoroso.

Tal es el discurso del último terceto:

12 *Ningún discreto os llame malogradas*
13 *que si os llevare...*

La oración de subjuntivo que abre la frase, se deja reducir, en la estructura profunda del poema, a un discurso hipotético implícito, que hay que restituir si se quiere manifestar la relación lógica significada por el *que* de 13 “*que si os llevare...*” O sea

[Si algún discreto os llamare malogradas,
> {advierta que:
Si os llevare solamente el viento,
> allá os encontraréis con mi esperanza.

El concepto se despliega a partir de ese malentendido en que por hipótesis podrían incurrir los discretos, desconcertados por la extraña naturaleza de la letra poética. El hipotético desconcierto del discreto da lugar a dos lecturas coextensivas, es decir compatibles, de la hipótesis conclusiva.

La primera: aun cuando las voces de amor no fueran más que lo que se lleva el viento, en ese mismo viento arrebataador del discurso amoroso vano e imprecendente, seguirá pugnando la pertinaz esperanza del poeta.

La segunda lectura: aun cuando el soplo y aire de la avena no tuviera más destino que el suyo natural, que es ser llevado por el aire, allí mismo —es decir, en el aire, en el viento— seguirá volando la esperanza del poeta que por ser aire (toda esperanza es aire) se identifica con el soplo, aire o *pneuma* vital que es el poema.

Lo cual viene a decir que en el viento es donde se informan e identifican indiscriminadamente la esperanza del poeta y el *pneuma* del poema, pues uno y otro no son sino ese viento en quien se cifra la escritura/soplo constitutiva de los versos.

De modo que no sería inconcebible que el hermoso concepto terminal se fundara en una paronimia implícita, que sería de la *esperanza* y de la *expiranza* o expiración, por la que se instituye el *poema/pneuma*, que al fin al cabo de *sperare* a *spirare* no hay más que una sola letra.

Es tiempo de concluir brevemente. En otras ocasiones, he defendido la tesis de que el concepto barroco es una máquina fundada en mecanismos mentales analógicos, en “la correspondencia que se halla entre los objetos”, según la conocida definición de Gracián.

El campo analógico en el que se fundamenta el concepto que este soneto implica y desarrolla es el de la poesía y de la música: *ut musica, poesis*.

Pero esa analogía se dobla con una correlación de contrarios: la poesía es

escritura silenciosa, mientras que la música es melodía sonora. Así que la pluma del poeta no será sino ese soplo que anima el aire de la avena, conmutándose el silencio en amoroso sonido.

Si los escritos, a los que el poeta interpela, son vibración del aire en el aire, se expiran: expiranza/esperanza que vuela con el viento.

Sabido es que los juristas, siempre dispuestos a levantar acta, solían decir en su latín: *Verba volant, scripta manent*. Pero tratándose de poesía, que es *pneuma* y se escribe con el alma de la flauta, es lícito invertir la sentencia y proclamar ahora con el poeta: *Scripta volant*, que es lo mismo que *Verba manent*, ya que las palabras que escribe el soplo, por fuerza son aire y se perennizan en el aire.

MAURICIO MOLHO

(Univ. de Paris IV, Sorbona)

LOS MANUSCRITOS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO

Quizá en ningún otro género literario tenga tanta importancia la tradición manuscrita como en la poesía. Ya se ha señalado en muchas ocasiones que, si hacemos excepción de determinadas composiciones extensas (de carácter narrativo, épico, religioso, etc.), un poema no se escribe para ser impreso —al menos no se destina *de inmediato* a la imprenta—, sino para ser dirigido a una determinada persona, leído ante los amigos, recitado en una academia o certamen, o simplemente para expansión espiritual de su autor. Sin embargo, al menos en la época moderna, siempre *se escribe*, de modo que la transmisión de una obra poética, sea cual sea su procedimiento posterior de difusión, empieza por *un manuscrito*. No ocurre lo mismo con la novela, donde el manuscrito es solamente el eslabón intermedio entre el pensamiento del autor y la edición impresa, a partir de la cual se difunde; ni siquiera con el teatro, pese a que en este género gran parte de la transmisión a la posteridad se haga también a través de copias a mano. Cuando una obra poética llega a la imprenta, generalmente ha desarrollado ya buena parte de su transmisión a través del manuscrito, frecuentemente es ya conocida e incluso ha sido ya recogida en sus compilaciones antológicas por los aficionados al género. No podemos menos de hacer constar, aunque resulte evidente, que la espléndida floración de la lírica en España durante los siglos XVI y XVII se manifiesta, como veremos más adelante, en una abundante producción manuscrita que ha llegado hasta nuestros días y se encuentra distribuida por numerosas bibliotecas y colecciones.

Para centrar el tema convendrá que analicemos algunos datos ya conocidos. Al empezar a examinar los problemas de la transmisión manuscrita de la poesía del Siglo de Oro se nos presenta inevitablemente el hecho, también multitud de veces señalado, de que buena parte de la obra poética de los escritores españoles

de los siglos XVI y XVII sólo llegó a la imprenta después de la muerte de sus autores; hecho que ha de ser tenido en cuenta en todo momento, no sólo por lo que se refiere a la difusión de los textos entre sus contemporáneos¹, sino más especialmente desde nuestro punto de vista, por lo que afecta al proceso de transmisión textual a través del tiempo. Sin embargo, habría que hacer algunas matizaciones, pues la cuestión no es tan simple como podría deducirse de lo antes enunciado, ya que el número de poetas que imprimen su obra en vida no es tan despreciable como podría parecer a primera vista². Por otra parte, resulta evidente que no van unidos el hecho de la publicación de la obra y la fama de los poetas, incluso entre sus propios contemporáneos, aunque hay que hacer notar que, dejando de lado el caso excepcional de Góngora, la mayor parte de los autores alcanzan la celebridad por sus producciones dramáticas o por sus obras en prosa, y no por sus composiciones líricas. También habría que considerar seriamente la influencia que debieron de tener en la difusión de la obra de los poetas determinadas antologías de indudable éxito en la época, como la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ordenada por Pedro de Espinosa (Valladolid, 1605).

No es raro el caso —Boscán, Fray Luis, Quevedo, Góngora— de los autores que preparan la edición de las obras poéticas en sus últimos años, como si se resistiesen a fijarlas en su forma definitiva hasta el final de su existencia, quedando a veces frustrado este intento por el inaplazable fin de la vida. Otros parecen despreciar su propia obra poética (Francisco de Figueroa, Lupericio Leonardo) o el hecho de darla a la imprenta hasta que el tiempo la haya decantado (Bartolomé Leonardo). Algunos no sabemos que llegaran a plantearse la edición, quizá por lo corto de su vida (Garcilaso, Carrillo y Sotomayor, Villamediana), o por motivos que ignoramos, aunque fueron pasados por la imprenta pocos años después. Y finalmente, un buen número no fue editado hasta época moderna.

Es verdaderamente importante el número de autores cuya obra poética fue impresa al poco tiempo de su muerte: con menos de 50 años de diferencia —generalmente con bastante menos tiempo— fueron impresos Cristóbal de Castillejo, Garcilaso, Boscán, Fray Luis, San Juan de la Cruz, en parte Fernando de Herrera, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Aldana, Hernando de Acuña, Francisco de Figueroa, los Argensola, Góngora, Carrillo y Sotomayor, Francisco de Medrano, Anastasio Pantaleón de Ribera, Paravicino, Quevedo, Villamediana, etc. Nos interesa hacer resaltar esto especialmente porque, si bien

¹ Véase el trabajo fundamental de A. Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1965), que aporta listas de poetas con las fechas de publicación de sus obras y estudia detenidamente los distintos medios de difusión de su obra.

² Si nos atenemos a las listas de Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, págs. 20-23, entre los poetas que publican en vida se encuentran Andrés Rey de Artieda, Vicente Espinel, José de Valdivielso, Alonso de Ledesma, Cristóbal de Mesa, Lope de Vega, Pedro de Padilla, el Príncipe de Esquilache, Esteban Manuel de Villegas, Juan de Jáuregui, Francisco López de Zárate, Pedro Soto de Rojas.

los editores utilizaron en ocasiones los manuscritos originales de los autores, frecuentemente corrigieron y “mejoraron” el texto según criterios puramente personales, como se puede suponer, lo cual no es excesivamente grave para el editor moderno siempre que parta de esta consideración; lo malo es que se tiende a considerar el texto de la primera edición, incluso póstuma, como texto base, pasando a convertirse en versión vulgata la que presenta grandes objeciones desde el punto de vista crítico. Además podemos pensar que estas ediciones póstumas quizá sean la causa de la escasez de originales poéticos de los principales autores del Siglo de Oro que hoy padecemos, pues una vez pasado a la imprenta se perdió el interés por conservar el manuscrito, que se destruyó o se dejó perder. Frente a las numerosas noticias de época sobre originales que los autores habían preparado o corregido para su impresión, son relativamente pocos los que han llegado hasta nosotros; los principales se detallan en las líneas que siguen.

Aunque algunas de las consideraciones anteriores son aplicables a los problemas de crítica de cualquier tradición textual, sin embargo se han resaltado porque su incidencia es mayor respecto a la poesía. La resistencia de ésta a ser fijada de una forma estable, la abundancia de testimonios manuscritos y la cantidad de variantes que van incorporando en el transcurso de la transmisión, hacen que los problemas de crítica textual se agraven considerablemente, y la prueba de ello es que en la mayoría de los autores tales problemas distan hoy bastante de estar resueltos. La maraña de manuscritos es tal en algunos poetas, como Fray Luis o Quevedo, y las variantes estilísticas tan notables, como en Herrera, que pese a los extraordinarios y meritorios esfuerzos de algunos editores, como el Padre Vega o el profesor Blecua, no siempre los problemas de edición se han podido resolver. La cuestión se agrava todavía más por la existencia a veces de redacciones dobles o incluso múltiples. Para corroborar la relativa frecuencia o incidencia de las varias versiones de una misma pieza hechas por su mismo autor bastaría citar casos tan conocidos como el del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, o el de las *liras Y dejás pastor santo...* de Fray Luis de León; pero un caso extremo sería el de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de la que existen hasta cinco redacciones, una de ellas, por cierto, autógrafa del propio Rodrigo Caro (B. N., ms. 3.888, f. 158), lo que no impide que todas ellas puedan considerarse auténticas y válidas y revisadas por su mismo autor.

Una visión rápida sobre las tradiciones manuscritas de algunos de los poetas más representativos nos servirá quizá para poner de manifiesto los problemas que entrañan, o al menos para dar cierta idea sobre los mismos³. Dejando aparte a Garcilaso, cuya tradición manuscrita es muy exigua (hay un códice importante,

³ En general sólo tratamos de dar una idea de la tradición manuscrita de estos autores, sin entrar en cuestiones de crítica textual. Véase el excelente *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua (Madrid, 1983), págs. 169-216.

el ms. 17969 de la Biblioteca Nacional, y algunas otras composiciones sueltas)⁴, empecemos por Fray Luis de León; en su caso la tradición manuscrita, abundante, es absolutamente básica para la fijación del texto, ya que la edición de Quevedo (de 1631) se limita a reproducir el manuscrito sevillano que le proporcionó don Manuel Sarmiento de Mendoza, pese a que en la época todavía podrían encontrarse originales de Fray Luis o copias directas de ellos, procedentes del círculo salmantino, que habrían permitido dar un texto de bastante más calidad. Los originales habían sido entregados a la muerte de su autor a su sobrino y también agustino Fray Basilio Ponce de León, quien no llegó a publicar nada de ellos, y acabaron por perderse o destruirse, excepto el de los tercetos del *Libro de Job*, que perteneció al Convento de San Felipe el Real de Madrid y hoy se conserva en la Real Academia de la Historia (ms. 11-112). El Padre Vega recoge en su edición 42 manuscritos poéticos de Fray Luis, aunque la lista podría ampliarse hoy en algunos más; la complejidad de la tradición le impide construir un *stenma* aceptable, aunque divide los manuscritos en tres familias, concediendo la prioridad, en general, a la "familia Lugo-Jovellanos", a la que pertenece un importante manuscrito (el 11-111) de la Real Academia de la Historia, que sobresale tanto por su corrección como por la autenticidad de las poesías recogidas⁵.

Frente a la de Fray Luis, la tradición manuscrita del otro poeta que editó Quevedo (también en 1631), Francisco de la Torre, es tan exigua que hasta hace muy poco tiempo no conocíamos ningún testimonio. Un manuscrito de la Biblioteca Nacional que recientemente ha dado a conocer María Luisa Cerrón⁶ permite afianzar la personalidad de este misterioso poeta.

No son muy numerosos los autores de los que tenemos cancioneros personales. Entre ellos se encuentran Gutierre de Cetina (ms. en la colección Rodríguez-Moñino)⁷, Diego Hurtado de Mendoza (ms. espñ. 596 de la B. N. de París, con correcciones autógrafas; B. N. de Madrid, mss. 4.262 y 4.268; Biblioteca de Bartolomé March, de Madrid), Francisco López de Zárate (ms. de la British Library, Add. 10331, quizá autógrafo) y el Príncipe de Esquilache (B. N., ms. 3.945; Biblioteca Vaticana, Barb. lat. 3455).

Buena parte de la tradición de la poesía de Fernando de Herrera presenta un problema especial. En vida publicó una selección de sus poesías (en 1582); pero,

⁴ Cf. E. L. Rivers, introducción a las *Obras completas* de Garcilaso (Madrid, 1964). A. Blecua, *En el texto de Garcilaso* (Madrid, 1970). Edición de las *Obras completas* por Amancio Labandeira (Madrid, 1981), pág. 67.

⁵ Cf. la edición de Ángel C. Vega de las *Poesías* de Fray Luis (Madrid, 1955), págs. 9 y sigs., 21 y sigs., 166 y sigs.

⁶ *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre* (Pisa, 1984). Véase también la obra de A. Blanco, *Entre Fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre* (Salamanca, 1982).

⁷ Cf. Rodríguez-Moñino, "Nuevos sonetos de Cetina", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid, 1957), VII, págs. 351-356.

habiendo dejado preparado un volumen corregido del manuscrito de todas sus composiciones poéticas, éste fue destruido a los pocos días de su muerte. Francisco Pacheco recopiló buena parte de las piezas y las publicó en 1619, pero con diferencias estilísticas tan notables que los críticos dudan entre la posibilidad de nuevas redacciones del autor, o la de una “renovación”, según los gustos de la época, por parte del editor. Blecua recoge en su edición 13 manuscritos⁸, alguno de los cuales había utilizado ya en 1948 para publicar las rimas inéditas.

La tradición textual de San Juan de la Cruz no presenta una complejidad tan grande como la de Fray Luis. El material manuscrito es también abundante, y en ocasiones procede directamente de los escritos del Santo, aunque el único manuscrito poético que podemos considerar original es el de las Carmelitas de Sanlúcar de Barrameda, copia con correcciones autógrafas que contiene la primera redacción del *Cántico espiritual* y algunas poesías. El carácter de la tradición —copias para los conventos, fieles a la letra y al espíritu del Santo, consideradas a veces como auténticas reliquias, como en el caso del manuscrito de las carmelitas de Jaén de la segunda redacción del *Cántico*—, si bien no evita los problemas de crítica textual, al menos hace que éstos no tengan la complejidad de los de otros autores⁹. Los manuscritos transcriben en unas ocasiones los poemas sueltos y en otras acompañados de los comentarios.

No vamos a detenernos a examinar la tradición manuscrita de Lope, ya que al haber impresiones contemporáneas los manuscritos desempeñan generalmente un papel secundario, pese a que se trata de uno de los autores que aparece con más frecuencia en los cancioneros colectivos. Sólo señalaremos la existencia de algunos originales autógrafos que procederán sin duda de la colección del Duque de Sessa: el llamado Códice Durán, propiedad hoy de D. Pedro Masaveu, de Oviedo; el Códice Pidal, que perteneció al Marqués de Pidal y cuyo paradero actual desconozco, y el Códice Daza, propiedad de la familia Daza de Campos, de Madrid¹⁰.

Aunque una cierta cantidad de poesía de Góngora se publicó en el *Romancero general* de Madrid, 1600, y en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605), lo sustancial de su obra sólo se imprimió tras su muerte, de modo que la transmisión a sus contemporáneos se hizo, como en otros casos, fundamentalmente a base de manuscritos. Sin

⁸ Véase todo el prólogo de su edición de la *Obra poética* de Herrera (Madrid, 1975, 2 vols.), y la lista de manuscritos en el tomo I, págs. 65-70.

⁹ Véase el resumen de la tradición manuscrita de San Juan de la Cruz hecho por Lucinio Ruano de la Iglesia en *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (11.ª ed., Madrid, 1982), págs. 911-925 (*B.A.C.*, 15), y para el *Cántico espiritual* la edición (primera redacción y texto retocado) por Eulogio Pacho (Madrid, 1981), págs. 5-8, 91-296, etc.

¹⁰ J. de Entrambasaguas, “Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido”, en *Revista de literatura*, XXXVIII (1970), págs. 5 y sigs.

embargo, en el caso de Góngora conocemos el doble procedimiento que puso en práctica para difundir sus poemas extensos: por un lado, su amigo, el poeta cordobés Pedro de Cárdenas, envió copias del *Polifemo* y de las *Soledades* a varios ingenios de la época —entre ellos a Pedro de Valencia— solicitando su juicio; por otro, se hizo llegar el manuscrito a una especie de gacetillero muy conocido en la época, llamado Andrés de Mendoza, a quien se encargó de difundir por Madrid copias de los poemas; a juzgar por las opiniones de Lope y de Suárez de Figueroa, este Mendoza no gozaba de muy buena fama entre los poetas madrileños, pero a Góngora indudablemente le hizo un buen servicio, en ésta como en otras ocasiones¹¹. Los poemas mayores, por tanto, se “publicarían” en un manuscrito revisado por el autor, del que se irían sacando copias; el carácter de “edición” de este primer manuscrito se nos pone de manifiesto en la afirmación de Martín de Angulo y Pulgar¹², cuando dice que “en el año 1612 sacó don Luis a luz manuscrito al *Polifemo*, y poco después la *Soledad primera*”. La existencia hoy día de cierto número de copias con el mismo contenido, que incluyen siempre los poemas mayores, y que tienen un aspecto similar (como los mss. B. N. 4.118, 4.130 y 4.269), ha hecho pensar en la posibilidad de la existencia de un taller dedicado a la difusión de sus obras por medio de copias manuscritas, aunque esto quizá parezca excesivo, y probablemente habría que pensar en copias sacadas fielmente de un “original”, quizá por encargo de algunos adictos al poeta. En cualquier caso serían una manifestación de la fuerte demanda existente, rayana a veces en el culto, como nos muestran algunos de los manuscritos conservados. El llamado manuscrito Chacón (B.N., ms. Res. 45, 45 bis y 46) es la más acabada manifestación de esta especie de veneración: el ejemplar de lujo copiado sobre pergamino con cuidadísima escritura (Dominguez Bordona lo califica de “obra maestra de la caligrafía española”) y precedido de un artístico frontispicio con el retrato de Góngora, ofrecido por don Antonio Chacón, señor de Polvoranca, al Conde Duque de Olivares, en 1628, además de darnos la cronología de las obras, nos presenta un texto que presumiblemente procede de los originales del autor. El valor de este manuscrito se acrecienta si consideramos que no existen originales de Góngora, pues en los dos manuscritos antaño atribuidos, el de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, y el que fue de Aureliano Fernández Guerra, no se tiene certeza de que las correcciones sean autógrafas, y tampoco parece que lo sea una poesía suelta que se conserva en la Biblioteca Nacional¹³. Alguna otra recopilación

¹¹ M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico* (Madrid, 1925), págs. 129 y sigs. La figura de Andrés de Mendoza y las intenciones de Góngora al difundir sus poemas de este modo quedan clarificados en el artículo de E. Orozco Díaz, “La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las advertencias de Almansa y Mendoza”, en *Revista de filología española*, XLIV (1961), págs. 29-62.

¹² *Eplstolas satisfactorias* (Granada, 1635), f. 39; citado por D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, 1955), págs. 288-289.

¹³ Cf. M. Artigas, *op. cit.*, págs. 225-226.

ción tiene todo el aspecto de un auténtico “homenaje”, como el ms. B. N. 3.726, que copia sus dos poemas mayores, otros al mismo asunto de contemporáneos suyos, y los comentarios de Pedro Díaz de Ribas al *Polifemo* y a las *Soledades*.

Parece que en principio Góngora no era partidario de la impresión de sus obras; el propio López de Vicuña intentó llevarla a cabo, renunciando a ello ya que don Luis “no gustaba de que en su vida se imprimiese”, a lo que no serían ajenos los problemas de censura, que luego de hecho hubo tras aparecer la edición. Apremiado finalmente por las necesidades económicas y ante la insistencia del Conde Duque, decidió llevar adelante la empresa; su correspondencia nos pone de manifiesto las dificultades que un poeta tendría para recopilar su propia obra dispersa: habiendo aparecido por Córdoba un cartapacio de sus obras, pide Góngora en 1625 que se le compre “por un ojo que sea de la cara, porque saque yo lo que me sacará de aquí desempeñado”. Sabemos que don Luis consiguió el cartapacio, y proponíase corregirlo y adiconarlo, aunque la pereza, la vejez y quizá las dificultades de toda índole para llevarla a cabo no le permitieron sacar la edición en vida¹⁴. Tras su muerte son varias las ediciones de sus obras que aparecen, a partir de la de López de Vicuña de 1627, pero las abundantes copias manuscritas, tanto en cancioneros particulares como en compilaciones colectivas, son básicas para la fijación del texto. Está por hacer una bibliografía de manuscritos gongorinos rigurosa, detallada y completa, aunque hay abundantes estudios particulares y recopilaciones muy estimables¹⁵.

Villamediana es otro de los poetas que abunda en las compilaciones manuscritas, unas veces con obras suyas, otras con atribuciones. La edición de sus obras por Dionisio Hipólito de los Valles es de 1629, pero contamos con importantes manuscritos copiados con mayor proximidad al autor, de entre los que destaca el tomo (B. N., ms. 17.719) recopilado por Héctor Méndez de Britto en 1623, es decir, al año siguiente de la muerte de Villamediana, trasladándolo, según dice, de sus propios originales; éstos, que hoy no conservamos, todavía se utilizaron en el siglo XVIII —si hemos de creer al copista— para compilar el ms. 4.136 de la Biblioteca Nacional, de la *Selva de Cupido y delicioso jardín de Venus*. Juan Manuel Rozas recoge una lista, que él mismo reconoce ser incompleta, de 71 manuscritos, más de la mitad de ellos en la Biblioteca Nacional¹⁶.

De Francisco de Medrano, autor cuya edición es también póstuma, hay un

¹⁴ M. Artigas, *op. cit.*, págs. 204 y sigs. D. Alonso, introducción a la ed. facsímil de la de López Vicuña (Madrid, 1963), págs. XIII-XV. R. Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de D. Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux, 1967), págs. 329-330, 640-645, etc.

¹⁵ Cf. J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, XI (Madrid, 1976), recoge 104 mss. (no todos de poesía, y algunos no localizados) en las págs. 4-33. Véase también la edición de las *Letrillas* de R. Jammes, París, 1963, págs. 485-497, así como A. Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica...*, antes citado, pág. 34.

¹⁶ *El Conde de Villamediana. Bibliografía y contribución al estudio de sus textos* (Madrid, 1964), págs. 15-27.

cancionero autógrafo en la Biblioteca Nacional (ms. 3.783), y Antonio Rodríguez-Moñino poseyó un romancero religioso de su mano (17). De Juan de Jáuregui tenemos el original de la traducción de la *Farsalia* (B. N., ms. 3.707). Hay dos poetas de la escuela sevillana cuya obra no se publica prácticamente hasta el siglo XIX, y de los que se conserva un grupo de manuscritos interesante: Francisco de Rioja y Juan de Arguijo. Los originales del primero se encuentran en el ms. B. N. 3.888, que, además, ofrece un interesante conjunto del grupo sevillano, pues cuenta también con algunos autógrafos de Rodrigo Caro, Francisco de Medrano y Juan de Arguijo. De este último tenemos una colección de 24 sonetos copiados de su mano en el ms. B. N. 4.141 (manuscrito que también es fundamental para la tradición de los Argensola). Mientras que el ms. B. N. 10.159 contiene, cuidadosamente copiadas, colecciones de poemas de Arguijo, Rioja y Herrera.

La tradición manuscrita de los Argensola es una de las más abundantes. Se nos conservan incluso algunos autógrafos en manuscritos de la Biblioteca Nacional (ms. 4.104 de Lupercio, mss. 4.054 y 4.141 de Bartolomé). Saavedra Fajardo, refiriéndose a Bartolomé, resume la opinión que le merecen tanto los manuscritos que circulaban como la edición de 1634: "La pluma poco advertida afeó mucho sus obras, y después la estampa, por no haberlas entendido; peligro a que están expuestas las impresiones póstumas"¹⁸. Aunque la crítica moderna pondera la calidad del texto de la edición príncipe, la tradición manuscrita es básica, aunque sólo sea por lo incompatible de la impresión de 1634. A los 35 manuscritos recogidos por Bleuca habría hoy que añadir bastantes más, incluso cancioneros personales. Raras son las compilaciones de la época que no contienen composiciones suyas.

Afirma Bleuca¹⁹ que la transmisión de Quevedo es probablemente la más compleja de la historia literaria europea, lo cual es especialmente aplicable a la de la obra poética. La edición que Quevedo preparaba en sus últimos años (según confiesa en cartas de 1645) no llegó a aparecer, y de las primeras ediciones, la de González de Salas (1648), que contó con los autógrafos de Quevedo, no es completa, aparte de que el editor retocó algunos poemas, y la de Pedro de Aldrete (1670), que tampoco es completa, aun siendo más fiel al original, recoge numerosos poemas espurios y no carece de erratas, como el propio editor reconoce. A los 166 manuscritos recogidos por Bleuca en el tomo I de su edición monumental se podría seguramente añadir alguno más; de entre ellos es escasísimo el número de originales autógrafos, que apenas se reducen a un poema en la

¹⁷ A. Rodríguez-Moñino, "Los romances de don Francisco de Medrano", en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIX (1969), págs. 495-550; reimpresso en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro* (Barcelona, 1976), págs. 73-136. En este último libro se incluyen trabajos sobre la tradición manuscrita de otros poetas como Baltasar Elisio de Medinilla y Hernando de Soria Galvarro.

¹⁸ Cit. por Bleuca, ed. de las *Rimas* de L. y B. Leonardo de Argensola, I (Zaragoza, 1950), pág. XXXIV.

¹⁹ Quevedo, *Obra poética*, I (Madrid, 1969), págs. XI y sigs.

Biblioteca Nacional (R. 642) y a varios en el ms. Add. 12108 de la British Library²⁰.

A través de lo anteriormente expuesto podemos formarnos una idea del tipo de cancioneros personales que circularon en los siglos XVI y XVII y de los que nos han llegado hasta hoy. Sin embargo, el manuscrito poético más frecuente y el que presenta mayores problemas de tratamiento, identificación y utilización, es el de carácter misceláneo, es decir, el que contiene una recopilación de poesías varias. En ocasiones éstas representan el resultado de certámenes o academias literarias, como en el caso de las actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia, de fines del siglo XVI (B. N., ms. Res. 32-34), que reflejan perfectamente su funcionamiento: los académicos, con nombres simbólicos, leían trabajos de poesía o prosa que les habían sido encargados de antemano. Otras piezas literarias conservadas sueltas en manuscritos nos reflejan la importancia de este tipo de asociaciones y el papel que debieron de desempeñar en la difusión de la poesía y de los trabajos de erudición a nivel local.

Pero los *cartapacios* —según la denominación de la época— poéticos más abundantes son las recopilaciones de carácter privado. A lo largo del siglo XVII y a principios del XVIII se debieron copiar o recopilar miles de tomos de este estilo, que representan una completa muestra del gusto de la época. Una de las colecciones de este tipo más extensas que existen es la denominada *Parnaso español* (B. N., mss. 3.912-3.922), denominación no excesivamente original y que a veces ha dado lugar a errores, pues la llevan también la edición de Quevedo de 1648 y la antología de López de Sedano impresa en 1768-78. Se trata de una recopilación facticia de principios del siglo XVIII en la que se han reunido materiales de distinta procedencia, principalmente manuscritos, pero también algunos impresos; en su mayoría de carácter poético, sin que falten algunas piezas dramáticas. Constaba la colección manuscrita de 14 volúmenes, pero ya faltaban al entrar en la Biblioteca los tomos 9, 11 y 12²¹. Seguramente proceden de la biblioteca de Juan Isidro Fajardo, que debió de ser el propio compilador (hay algunas poesías y anotaciones de su mano). Algunos volúmenes, como el I, contienen abundante material del siglo XVII, con algunas poesías que parecen autógrafas de Esteban Manuel de Villegas²²; otros tienen una mayor unidad, como el II, dedicado todo él a la poesía festiva, amorosa o erótica. La variedad de autores es considerable y desigual, incluyendo algún cancionero particular, así como bastante poesía dieciochesca. Más que una antología en sí es una recopilación de textos poéticos de distintas procedencias que constituyen una colección particular.

²⁰ Cf. J. O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid, 1967), págs. 15 y sigs.

²¹ Según Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española...* IV (Madrid, 1889), pág. 207, la colección constaba de 40 tomos. A partir del tomo 15 debió de estar constituida principalmente por impresos y los volúmenes se debieron desmembrar en el siglo XIX.

²² Según me comunicó D. Julián Bravo Vega, estudioso de este autor.

Los tomos de varias poesías podían ser el exponente de las aficiones de un personaje de la nobleza, como en el caso del cancionero recopilado para don Luis Fajardo, Marqués de los Vélez, quizá con motivo de las bodas de sus hijas (B. N., ms. 22.029), que contiene poesías —numerosos sonetos— de los Argensola, Rioja, Villamediana, Góngora (el *Polifemo*), Fray Luis (traducción de Virgilio), la *Epístola moral a Fabio* y otros autores de la época²³; o bien representar los gustos de cualquier particular con aficiones literarias, e incluso de varias personas que sucesivamente lo iban adicionando. Estas compilaciones suelen ser muy heterogéneas, tanto en cuanto a los autores como para los temas, pues junto a poesías profundamente religiosas no es raro encontrar otras completamente profanas o incluso decididamente obscenas. Las atribuciones a autores no siempre son correctas, y a veces no sólo aproximativas, según la impresión del copista; por supuesto en la transcripción de las obras no se hallará ninguna intención crítica ni prurito de perfección textual, sino que más bien el compilador será dado a corregir el texto según su gusto personal. Aunque hay un repertorio de autores y composiciones que se copian con asiduidad, siempre aparecen en estas compilaciones piezas raras e infrecuentes.

Los cartapacios poéticos suelen tener unas características físicas similares: el tamaño en 4.º (de unos 20-22 cm. de alto), la encuadernación en pergamino, una extensión que suele variar entre los 200 y los 400 folios. En ocasiones han sido copiados de una misma mano en su primera parte, y luego fueron sucesivamente adicionados; no es infrecuente que lleven una tabla de primeros versos al final o al principio para facilitar el manejo del volumen. El ms. B. N. 3.700, por ejemplo, comienza con un soneto cuidadosamente copiado en el que se dedica la antología a una dama; consta de 216 folios, y hasta el 90 está copiado de la misma mano, habiendo sido adicionado en el resto de los folios; la selección de poesías es bastante completa, y en su parte primitiva suele llevar atribuciones correctas: Antonio de Mendoza, Quevedo, Góngora, el Conde de Salinas, Lope, Luis Vélez, Rioja, Argensola, el Príncipe de Esquilache, Villamediana, junto a otros poetas menos frecuentes, como Barrionuevo, Liñán de Riaza, Salas Barbadillo, etc. Otros cancioneros, como el ms. B. N. 3.773, también copiado en dos partes y en dos épocas diversas (fols. 1-110 v., y fols. 110 v.-196), insisten en la obra poética de los dramaturgos: Coello, Cáncer, Calderón, Montalbán, Quiñones de Benavente, Solís, Luis y Juan Vélez, Lope, etc., junto a Góngora, Quevedo, Anastasio Pantaleón de Ribera, Bocángel, el Conde de Salinas; este mismo manuscrito contiene también en su primera parte algunas poesías de certamen de la Academia del Buen Retiro de 1638, y en general en todo él predomina la poesía de tipo burlesco. En el ms. B. N. 3.797 alterna la poesía grave (Fray Luis, Argensola, Que-

²³ J. M. Bleuca. "El cancionero de Fajardo", en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez* (Cieza, 1978), págs. 115-145.

vedo, de quienes hay bastante obra) con la burlesca y satírica, y también figuran en él unos cuantos poetas-dramaturgos. El cancionero ms. B. N. 2.244 nos muestra cómo en un cartapacio recopilado en Sevilla a fines del siglo XVII se mantiene todavía el repertorio clásico de la primera mitad del siglo (Lope, Quevedo, Góngora, Argensola, Jáuregui, Antonio de Mendoza, la *Fábula de Acteón y Diana* de Mira de Amescua, Paravicino, Pellicer, etc.), junto a algunos autores de la segunda mitad del XVII, especialmente locales; incorpora también un extenso poema autógrafo de Ambrosio Josef de la Cuesta y Saavedra, de 1673, así como algunas piezas de carácter diferente (un sainete, algunos enigmas, etc.).

Lo que acabamos de dar son algunos ejemplos sueltos de entre la abundante producción conservada, ya que la cantidad de manuscritos de poesía producidos en España durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue verdaderamente notable. Bastantes bibliotecas españolas (*Menéndez y Pelayo* de Santander, *Pública* de Toledo, *Universitaria* de Valencia, etc.) y algunas extranjeras (*Nacional* de París, *British Library*, *Vaticana*, etc.) conservan un buen número de cancioneros del Siglo de Oro. De entre estas últimas habría que destacar la de la *Hispanic Society of America*²⁴, que, según el catálogo publicado, guarda 248 manuscritos de los siglos XV, XVI y XVII, procedentes en su mayoría de la magnífica colección del Marqués de Jerez de los Caballeros. Sin embargo, ninguna de ellas es comparable, tanto en cantidad como en calidad, a la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, donde, sin contar las numerosas composiciones poéticas incluidas en volúmenes que no son exclusivamente de poesía o en tomos de varios, se conservan más de 800 volúmenes poéticos, además de un número indeterminado de piezas sueltas guardadas en cajas. Este material corresponde en su mayoría a la época citada, y los medios con que se cuenta para su identificación no son siempre tan perfectos como sería de desear. Pues el problema primario para la utilización de los manuscritos de poesía es el de su identificación y localización. Teniendo en cuenta, no sólo el alto número de los existentes en la Biblioteca Nacional, sino lo heterogéneo y abundante de la colección, se hace indispensable para su manejo un catálogo especializado, y puesto que dicho catálogo no existe en la actualidad, deberíamos plantearnos la forma de llevarlo a cabo; además, siendo la colección de la Biblioteca Nacional sin duda el más extenso conjunto de poesía manuscrita en castellano que existe en el mundo, su catalogación debería ser la base y el modelo de cualquier otro catálogo de piezas de este género correspondientes a otras bibliotecas que se elaborase con posterioridad.

Empecemos por examinar rápidamente los medios de que dispone el investigador para acceder al contenido de los manuscritos poéticos de la Biblioteca Nacional. Primeramente podrá acudir a los catálogos y repertorios impresos. En

²⁴ Cf. A. Rodríguez-Moñino, M. Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America* (New York, 1965-66), 3 vols.

la *Bibliografía de la literatura hispánica* de J. Simón Díaz encontrará, en el tomo III, la descripción de la mayoría de los cancioneros del siglo XV, y en los volúmenes sucesivos, la de parte de algunos manuscritos poéticos que contienen obra de un determinado autor (no suele describir en detalle el contenido de los cancioneros de un solo autor). Otras bibliografías de carácter monográfico describen, a veces parcialmente, dichos cancioneros; por ejemplo, la bibliografía de Villamediana de Juan Manuel Rozas (Madrid, 1964, *Cuadernos bibliográficos* XI) trae un índice de primeros versos de composiciones inéditas (págs. 67-74), sacados en buena parte de manuscritos de la Nacional.

El *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* describe en detalle en los tomos VI, VIII y IX, con índice de primeros versos, varios manuscritos de poesía; habiéndose concebido este repertorio como un híbrido de catálogo e inventario, se varió el criterio de redacción al llegar al tomo X (1984) para ajustarse al título de "inventario" que lleva la obra, de modo que en este último tomo, que es el que más manuscritos de poesía contiene, éstos no se describen en detalle; al hacerlo así se pensó que la descripción minuciosa de los volúmenes manuscritos de poesía debería ser objeto de un repertorio especializado. Algún otro catálogo impreso, como el de los manuscritos que pertenecieron a Gayangos, de P. Roca (Madrid, 1904), incluye un buen número de manuscritos poéticos, aunque las descripciones son desiguales y no hay índice de primeros versos.

Los catálogos en fichas vienen a completar, aunque desde luego no de un modo satisfactorio, el panorama de los impresos. Además del catálogo de autores, un catálogo interno de materias (utilizable con autorización, que se concede prácticamente en todos los casos) recoge un buen número de composiciones poéticas ordenadas por géneros: poesías castellanas en general, canciones, coplas, décimas, elegías, endechas, himnos, letrillas, madrigales, octavas, odas, quintillas, redondillas, romances, sátiras, silvas, sonetos, etc. Por último, un índice alfabético interno de primeros versos (consultable en las mismas condiciones) empezado a elaborar hace muchos años, no recoge más que el contenido de una pequeña parte de la colección: de unos 160 volúmenes, y de poesías sueltas contenidas en unas 50 cajas de papeles varios.

Llegado el momento de plantearse la redacción de un catálogo especial de manuscritos poéticos, habría que optar por un criterio y un modelo determinados. Cabría tener en cuenta, por ejemplo, el modelo del excelente *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America* de A. Rodríguez-Moñino y María Brey (New York, 1965-66); en él se describe cada manuscrito dando su título, datos externos y críticos, procedencia, y contenido detallado; al final de la obra hay índices de autores, primeros versos, y otros varios como personas, procedencias, etc. Las más de 1.800 páginas que comprenden los tres volúmenes dan idea de su envergadura, sobre todo teniendo en cuenta que sólo se describen 248 manuscritos. Para una colección como la de

la Biblioteca Nacional, un catálogo de este tipo constituiría un auténtico dispendio de tiempo, esfuerzo y dinero, aparte de que el manejo de tal repertorio resultaría quizá engorroso y probablemente no sería el más idóneo para satisfacer las necesidades de la investigación. Creo que se impone, por tanto, otro tipo de repertorio.

Puesto que el modo más directo de identificar un poema es el *incipit*, habría que optar por hacer un índice alfabético único de primeros versos. El intento en este sentido más destacable que conozco es el elaborado por Fabio Carboni en su *Incipitario della lirica italiana*. De esta obra monumental, destinada a recoger los *incipit* de los manuscritos poéticos de las bibliotecas italianas, han aparecido ya varias partes²⁵. Nos interesa especialmente la relativa a los manuscritos de la *Biblioteca Vaticana* (fondo Vaticano latino) que contienen poesía de los siglos XV al XX: esta parte indiza, en 1.150 páginas, 413 manuscritos; se recoge el *incipit* de cada composición, la *signatura* del manuscrito, el folio en que comienza la poesía y la atribución a un autor, si figura en el manuscrito. Precede al repertorio una lista de los manuscritos recogidos y le sigue un índice de autores.

Aunque el repertorio de Carboni está elaborado por procedimientos manuales tradicionales, es evidente que la ejecución de una obra de este tipo podría simplificarse considerablemente con la ayuda de un ordenador; su empleo permitiría recoger con cierta comodidad una información de volumen tan considerable como la que se puede extraer de los manuscritos poéticos de la Biblioteca Nacional, que dobla aproximadamente la recogida en la obra antes citada, y recuperarla con facilidad, tanto en cuanto a los comienzos de verso como para los autores, así como reconstruir en un momento dado el contenido de cada uno de los volúmenes.

Teniendo en cuenta que la Biblioteca Nacional no podría en la actualidad llevar a cabo fácilmente este proyecto con los medios y el personal de que dispone, sería muy interesante estudiar la posibilidad de desarrollarlo en cooperación con otra entidad universitaria o científica que pudiese aportar los colaboradores y el apoyo preciso para finalizarlo en un período de tiempo relativamente corto²⁶.

MANUEL SÁNCHEZ MARIANA
(Biblioteca Nacional, Madrid)

²⁵ Se van publicando partes correspondientes a determinados fondos de la Biblioteca Vaticana, divididos además por épocas: *Secoli XIII e XIV*. I: Fondi Archivio S. Pietro e Urbinato latino (1977). II: Fondo Vaticano latino (1980) (Studi e Testi, 277, 288). *Secoli XV-XX*, Fondo Vaticano latino (1982. 3 vols.) (Studi e Testi, 297-299).

²⁶ Por acuerdo entre el Departamento de Filología de la Univ. Autónoma de Madrid y la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional —y recogiendo la idea del autor— un equipo de jóvenes investigadores, doctorandos de la UAM, dirigidos por Pablo Jauralde, Manuel Sánchez Mariana y Florencio Sevilla, ha iniciado ya la catalogación de los manuscritos poéticos de los siglos XVI y XVII de nuestra primera biblioteca (Nota del editor).

FORMAS DE LA POESÍA SATÍRICA EN EL SIGLO XVII: SOBRE LAS CONVENCIONES DEL GÉNERO

La designación *poesía satírica* puede ser interpretada como principio de clasificación temática o como categorización genérica. Esta vacilación corresponde a las fluctuaciones de la definición del concepto de sátira que, en los últimos treinta años, se han polarizado en dos posiciones contrastantes: 1) la tendencia a considerar la sátira como un modo transhistórico, y 2) la tendencia a considerarla un género literario.

1) En esta posición se hace sentir la influencia de Northrup Frye, de peso en la crítica anglo-americana y que informa, en el ámbito de la crítica hispanista, por ejemplo, el tan citado artículo de George Peale, al que habría que agregar ahora el libro de Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, de 1985¹. En efecto, para Guillén, la sátira, como la ironía, la parodia o la alegoría, es una modalidad literaria de carácter "adjetivo, parcial" y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. La función de estas modalidades sería temática, según Guillén, quien no deja, además, de señalar su intención intertextual². Para quienes comparten esta idea será legítima la aplicación del término sátira a toda obra literaria en la que se descubra una actitud crítica, o un conjunto de temas o de

¹ Me he ocupado de esta posición de la crítica angloamericana, de Frye a Worcester, Elliot, Feinberg, Hodgart, Highet, etc., en dos trabajos: "En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo", de próxima aparición en LEXIS, y en la ponencia presentada al XI Congreso de la *Association Internationale de Littérature Comparée*, París, agosto de 1985, "The Text of Satire in the Renaissance", que será publicada en las actas correspondientes. Véase C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica, 1985, y C. George Peale, "La sátira y sus principios organizadores", *Prohemio*, IV (1973), 189-210.

² Ob. cit. pp. 165 y ss.

intenciones satíricas: de la novela picaresca a las novelas cervantinas, de las sátiras en prosa del XVII a la poesía contemporánea³. La caracterización modal tiende a la vaguedad; al dar por sentado que la sátira puede aparecer en cualquier género literario, su especificación puede resultar innecesaria.

2) Se sitúan en esta perspectiva quienes, por adhesión declarada o no explicitada a algún marco de referencia teórico específico, conceden importancia a la categorización genérica como elemento necesario para una descodificación de la(s) obra(s) en su dimensión histórica. No cabe duda de que la *satura* latina fue actualizada como género en el Renacimiento y en siglos posteriores en las literaturas europeas: basta recordar aquí las sátiras de Ariosto, de Quevedo, de Boileau, de Pope, de Dryden, etc.⁴. En la variante dialógica en prosa que corresponde al modelo de la sátira menipea, los textos de Luciano, por ejemplo, fueron actualizados en los *Colloquia* de Erasmo y en tantos otros coloquios españoles del XVI. *Satura* y actualizaciones posteriores funcionan literariamente de modo específico, es decir, producen significado según convenciones reconocibles. Para quienes se interesan por la recuperación de textos áureos como documentos de una mentalidad histórica, como artefactos culturales en los que se han registrado creencias, opiniones y disidencias ideológicas, la categorización genérica tiene especial interés, ya que estas marcas textuales crean ciertas expectativas en el lector que se cumplen, o no, en el proceso de lectura y, ciertamente, el lector competente de la época respondía a esas señales⁵. En efecto, si nos concentráramos en la producción y recepción de textos satíricos en el siglo XVII podríamos tratar el problema del género en nuevas dimensiones⁶. Los trabajos de tipología textual de A. García Berrio ya nos han abierto el camino para una revisión de la noción de género en poesía —temático y estrófico-estructural— y para una consideración particular de una forma poética, la *letrilla*, usualmente vinculada a la sátira⁷.

La cuestión, por tanto, dentro de estos presupuestos teóricos, es la extensión del concepto de sátira al acervo de poemas satíricos que, sin ser *saturae, stricto sensu*, operan o funcionan textualmente según las convenciones del género. No

³ Así ocurre, por ejemplo, en el caso de G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, (1972), o N. Frye, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, 1973 y, por supuesto, Peale, art. cit.

⁴ V. Cesare Segre, "Struttura dialogica delle *Satire* ariostesche", en *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, 1979, pp. 117-130, quien señala que los italianos del Renacimiento tenían conciencia de producir una forma literaria, con marcas genéricas bien delimitadas.

⁵ Para la noción de género, v. especialmente, G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979, y K. Hempfer, *Gattungstheorie*, München, 1973, así como ahora Jean-Marie Schaeffer, "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", *Poétique*, 53-56 (1983) 1-18, y un replanteo reciente en A. Lefevere, "Systems in Evolution: Historical Relativism and the Study of Genre", *Poetics Today*, 6 (1985) 665-679, con amplia bibliografía, p. 679.

⁶ V. "En torno a la enunciación en la sátira", art. cit.

⁷ A. García Berrio, "Las letrillas de Góngora (Estructura pragmática y liricidad del género)", *Edad de Oro*, II, 89-97, especialmente notas 1 y 2.

me interesa tratar la *sátira* como una noción ahistórica de una actitud humana o de una vaga intención crítica, sino las convenciones de representación y las prácticas discursivas que entraron en juego en el siglo XVII para producir un soneto, un romance, una letrilla, un romancillo satíricos.

En lo que respecta a composiciones satíricas del siglo XVII que se han conservado en manuscritos, dos estudiosos de esta sátira política no vacilan en identificar un *corpus* de obras que responden, según Mercedes Etreros, a “una intencionalidad previa”^{7bis}. En efecto, Etreros, aun adhiriéndose a la definición de sátira como modo literario, habla, con todo, de un “texto satírico” con características definibles (p. 71). Asimismo Díez Borque, siguiendo aparentemente a Etreros en su estudio de la poesía satírica marginal no impresa, afirma que existe un “género de sátira política y religiosa como hay un género de poesía de elogio”. Esta “conciencia de género” se da como una expectativa “tanto en la mente del escritor como en la del receptor”⁸.

Lo que Etreros y Díez Borque descubrieron en esta poesía no impresa se observa también en la poesía satírica de autoría establecida del mismo siglo XVII. Tanto en una como en la otra opera esta “conciencia de género” que explica el funcionamiento textual de estas composiciones.

Considerar la poesía satírica del XVII como un tipo definible de composiciones poéticas que comparten rasgos textuales determinados nos obliga a reconsiderar otro problema metodológico: ¿cómo reconstruimos las convenciones del discurso satírico en la época? ¿A partir del análisis de sus rasgos textuales o a partir de las descripciones del género que ofrecen los tratadistas del Siglo de Oro? Rico Verdú prefiere la segunda posibilidad; las tipologías del soneto clásico, de García Berrio, operan en parte en la primera, mientras que sus estudios sobre poéticas y retóricas áureas completan este examen en una perspectiva histórica⁹. Parecería que sólo la combinación de ambos procesos —el análisis de las marcas de género que el texto construye y el escrutinio de los comentarios de los tratadistas como el Pinciano, Cascales, Carvallo o un González de Salas, por ejemplo, nos dará respuestas satisfactorias a los problemas de la comprensión de estos poemas.

La opinión generalizada de los tratadistas sobre la sátira parece resumida en la definición del Pinciano: la sátira es un “razonamiento maléfico y mordaz para reprehender los vicios de los hombres”¹⁰. Casi todos los tratadistas establecen

^{7bis} V. Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 63 y *passim*; asimismo, su edición de Juan Cortés Osorio, *Invectiva política contra don Juan José de Austria*, Madrid, 1984, y “Quevedo. De idiolecto estético a hipercodificación social”, *Revista de Literatura*, XLVII (1955), 41-53.

⁸ J. M. Díez Borque, “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, 51 (1984), 371-392, especialmente, pp. 375-376.

⁹ V. García Berrio, art. cit., y J. Rico Verdú, “Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios en el Renacimiento”, *Edad de Oro*, II, pp. 157-178.

¹⁰ El Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1953, III, p. 234.

conexiones entre las obras satíricas y los presupuestos de la ética o filosofía moral. Lo dice Cascales directamente: “Toda esta poesía es morata, porque en ella no se haze otra cosa que enmendar las costumbres; y por tanto, el satírico debe saver mucho de la filosofía moral”¹¹.

Este dato fue utilizado por la crítica neo-historicista para refutar tanta caracterización de la poesía de nuestros escritores barrocos como “arte verbal”. Sin duda, el comentario de las poéticas constituye evidencia de la intencionalidad de la mayoría de los textos satíricos. El escritor satírico reprende o castiga los vicios de su sociedad. Esta intención declarada puede implicar, con todo, dos cosas distintas: 1) que el escritor satírico reprende *vicios*, es decir, rasgos de conducta que ciertos sistemas filosóficos o teológicos consideran inaceptables o quieren corregir —en la perspectiva de estos sistemas, el neo-estoicismo o el cristianismo, estos vicios son la antítesis de los *desiderata* éticos que postulan y son *universales* de la conducta humana—, y 2) que el escritor reprende rasgos de conducta de individuos concretos que observó en la sociedad en la que vive, es decir, que se ocupa de *particulares*. La declaración de fines éticos fue interpretada, precisamente por esta crítica neo-historicista, como respuesta a condiciones reales de sociedades históricas; de allí procede la tendencia a hablar de un poema satírico como referencial. La obra satírica sería así reflejo del mundo y el escritor satírico se pondría a utilizar su obra para modificar las condiciones de ese mundo: el *prodesse* horaciano tópico es interpretado en su más absoluta literalidad.

Desde mi perspectiva semiótica, en cambio, lo que importa es señalar que la protesta de referencialidad es una de las convenciones del género: una de las marcas textuales de la sátira es presentar como referencial —como “real”— las representaciones del mundo que, en efecto, están ancladas en ideologías pretextuales¹². Esto es precisamente lo que los tratadistas nos indican, anticipando lo que en la teoría de J. Lotman se denomina el punto de vista de un texto artístico, es decir, la relación que se establece entre el sujeto del monólogo “exegemático” (Cascales), el sujeto de la enunciación que suele confundirse con el sujeto del enunciado y los objetos representados¹³. En todos los textos del género que conozco —desde la *satura* latina a las obras del siglo de oro— de la literatura culta oficial, el punto de vista está ya constituido de antemano, es previo a su pro-

¹¹ V. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid, 1965, pp. 180-184; v. además, A. García Berrio, *Introducción a la poética classicista: Cascales*, Barcelona, 1975. I. Arellano se refiere también a los tratadistas en su introducción a *La poesía satírica burlesca de Quevedo*, Navarra, 1985, pp. 22-27 y ss.

¹² Me ocupo de las relaciones que el discurso satírico de Quevedo entabla con textos filosóficos y de la predicación en “Sátira y filosofía moral: el texto de Quevedo”, trabajo que presenté al Congreso de la AIH, Berlín, agosto de 1986. El estudio más importante con el que contamos ahora es el de Alfonso Rey, “Introducción a la lectura de *Virtud militante*”, en su edición crítica de la obra, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pp. 259-324.

¹³ J. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, 1975, p. 320 y ss.; cf. también “En torno a la enunciación”, art. cit., y A. García Berrio, art. cit.

ducción y está identificado con sistemas filosóficos extraliterarios. Es, además, unitario, por lo menos en lo que respecta a la voz que lo enuncia. Si aparecen algunos personajes representados que enuncian el poema o que hablan de él, en romances narrativos o en letrillas de Góngora y Quevedo, el lector competente descubre sin mayor dificultad la distancia que separa la voz del personaje del punto de vista del texto y puede deducir cómo debe leerse el mensaje subordinado.

El proceso de recuperación de un poema satírico del siglo XVII se enriquece en la lectura de los comentarios escritos por editores de obras satíricas o por traductores de la época. Muchas veces, sin embargo, estos comentarios exigen una descodificación cuidadosa. El problema de la distinción satírico-burlesca, por ejemplo, nos ofrece un caso que invita a la reflexión. Si aceptamos que la poesía satírica se construye según ciertas convenciones genéricas, y si nos detenemos en estas marcas de "verdad" del género, ¿cómo establecemos los límites que la separan de la poesía burlesca? En el siglo XVII parece haberse establecido una diferencia entre aquellos poemas que funcionaban como sátiras y los que ofrecían un tono de burla. R. Jammes ha interpretado esta distinción en lo que respecta a las letrillas de Góngora; I. Arellano ha organizado su clasificación de la poesía satírico-burlesca de Quevedo sobre ella¹⁴. No obstante, siguen en pie ciertas dificultades inherentes a esta separación.

González de Salas, al editar la poesía de Quevedo, reunió en un libro puesto bajo la advocación de la figura de la musa Polymnia dos obras abiertamente *moratas* de Quevedo: el "Sermón estoico de censura moral" y la "Epístola satírica y censoria contra las costrumbres de los castellanos", incluidas por Blecua entre los poemas morales. Ambas obras fueron escritas "a la semeianza de las de Horacio Flacco" según González de Salas. Ahora bien, el prólogo del libro es una disertación sobre el género satírico en el que sitúa el sermón y la epístola quevedianas:

Con eminencia empero hallaremo ahora, que se verifica lo referido en estas dos Satyricas Composiciones, que aquí se han de seguir: Advirtiendole de ellas, que de nuevo pasan a la Lengua Española de la Romana las dos Satyricas Species, que en aquel Género Luciliano habemos dicho, que Horacio siguió con alguna mudança. Estas son, como la sabemos, las que con nombre de *Satyras*, o SERMONES; i las que con el de EPISTOLAS hoi se veneran entre sus Escritos.

¹⁴ R. Jammes, prólogo a su edición de las *Letrillas*, Madrid: Castalia, 1980 y su *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967 e I. Arellano, ob. cit., p. 35; Arellano ya había planteado la dificultad de interpretar los epígrafes en la poesía de Quevedo y prefería ver la sátira como una especie poética o género, mientras une lo burlesco a la noción de estilo (cf. p. 36, 73). Para una interpretación de la poesía moral y del *Sermón estoico* en particular, v. en este mismo número, el análisis ofrecido por Alfonso Rey.

La conexión establecida por González de Salas mismo, se afianza en el reconocimiento de lo que llamamos el punto de vista satírico: en ambas *sátiras* Quevedo construye una voz admonitoria que observa la realidad social y el mundo circundante desde la perspectiva de los ideales éticos neo-estoicos, que postulan el rechazo de lo contingente en defensa de lo espiritual. De modo semejante, cuando Alderete edita *Las tres últimas musas castellanas* incluye entre las composiciones presididas por la musa Euterpe, amorosas y morales, la “Sátira a una dama”, en tercetos, que Blecua coloca lógicamente entre las poesías satíricas (B. 640). Bajo el nombre de Thalía, en cambio, se publican otra serie de “poesías iocoserias, Que llamas Bvrlasca el Auctor. Esto es, descripciones graciosas, successos de donaires, i censvras satyricas de cvlpables costumbres. Cuio stilo es todo templado de bvrlas i de veras”. Del mismo modo, el ms. Chacón agrupaba las poesías de Góngora según ocho criterios semánticos que incluían la distinción satírico-burlesco¹⁵. Con todo, en la presentación de la poesía jocoseria se incluyen los parámetros de la *censura satírica*: lo importante es la declaración de compromiso ético. La reproducción del grabado con el que se inicia la musa Thalía contiene un lema que repite el principio horaciano del *aut prodesse aut delectare*:

Burlas Canto, i grandes Veras
Miento, que io siempre he sido
Sermon Stoico, vestido
De Mascaras placenteras.

De el Donaire en mi ficcion
Cuide, pues, quien fuere sabio,
Que lo Dulce sienta el labio,
I lo Acedo el coraçon.

En efecto, éste es el criterio tradicional del *miscuit utile dulci* (*De arte poetica*, v. 343) con el que se justificaba cualquier discurso literario, no sólo el satírico. En su *dissertacion* preliminar a esta Musa VI, González de Salas hace evidente que la distinción satírico-burlesco es accesoria en lo que respecta al principio mismo de la utilidad o al “encarecido Maridaje de lo Vtil con lo Dulce” (p. 409). No me parece, por ello, que afecte a la convención de “verdad” del mensaje satírico.

En la misma *dissertacion* descubrimos, además, que para algunos lectores cultos del XVII, la relación establecida entre sátira —diatriba o sátira menipea— y poesía satírica correspondía al esquema de la relación genérica *sátira-epigramas satíricos* en la Antigüedad clásica. En efecto, al describir la filiación de la poesía

¹⁵ V. el prólogo de Jammes a las *Letrillas*, ob. cit., p. 20; La edición de González de Salas es *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, Madrid: Pedro Coello, 1684; utilizo fotocopia del ejemplar de la biblioteca Menéndez y Pelayo.

jocosería contemporánea, González de Salas menciona a los poetas cómicos Terencio y Plauto en conjunción con los satíricos y los autores de epigramas:

Los *Poetas Comicos* (dexo aquellos, a quien por la naturaleza de sus Fabulas, que arriba nombramos, *Attelanas, Mimos y Planipedias*, mas proprio les era el stilo ludrico de los donaires) communmente, es cierto, que todos al gracejo se legitimaban con proprio derecho, pero unos le usaban con frecuencia mas natural, i otros o raras vezes, o nunca. I de ambos humores son vivissimos exemplos dos, Terencio, i Plauto; en quien la disparidad de las condiciones differenció tanto su propria permission. Plauto todo una mera gracia, i sal donairosa; i Terencio casi siempre elegancia, i mesura. Lo mismo succedio a los *Satyricos Poetas*, i a los *Epigrammaticarios*, que mucho parentesco tienen entre si; i en essa parte de el morder, i picar entre sus donaires, mui emparentados fueron tambien con nuestro Don Francisco, i con todo el concento festivo de esta Musa. Cuió stilo *Jocoserio*, que de si promete, a dos respectos mira; como lo mismo se verificaba en los Poetas referidos, *Mimographos, Comicos, egigrammaticistas, i Satyricos*. Vno es aquella mezcla de las *Burlas* con las *Veras*, que en ingenioso condimento se saçona al sabor, i paladar mas difficil. El otro respecto, a que mira, es, Que con la parte, conviene a saber, que *Deleita*, tambien contiene, la que es tan estimable de la Vtilidad; castigando y pretendiendo corregir las Costumbres, con artificiosa dissimulacion, i mañoso engaño, pues tantas vezes el que llegare a la golosina de el donoso decir, quedará sin cuidarlo advertido, i enmendado alguna vez de los defectos, i errores, que siendole mui propios, aun no lo conocia, i se logrará felizmente, entre la graciosidad, que regale los oidos, aquel gran Puncto, i encarecido Maridage, de lo Vtil con lo Dulce (p. 409).

Y más adelante, para ilustrar el recurso retórico del equívoco —de la dilogía—, traduce un epigrama del libro XV de “nuestro redivivo Marcial”. Marcial, Juvenal, Persio, Horacio, son autores constantemente citados por escritores de obras satíricas como Quevedo, quien escoge como objeto de imitación tanto fragmentos de *saturae* como de epigramas. De un epigramatista o de un poeta satírico pueden salir las influencias que “con prudencia y acierto haia de corregir las costumbres de esta monarquía” (p. 413). Con palabras semejantes caracteriza en la *dissertacion* que precede al libro II, de la Musa Polymnia, las *Epistolas* de Horacio como sátiras de intención moral:

[hablando de la “Epístola censoria” de Quevedo] I bien ia con esta advertencia, se convencerá mejor la semejança que proponemos de esta Epistola Española a aquellas Latinas; siendo ansi, que no ha de haber otra imagen, que imite con precision tanta la Nuestra, como la de una Satyrica Reformation de Costumbres, en trage, i habito de Epistola Familiar; que es la figura puntualissima, que hacen las Epistolas de Horacio (p. 124).

Estas observaciones de González de Salas revelan, por un lado, que en el siglo XVII no se conocían con rigor filológico ciertas distinciones genéricas de lo que constituyó, a partir del período helenístico, el canon clásico: el epigrama no era visto como forma poética independiente. Tampoco parecen captarse las diferen-

cias que separaban la *satura* de la *epistula* en el *corpus* horaciano¹⁶. Por el otro, y esto es muy imponente, puntualizan que el proceso de producción textual de un texto satírico del XVII se basaba en la incorporación e imitación de fragmentos de discursos de fuentes clásicas a través de las cuales el escritor percibía y redescrribía su realidad. Ese entorno del escritor —su sociedad, la *monarquía*, o como se le llamara— era sometido a examen a partir de unos presupuestos éticos ya desarrollados literariamente en obras consagradas a la emulación. La imperfección del hombre y de toda sociedad era una de esas premisas; de allí que el que escribía sátiras se arrogara la función de modificar su entorno ayudando a mejorar las costumbres. Otro presupuesto fundamental era justificar el propio discurso como resultado de una imperiosa necesidad. Solía conceptualizarse según el modelo de la formulación de Juvenal, de larga fortuna: “difficile est saturam non scribere” (I, 30). Cuando cunde la corrupción hace falta su denuncia; éste es el tema de la sátira I,1 de Juvenal, la cual, a su vez, retoma modelos anteriores. Según Juvenal, el poeta satírico vive inmerso en su realidad y su inspiración procede de aquélla. Y si le falta talento, le sobra indignación; esta indignación es la que lo impulsa a escribir y la que anima el discurso satírico: “si natura negat, facit indignatio versum” (I,79). No hace falta insistir en que, la interpretación literal de este *dictum* convencional, orientó a muchos estudiosos de la sátira a ver en esta protesta de verdad una afirmación de referencialidad.

Sin embargo, es característico ya de la *satura* latina la admisión de que la *denuncia* es rasgo constitutivo del cógido del género que cada poeta reinterpreta a su manera, en su “estilo”. Así lo explica la voz del poeta satírico en la sátira I de Persio: “sequitur Lucilius Urbem” (v. 114) —Lucilio despedazó la ciudad, Roma— mientras Horacio señala los defectos de su amigo con malicia, haciéndole reír: “Omne uaferrum ridenti Flaccus amico / Tangit” (vv. 116-117). En esta línea de predecesores, ¿cómo no arrogarse el derecho a hablar? De allí la pregunta retórica que sigue: “Me muttire nefas?” (v. 119) —“¿Y será un sacrilegio que yo murmure?”.

En efecto, todo poeta satírico construye su nuevo texto en la imitación de las convenciones del género, y en la incorporación de citas de sátiras anteriores. Quevedo, que conocía muy bien el *corpus* de Persio, debe haber hecho suyas estas observaciones sobre la vocación satírica¹⁷. Además, en muchas ocasiones partió de unos versos de Persio para construir un fragmento de sus sátiras en

¹⁶ Cf. I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtung vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studie zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle, 1940, pp. 127-129 y C. Guillén, ob. cit., pp. 141 y ss.

¹⁷ González de Salas indica que Quevedo tradujo la sátira II de Quevedo; v. B. Sánchez Alonso, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *RFE*, 11 (1924), 33-62 y 113-153. Cito los textos de Quevedo por la edición de Blecua, *Poesía original*, Barcelona, 1963 y constato en su *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1970, t. II; para Góngora, la ed. de las letrillas ya citada y la de Millé, *Obras completas*, Madrid, 1951, para las restantes.

prosa o un poema satírico. Este es el caso del soneto Bleuca 567 que lleva el epígrafe: “El que no atiende a lo que dicen en su ausencia estará muy expuesto a murmuraciones y lejos también de enmendarse”:

¡Oh Jano, cuya espalda la cigüeña
nunca picó, ni las orejas blancas
mano burlona te imitó a las ancas:
que tus espaldas respetó la seña!

Ni los dedos, con luna jaramaña,
de la mujer parlaron faldas francas;
con mirar hacia atrás las pullas mancás,
cogote lince cubre en ti la greña.

Quien no viere después de haber pasado
y q espués de sí no deja oído,
ni seguro ni enmendado.

Eumolpo, esté el cerebro prevenido,
con rostro en sus ausencias desvelado:
que avisa la cigüeña con graznido.

Parnaso, 443b

González de Salas ya había señalado la fuente del soneto: “Enséñalo con alusión a las palabras de Persio, sátira I: *O Jane a tergo, quem nulla ciconia pinsit*, etc.”. Con el epígrafe resume el tema central del poema, paráfrasis, a su vez, de los versos del primer terceto, que suele efectivamente presentar el elemento semántico central del argumento satírico o poético, en general¹⁸.

La admonición satírica propone vivir siempre en guarda, si uno quiere mejorar o enmendar sus costumbres. El poema de Quevedo se construye en la adopción e integración de dos imágenes clásicas que proceden de la sátira I de Persio para desarrollar este consejo. Su forma final, sin embargo, es mucho más compleja de lo que su génesis parece sugerir. La elección de estas imágenes, por un lado, se explica a partir de la imbricada red de connotaciones que había desarrollado el lexema *cigüeña* en el siglo XVII, ajenas a la cita original. Por el otro, la integración de estos versos en una estructura poética diferente trae como consecuencia un necesario proceso de re-semantización de la fuente. Finalmente, no sería imposible que la elección del vocativo *Eumolpo*, en el verso 12, creara otra serie de relaciones literarias que no es posible determinar con certeza. A pesar del silencio del editor y aun cuando Quevedo utilice nombres diversos como interlocutores ficticiales de sus poemas, el nombre no es neutro como para pensar en

¹⁸ No siempre, sin embargo: cf. los sonetos en Bleuca 569, 573, 574, 581, para dar unos pocos ejemplos.

una elección casual¹⁹. Sobre todo porque Quevedo conocía muy bien el *Satiricón* que había editado su amigo González de Salas. En por lo menos una ocasión se refirió a este Eumolpo de Petronio, de quien cita la famosa frase: *Saepius poetice quam humane locutus es*. Se trata, en efecto, del prólogo a su edición de las obras de Fray Luis de León, de 1629²⁰. Eumolpo representa al poetastró ridículo que recibe una lluvia de piedras.

Los versos imitados se integran en una sección de la sátira I que presenta a los grandes señores aficionados a la poesía, que escriben bonitas elegías y solicitan la opinión de su público desde el poder que les confiere su posición social. ¿Quién se atrevería a emitir un juicio sincero después de recibir un regalo? Nadie puede burlarse de Jano por la espalda, porque no la tiene. ¡Guay de los patricios que deberían darse vuelta para ver cómo se burla la gente! (I,50-62).

O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit
Nec manus auriculas imitari mobilis albas
Nec linguae quantum stiat canis Apula tantae!
Vos o, patricius sanguis, quos uiuere ius est
Occipiti caeco, pisticae occurrere sannae.

(vv. 58-62.)

Es decir, 'Oh Jano, a quien nadie ha hecho muecas o gestos burlones por la espalda'. Literalmente se describen tres gestos con los que se hacía escarnio de una persona: 1) 'a quien la cigüeña no ha picado por la espalda', 2) 'ni una mano ágil ha imitado orejas blancas' (de asno), 3) 'ni te han sacado lenguas tan largas como las que saca una perra sedienta de Apulia'.

La *satira* I de Persio, una especie de meta-sátira como Horacio, I,1 y II,1, plantea la efectividad del género en relación con otros tipos de composiciones poéticas. La voz satírica ataca la poesía helenizante de los aficionados y reclama su derecho a escribir *satirae*; su interlocutor, innominado, se inclina por la poesía de moda y parece poco favorable para con el género satírico. Por ello, al recordar a Persio que los poetas persiguen la fama —con la consecuente implicación de que los poetas satíricos se exponen a no ser recordados—, aquél responde que aunque no es insensible al reconocimiento, no busca el aplauso que reciben los poetas ridículos, que escriben obras de mal gusto, como aquellos grandes señores —*proceres* (v. 512)— que recostados después de la comida dictan sus delicadas

¹⁹ Se destaca frente a los Licino, Clito, etc., que aparecen en sus poemas morales o las doña Jarabe de la poesía satírica, por ejemplo: cf. Blecua 11, 79, 132, 145, etc., o 790.

²⁰ Cf. *Obras, Prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 470b y "Discursos sociales y poética barroca", en *Quevedo: discurso y representación*, de próxima aparición. Cito el texto de Persio por *Satires*, París: Les Belles Lettres, 1929, editado por A. Cartault. V. además la excelente edición anotada de Miguel Dolç, Barcelona, 1949, pp. 90-93.

elegías. Precisamente porque son ricos y poderosos piden opinión sobre lo escrito; pero las alabanzas que reciben son engañosas porque la gente se ríe a sus espaldas. La invocación a Jano bifronte está en paralelismo con la invocación metonímica subsecuente a los señores: “Vos, o patricius sanguis, quos vivere fas est...” La *sangre patricia* representa a los señores, que tienen derecho a vivir con un *occipucio* sin ojos, *ciego* en oposición a Jano. Sigue luego la orden: ‘daos vuelta para ver la mueca que se os hace a las espaldas.’ Estos versos parecen sugerir, en su comprensión, la capacidad de autoengaño de los poetastros contemporáneos. Pero además, la llamada de atención que contienen, actualiza la función admonitoria del texto satírico: la sátira se define como texto que nace en respuesta a la corrupción del mundo y pretende influir sobre el mundo mejorándolo o modificándolo.

El poema de Quevedo se detiene en la imagen de Jano bifronte y en el gesto popular que en latín se designaba con el sintagma *coconia pinsit*. El gesto consistía en levantar el brazo detrás de una persona, sin que ésta se diera cuenta, y mover la muñeca, imitando el cuello curvado de la cigüeña y el movimiento de su pico o mover el dedo índice como un cuello de cigüeña señalando a la persona de que se hacía burla²¹. Covarrubias, s. v. *cigüeña*, describe el gesto popular y cita ya el ejemplo de estos versos de Persio, para explicar que era ‘término de irrisión’²². El largo artículo confirma, además, la plurisignificación del lexema, que había entrado en numerosas expresiones y signos culturales de la época, por ejemplo, las que se apoyaban en el recuerdo de las descripciones de Plinio que Mexía había popularizado y que vemos reaparecer en el Quijote²³. La cigüeña era asimismo símbolo de la piedad que Alciato había resumido en su emblema *Gratiam referendam*, “Que se ha de agradecer la buena obra”, en la traducción española de 1549²⁴. También cita Covarrubias los versos de las *Metamorfosis* de Ovidio que desarrollan la historia de la Antígona troyana, a quien Juno, porque

²¹ Me baso en las anotaciones y comentario de Dolç para resolver algunos problemas del texto latino que Quevedo imita.

²² S. V. *cigüeña*, p. 419 a.: “Y rematamos este discurso con un término de irrisión, que oy día se usa en Italia, que para dezir de uno, que detrás dél le van haziendo cocos y burlas, dizen la *ciconia*; y trae origen que yéndole detrás hazían con la mano y los dedos una forma de pico de cigüeña, como que le abre y le cierra, y juntamente haziéndole gestos. Y esto es lo que quiso dezir Persio, *satyra prima*.”

²³ Cf. *Silva de varia lección*, II, 41; Mexía y Plinio, su fuente, se refieren al ibis, pero en España se transfirió a la cigüeña; cf. *Quijote*, II, 12, a propósito del origen del cristel, que los hombres “aprendieron” de las cigüeñas, ed. de I. Lerner y C. S. de Cortázar, Buenos Aires, 1984, II, p. 505.

²⁴ *Emblemas* de Alciato, Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 55, “Insigne en la piedad en alto nido / Sus chicos pollos la cigüeña cría, / Esperando en galardón bien merecido / De aquella casta agradecida e pia. / Y no se engaña, que jamás olvido / Del agradecimiento uvo en tal cría, / Antes a la vejez el hijo al padre / Torna a criar, y la hija a la madre.” El comentario latino del emblema acentúa el valor de la acción de gratitud de los hijos con citas de diversos autores como Antonino Pio: “Parentum necessitatibus liberos succurrere iustum est.” *Emblema XXX. en Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata. Cum Commentariis, quibus emblemata detecta origine...* Parisiis, 1602, pp. 203-206.

quiso competir con ella, la castigó sacándole la lengua y convirtiéndola en cigüeña. Según nuestro lexicógrafo, los poetas clásicos fingieron este relato porque la cigüeña no tiene voz ni canto, pero “poniendo el pico sobre la espalda hace un cierto ruido o murmullo semejante a voz”²⁵. El verso 14 del soneto, “que avisa la cigüeña con graznido”, se apoya en este dato que poco tiene que ver con el sintagma *ciconia pinsit* de Persio. Se ha producido una expansión semántica que nace de la plurisignificación del lexema *cigüeña* en castellano; en la fuente, en cambio, no hay contaminación comparable de dos ámbitos semánticos.

El proceso de integración de la fuente se da en los versos iniciales del soneto, que comienza con una traducción casi literal del verso 58: *cuya espalda* es aquí CD de *picar*, mientras que en latín funciona como sintagma adverbial ‘*por detrás*’. *Orejas blancas* traduce *auriculae albae*, con el que Persio redescrive las *aures asini*, blancas en su parte interior. El sintagma *mano burlona*, en cambio, al escoger el adjetivo *burlona*, mediante un desplazamiento metonímico, transfiere a *mano* un clasema ‘humano’, con consiguiente personificación²⁶. Tal vez la tiranía de la rima, de la que tanto se burla en los *Sueños*, genera el sintagma *a las ancas*, que no figura en la fuente y que resulta en parte irónico; en todo caso denota la parte posterior del cuerpo que Jano no posee²⁷. No se recoge el tercer tipo de mueca descrita: sacar la lengua. Se le sustituye, en cambio, por otro gesto que en el sistema quevedesco representa un insulto poderoso: *luna jarameña*, es decir, los dedos que indican cornudo, con una metáfora basada en la superposición icónica de la imagen que describe los dedos sobre la imagen que describe los cuartos de la luna. El modificador *jarameña* resuelve la relación contradictoria, ya que la mención de los toros del Jarama para connotar al cornudo es característica de la obra satírica²⁸. El contexto en el que está integrado sintácticamente es también metafórico: *parlaron* ‘revelar algo’ transfiere un clasema ‘humano’ a *dedos*; el CD *faldas francas* implica un desplazamiento metonímico: unidos fónicamente por la aliteración, *faldas* recibe, por enálage, la cualidad de ‘liberal’, que denota los favores de la mujer, y que no le corresponde por ‘animado’.

Jano puede ‘hacer imposibles’ las pullas, *mancar*, porque *cogote lince*, ‘cuello vista aguda’, cubre lo que en el resto de los mortales es pelo: *greña*. El sintagma redescrive la segunda cara del dios; la contradicción metafórica se apoya en la conexión de un lexema sustantivo con otro también sustantivo. No sería imposi-

²⁵ Cf. *Metamorfosis*, VI, 93-97, “Pinxit et Antigonem ausam contendere quondam / Cum magni consorte Iouis, quam regia Iuno / In uolucrum uertit; nec profuit Ilion Illi / Laomedonue pater sumptis quin candida pennis / Ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro”.

²⁶ Otra lectura en la que *orejas blancas* = “cuernos”, en I. Arellano, ob. cit., p. 450-451, quien sigue a A. Mas.

²⁷ *Sueño del infierno*, en *Sueños y discursos*, Madrid, 1972, pp. 140-141.

²⁸ Cf. Arellano, ob. cit., p. 450, nota 5.

ble que en cuanto a su origen, la metáfora quevedesca se originara, por antítesis semántica, en el sintagma latino *occipiti caeco* (v. 62), el occipucio ciego de los patricios romanos, y de todos los hombres, que nos impide ver lo que ocurre a nuestras espaldas.

La imagen de Jano, que ve con dos cabezas, podría haber sugerido asimismo la prudencia que suele faltar en los simples mortales. Pérez de Moya, por ejemplo, describe la imagen de Jano a las puertas del cielo como figura que denota la prudencia “de que ha de estar adornado el Rey”^{28bis}. Así también Covarrubias, s.v. Jano, cita el proverbio recogido por Erasmo en sus *Adagia*: “a fronte atque a tergo”. Las declaraciones del primer terceto —no ver y no oír lo que la gente dice— se completan con el segundo para reelaborar la orden de Persio: *posticae occurrere sannae*, ‘daos vuelta a la mueca que se os hace por la espalda’. Con una metáfora el texto pasa de la descripción de una realidad mitológica —Jano bifronte— al consejo que exige que la figura se concrete en la acción vital: *esté el cerebro prevenido, / con rostro en tus ausencias desvelado. Cerebro* es aquí nuevamente el *cogote*, según lo explica Covarrubias: ‘Comúnmente llamamos cerebro al cogote. Y así dezimos cayó de cerebro quando la cayda es de espaldas’. El consejo consiste en recomendar que se desarrolle una segunda cara que vele por la reputación del que no está presente. La cigüeña, que no habla, sólo avisa con *graznido*: la contaminación de las dos imágenes ha actualizado el texto de la fuente en nueva dimensión semántica.

El soneto se presenta así como un poema que se inscribe en las convenciones del género satírico. La imitación de unos versos de Persio, por un lado, indica su filiación. Por el otro, nos permite reflexionar —se lo permitía, al lector competente del siglo XVII— sobre el escribir sátiras como la actividad que le permite al poeta revelar *verdades*. Quien enuncia un texto satírico se presenta como juez que examina la conducta del prójimo. El mundo social es el *locus* del engaño y de la decepción. La función del escritor satírico es mostrar *la verdad* del mundo y de las cosas y, al mismo tiempo, *decir verdades* sin cortapisas. Se trata de una convención que conviene reconocer en el *corpus* clásico y en las obras de periodos posteriores.

En la poesía del siglo XVII, *decir verdades* también constituye un rasgo esencial del género satírico: así lo entendían evidentemente Góngora y Quevedo, quienes incluyeron el sintagma en sendas letrillas satíricas. La de Góngora, de 1595, se publicó por primera vez en el *Romancero general* de 1604 (*Docena parte*); la de Quevedo apareció en las *Flores de poetas ilustres* de P. Espinosa, cuya dedicatoria lleva la fecha de 1603²⁹. Ambas composiciones se organizan en torno a la enu-

^{28bis} Cf. Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, Zaragoza, 1599, cap. 32.

²⁹ Cf. Blecua, ed. cit., p. 701, y Jammes, ed. cit., p. 81.

meración de diversos tipos sociales y morales. La situación ficcional que construyen es comparable a la de un juicio, en el que se acusa a diversos transgresores del sistema, característicos de la sátira de oficios y estados de la época: damas que se afeitan, avaros, cornudos, mercaderes, una viuda, un escribano, una vieja tercera, un médico, etc. Además de estas semejanzas, las dos letrillas se inician con sendas estrofas que desarrollan una imagen de raigambre clásica con connotaciones opuestas a las esperadas: el poeta satírico se autorrepresenta como un nuevo Apolo en contextos no amorosos que canta *verdades* acompañado de su instrumento de cuerda.

Ya de mi dulce instrumento
 cada cuerda es un cordel,
 y en vez de vihuela, él
 es potro de dar tormento;
 quizá con celoso intento
 de hacerme decir verdades
 contra estados, contra edades,
 contra costumbres al fin.
 No las comente el ruin,
 ni las tuerza el enemigo,
 y digan que yo lo digo.

(Letrilla XIV)

Las cuerdas de mi instrumento
 ya son, en mis soledades,
 locas en decir verdades,
 con voces de mi tormento
 su lazo a mi cuello siento
 que me aflige y me importuna
 con los trastes de Fortuna;
 mas, pues su puente, si canto,
 la hago puente de llanto
 que vierte mi pasión loca,
punto en boca.

(Blecua 652)

Si releemos la poesía de Quevedo, hallamos más de una instancia en la que se la actualiza en sus connotaciones tradicionales, como ocurre en la *canción amorosa*, Blecua 395:

Oye mis soledades,
 que aun de la soledad me siento solo,
 y las muchas verdades
 que ha llorado conmigo el santo Apolo,
 de aquella misma suerte,
 que el juez escucha al que condena a muerte.

(13-18)

La imagen redescrive al poeta que atiende a la armonía del mundo y del amor y que *hace poesía* con su lira o con su cítara acordada. La reiteración de estas imágenes y metáforas relacionadas llevó a trivializarlas. De entre los múltiples ejemplos, recordemos aquí el romance de Lope, "En una peña sentado", incorporado al acto IV de *La Dorotea*:

En una peña sentado
Que el mar con soberbia furia
Convertir pensaba en agua
Y la descubrió más dura

que también canta *las verdades* del amor:

Verdades de largo amor
No hay olvido que las cubra,
Ni diligencias humanas
A desdeñosas injurias.

Los cuatro versos finales redescriben al poeta —ya no Apolo— con su instrumento:

Tomó Fabio su instrumento,
Y dijo a las peñas mudas
Sus locuras en sus cuerdas³⁰,
Porque pareciesen suyas.

Sobre los juegos de silepsis de *cuerdas*: 1) del instrumento y 2) locuras, se construye la figura del enamorado "desacordado", locura de amor de larga tradición desde Ovidio a Lope, pasando por Calisto en *La Celestina*³¹.

Pero Quevedo, que hace suya la imagen de Apolo-poeta, también se distancia de ella en otras composiciones satíricas para caracterizar estas últimas como la antítesis de las convenciones del discurso amoroso. Así, en la "Sátira a una dama", hallamos el siguiente terceto:

Ponga en tu vida quien quisiere dolo,
que yo pienso dejarla eternizada
en estos versos, aunque pese a Apolo.

(Blecua 640, 52-54.)

³⁰ *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1980, pp. 330-331. Manuales como el de Pérez de Moya desarrollan la imagen de la lira o la cítara que Mercurio dio a Apolo y que representará a los poetas que sobresalen en su canto.

³¹ A. Trueblood se ocupa del tema en Lope en su *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of "La Dorotea"* Cambridge, Mass., 1974. Cf. asimismo *Lo Dorotea*, ob. cit., III, 4 p. 268, núm. 118.

El romance satírico 680, por otra parte, se inicia con una referencia comparable:

Mandan las leyes de Apolo
que en el Parnaso se cante;
quieren lira, y no tenaza;
que se toque y no se arañe.

Y en el mismo tono irónico, en el romance 790, en el que “se maltrata a una dama que supone ser hija de boticario”, según el epigrafe leemos:

No al son de la dulce lira,
en que suelen cantar otros,
sino de un ronco almirez
de un boticario asqueroso,

(vv. 1-4.)

El mismo diálogo entre adopción de la imagen convencional y distancia se halla naturalmente en la poesía de Góngora, en la que el *dulce instrumento* —la lira o la cítara— aparece en el romance de 1622:

La cítara que pendiente
muchos días guardó su sauce
solicitadas sus cuerdas
de los céfiros suaves,
a Amarilis restituye
que, orillas de Manzanares,
viste armíños por trofeo,
pisa espumas por ultraje.
El dulce, pues, instrumento,
pisados viendo sus trastes
de los que suavemente
articuló amor cristales,
órgano fue de marfil,
bien que le faltaba el aire,
porque enmudeció los soplos
del viento más espirante.

(Millé, 90, vv. 1-16.)

En cambio, en un romance satírico, el *grave instrumento* es reemplazado por una vulgar bandurria:

Ahora, que estoy despacio,
cantar quiero en mi bandurria
lo que en más grave instrumento

cantara; mas no me escuchan.
 Arrimense ya las veras
 y celébreñse las burlas
 pues da el mundo en niñerías
 al fin, como quien caduca.

(Millé, 8, v. 1-8.)

La letrilla de Quevedo está estructurada métricamente en torno al estribillo *Punto en boca* que, como ocurre frecuentemente en estas letrillas que imitan el tono de composiciones populares, es una frase proverbial popular recogida por Correas: "Aviso ke kallen"³². Este estribillo funciona de antítesis a lo largo de la composición, ya que al *callar* de la frase proverbial se opone la imagen del instrumento que habla y *dice verdades*, es decir, que denuncia tipos y situaciones delimitados en el discurso satírico por la verdad de su punto de vista. Pero, en diálogo intratextual con otros poemas satíricos de Quevedo, el *callar* es signo de cordura, mientras que la denuncia se adjudica al loco, porque éste es el tipo que en la tradición erasmiana puede expresarse *per lusum* con libertad. Así por lo menos retoma Quevedo la imagen del *insanus-stultus* en el romance satírico 728, que desarrolla el estribillo, también refrán popular: "Todos somos locos / los unos y los otros"³³.

Chitona ha sido mi lengua
 habrá un año, y ahora torno
 a la primer tarabilla:
 ¡Agua va!, que las arrojó.

En la letrilla, por tanto, las *cuerdas son locas*: una enálage o desplazamiento metonímico las hace *hablar* con las voces del *tormento* del Yo satírico. Las imágenes de la segunda sección de la estrofa son generadas por juegos de silepsis de los lexemas *trastes*: 1) 'las cuerdas de la vihuela' y 2) 'las vueltas o reveses de Fortuna', y *punte* que también denota 'la parte del instrumento donde se aseguran las cuerdas'.

El juego *callar/hablar* que se superpone a *cuerdo/loco* se convierte en recurso característico de estos comienzos de poemas satíricos que se estructuran en la sátira de estados, como se observa en la letrilla 646:

Santo silencio profeso:
 no quiero, amigos, hablar;
 pues vemos que por callar
 a nadie se hizo proceso.

³² *Vocabulario de refranes*, ed. L. Combet, Bordeaux, 1967, p. 728.

³³ V. mi "Discurso paremiológico y discurso satírico: de la locura y sus interpretaciones", en *Quevedo: discurso y representación*, de próxima aparición.

Ya es tiempo de tener seso:
bailen los otros al son,
chitón.

El desarrollo del estribillo constituye, por supuesto, la negación del silencio, ya que escribir sátiras es en este discurso *no callar*. Por otra parte, *profesar santo silencio* es ser cartujo o *tener seso*, es decir, reprimir la necesidad imperiosa de denunciar los males de la sociedad, en esta composición, unas damas reducidas metafóricamente a cosméticos: *caras de solimán* y a venenos: *almas de rejalgar*; el avaro que mediante un juego de silepsis se condena al infierno: *se da al diablo 'rri-tarse'* en una primera acepción, por no dar, y el que ha ascendido socialmente en un presente cambiante³⁴.

No son más originales los tipos redescritos en la letrilla de Góngora: el cornudo, el mercader, la viuda hipócrita, el escribano, la dama sin honra, un alcalde, una tercera, un médico que mata. En los textos de Góngora y en los de Quevedo la *Ständesatire* se articula en la asimilación de todas las profesiones y prácticamente de todas las acciones humanas al afán de medrar, la ubicua *codicia* que redescubre en el XVII la movilidad social, desde la perspectiva ideológica señorial que los escritores barrocos suelen asumir.

También en Góngora el *dulce instrumento* se ha convertido en *potro de dar tormento* y las cuerdas se han transformado en *cordeles* del potro. Los atormentados son aquí los tipos representados por el poeta satírico que asume la responsabilidad de la crítica, sin la licencia de la locura³⁵. Aunque el estribillo no parece estar registrado como refrán, podría, sin embargo, jugar irónicamente con otras frases proverbiales del acervo tradicional: "digan, ke de Dios dixeron" (Correas, 331lib) o "Dexar decir, ke de Dios dixeron" *Autoridades* las define como 'frases vulgares ponderativas con que se desprecia toda murmuración'. Y *digan que yo lo digo* podría ser actualizado como marca de género también: en Góngora, el poeta satírico es el que ataca la corrupción de su sociedad porque es productor de sátiras y porque es probo³⁶. La identificación de las máscaras satíricas con la persona del autor produjo siempre la asimilación de este modelo ético a la vida real del escritor: quien asume el papel de conciencia de una sociedad tiene que enseñar con el ejemplo. El ruin no puede escribir sátiras, no tiene *voz* que lo represente textualmente.

En la poesía satírica de Quevedo se reitera esta conceptualización de la con-

³⁴ V. Bleuca p. 701, para estrofas agregadas en otras ediciones.

³⁵ Se dan, por supuesto, muchos poemas quevedescos del mismo tipo.

³⁶ Como estribillo reaparece en sátiras políticas no impresas, como las que cita Etreros, ob. cit. p. 90, "España tened paciencia / asta que a uno destos dos / se los lleue el diablo o Dios, / que si viven, a mi ver, / vos os vendréis a perder / como en tiempo de Rodrigo, / y digan que yo lo digo." Cf. asimismo otros ejemplos en las pp. 156-158.

vención satírica constantemente: el que critica acepta los valores del sistema ideológico actualizado por estos poemas. Por ello rechazará la corte, antro de ambición, y prestigiará la aldea —el topos lo requiere— o, reemplazando el *locus* ideal por el tiempo, rechazará el presente para añorar un pasado mejor:

Cansado estoy de la Corte,
que tiene, en breve confin,
buen cielo, malas ausencias,
poco amor, mucho alguacil.
Ahíto me tiene España;
provincia, si antes feliz,
hoy tan trocada, que trajes
cuida y olvida la lid.

Así se inicia el romance 749, que “censura costumbres y las propiedades de algunas naciones”. Quien enuncia el poema se autodefine, al final, no como un contradictorio Apolo, sino con una metáfora de connotaciones cómicas que redefine la función del escritor satírico como la de ser *chinche* que pica y saca sangre, en efecto, para corregir los vicios:

Si a mal me lo tienen todos,
y bien, ¿qué se me da a mí?
Quien antes quiere ser chinche,
alto a no dejar dormir.

(vv. 153-156.)

La vocación del género exige asumir la responsabilidad de la crítica, en este poema; en éste y en otros textos de Quevedo y de Góngora *murmurar es de sangre* y no sólo *de luz* como aconsejaba Cipión en el *Coloquio de los perros*:

Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno.³⁷

La advertencia no impide que el lector asiduo de Quevedo y de Góngora reconozca, en la comunidad de elementos semánticos, el carácter convencional de la crítica: en la enumeración del romance reaparecen los viejos que se tiñen la barba, las doncellas que hacen el amor para medrar, las casadas que engañan, los cornudos, los oficiales de justicia que se enriquecen con su actividad delincuente, un abogado converso, un abastecedor de comestibles que asciende

³⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*. Madrid, Cátedra, 1980, II, p. 306.

socialmente hasta llegar a regidor, etc. La voz ficcional que la enuncia se expresa en la heteroglosia de las mejores sátiras de Quevedo: lexemas germanescos, vulgarismo, frases proverbiales de la lengua coloquial que, como fragmentos de discursos citados parecerían ser utilizados para caracterizar al que habla. Sin embargo, la crítica irónica de la aldea gallega y de las mozas y mozos que la habitan traicionan otra posición ideológica en la realidad social que el poema representa. La opinión popular se enfrenta así a opiniones de otras voces históricas en un imbricado juego de correspondencias.

Lo expuesto nos permite afirmar, en conclusión, que la visión crítica de la sociedad es elemento constitutivo del código del género. La representación del mundo social varía, naturalmente, según los matices ideológicos que el autor expresa desde no explicitadas posiciones personales. La adhesión al principio juvenaliano de la *indignatio* satírica se manifiesta en la aproximación de este discurso al discurso moral contemporáneo: desde las estructuras éticas y religiosas se ve la realidad social y se la redescubre³⁸. En este sentido la poesía satírica es "moratá". De allí a afirmar que la verdad literaria de un poema de Góngora o de Quevedo sea verdad de correspondencia con situaciones históricas extra-textuales hay un gran paso.

LÍA SCHWARTZ LERNER
(Fordham University. New York.)

³⁸ Para "el tono sermoral" de otras obras satíricas, véase el trabajo de Pablo Jauralde Pou, "Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo", *Edad de Oro*, II, Madrid, 1982-1983, p. 124. Del mismo autor, cf., asimismo su "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, I, Madrid, 1981, pp. 55-64.

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN EL “SERMÓN ESTOICO DE CENSURA MORAL”

Tradición y originalidad en el “Sermón estoico de censura moral”

Quevedo moralizó abundantemente, en prosa y en verso. Como poeta moral no es el primero en el tiempo. Antes de él algunos poetas del llamado mester de clerecía, así como otras figuras del siglo XV (Santillana, Mena) se habían servido del verso para exponer advertencias. Tampoco es el primero que, en el ámbito renacentista, renueva la poesía concebida con propósitos educativos. Bastará con recordar a Fray Luis de León y sus más directos imitadores. No obstante, Quevedo es el más importante poeta moral de estos siglos, por la amplitud de su producción y por la variedad de la misma. El “Sermón estoico de censura moral” es el poema más extenso de sus, aproximadamente, 124 poesías morales. Es también una pieza representativa de las fuentes, ideología, técnica y estilo del moralista Quevedo.

FUENTES

Según González de Salas, Quevedo escribió este poema, al igual que la “Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos”, siguiendo el ejemplo de Horacio. En concreto, el “Sermón estoico” resulta “tan parecido en común a los también llamados *sermões* en los libros de Horacio, y con singularidad y ventaja al primero del primer libro”. En su opinión, coinciden el poema latino y el español en las cuatro causas: materia moral, forma censoria y satírica, fin reformador, ingenio creador. Hay otras semejanzas, más concretas

para el análisis literario de hoy: si “Horacio introdujo a Mecenas Cilnio, con quien hablase”, nuestro poeta hace lo propio con “la figura supuesta de Clito”. Ni siquiera, continúa González de Salas, “en la cantidad se desavienen; pues lo que el autor latino esparció en algunos otros sermones, el castellano lo continuó en uno artificiosamente”¹. Como un ejemplo confirmador de este último, el comentarista indica al lado del verso 84 (“pues son las almas que respira Tracia”), su procedencia de *Carm.* 4, 12, 22. Además, señala tres pasajes inspirados en otros autores, a los que me referiré más adelante. Todas las anotaciones de González de Salas constituyen un útil punto de partida para analizar las fuentes del “Sermón estoico”, pero éstas ofrecen una complejidad mayor de lo que hace suponer su disertación.

Conviene considerar, en primer lugar, el grado de horacianismo de este poema. Su similitud con la citada sátira 1,1 no es tan concluyente. Los versos cuatro a siete de Quevedo recuerdan el inicio del poema de Horacio, donde se critica el descontento de los hombres ante su suerte. También coinciden ambas piezas en satirizar en varios momentos el comportamiento del ambicioso. Pero estas semejanzas de tema y actitud no son suficientemente literales como para establecer una clara vinculación entre una creación y otra.

Quevedo depende en mayor medida de la oda I,3. Menéndez Pelayo³ advirtió una significativa coincidencia:

Illi robur et aes triplex
circa pectus erat, qui fragilem truci
commisit pelago ratem
primus, nec timuit praecipitem Africum⁴

De metal fue el primero
que al mar hizo guadaña de la muerte:
con tres cercos de acero
el corazón humano desmentía.

(61-64)

¹ Cito sus comentarios y anotaciones, así como los textos poéticos de Quevedo, por la edición de José Manuel Blecuca, *Francisco de Quevedo. Obra poética*, I, Madrid, 1969. Para las citas anteriores, página 106.

² Por lo que hay que corregir la indicación que figura en la edición en 1648: “Horatius, lib. 4, od. 13” Cfr. *Obra poética*, p. 285.

³ *Horacio en España*, II, Madrid 1885, p. 103. Un comentario más pormenorizado sobre la relación del “Sermón estoico” con esa oda lo ofrece Lia Schwartz Lerner, “Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico”, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 1984, p. 319-20.

⁴ Cito por la edición de Fridericus Klingner, Lipsiae, MCMXXXIX. Indico también por dónde citaré los demás escritores latinos. Ovidio: edición y traducción de Frank J. Miller, Loeb Classical Library, 1976 (reprinted). Séneca: *Epistolae*, ed. de François Préchaz, Paris, 1962; *De brevitate vitae*, ed. de A. Bourguery, Paris, 1942; Pseudo-Séneca: ed. de Léon Hermann, Paris, 1926; Juvenal: ed. de Pierre de Labriolle y François Ville-neuve, Paris, 1931.

Esta misma oda pudo haber sugerido, de manera menos literal, otras similitudes. Si sus versos 17-20 describen cómo el navegante arrastra peligros:

quem mortis timuit gradum
qui siccis oculis monstra natantia,
qui vidit mare turbidum et
infamis scopulos Acroceraunia?

en el “Sermón estoico” está desarrollada parecida idea:

de más riesgos que ondas impelido,
de Aquilón enojado,
siempre de invierno y noche acompañado.
del mar impetuoso
(que tal vez justifica el codicioso)
padeció la violencia,
lamentó la inclemencia.

(93-98)

La divinidad, afirma Horacio, había separado las tierras⁵, pero la obstinación de los humanos hizo inútil tal precaución:

nequiquam deus abscedit
prudens oceano dissociabili
terras, si tamen impiae
non tangenda rates transiliunt vada.

(21-24)

Quevedo, por su parte, expone una lamentación semejante:

unió climas extremos;
y, rotos de la tierra
los sagrados confines,
nos enseñó, con máquinas tan fieras,
a juntar las riberas:
y de un leño, que el céfiro se sorbe,
fabricó pasadizo a todo el orbe,
adiestrando el error de su camino.

(67-74)

Si se desean apurar los parecidos, no estará de más señalar que los dos poetas evocan a Dédalo para poner de relieve la arrogante ambición de los humanos. Horacio indica que “*expertus vacuum Daedalus aëra / pinnis non homini datis*” (34-35), mientras Quevedo, tras recordar que el hombre “osó vestir las plumas”

⁵ Sobre la acepción de *abscedit* tengo en cuenta las advertencias de R. G. M. Nisbet y Margaret Hubbard, *A commentary on Horace: Odes, Book I*, Oxford, 1970, pp. 53-54.

(50), advierte a Clito contra el peligro de “competir lugares con las nubes” (v. 60). A la vista de estos datos parece razonable situar una parte del “Sermón estoico” en la estela de la oda 1,3. Las dos composiciones tratan el tópico del navegante codicioso en el marco de una consideración general sobre la ceguera de los hombres, de la que muestran diversas manifestaciones.

Probablemente, como sugirió González de Salas, Quevedo tuvo presentes otras composiciones horacianas. La libertad con que transforma el modelo no impide defender la hipótesis de alguna deuda más. En la oda 2, 10, por ejemplo, Horacio vuelve sobre el motivo de la navegación peligrosa, ahora contrapuesta a la apacible vida de quien *auream [...] mediocritatem diligit* (5-6), pues, entre otras ventajas, *caret invidenda sobrius aula* (7-8), del mismo modo que *saepius ventis agitataur ingens pinus et celsae graviore casu decidunt turres feriuntque summos fulgura montis* (9-12). Análogamente se alecciona en el “Sermón estoico”: “el bajel que navega / orilla, ni pelagra ni se anega” (375-376); “Clito, en bien compuesta / pobreza, en paz honesta, / [...] desarmarás la mano a los placeres, / la malicia a la invidia” (157-160). No falta, tampoco, el ejemplo del árbol encumbrado:

Cuando Jove se enoja soberano,
más cerca tiene el monte que no el llano,
y la encina en la cumbre
teme lo que desprecia la legumbre.
(377-380)

La familiaridad de Quevedo con la obra de Horacio explica la libertad con que trata el modelo, amplificando, abreviando o modificando los contextos. Por eso a veces sólo se puede sugerir una laxa vinculación entre determinado hexámetro y tal o cual pasaje del “Sermón estoico”. ¿Cabe considerar la escueta referencia a *aula* como factor inspirador de la descripción del palacio (172-181) y las posteriores menciones de los “pórticos” (217) y el “alto alcázar” (236)? ¿Qué otras odas y sermones pesaron en el ánimo de Quevedo cuando éste satiriza la gula o la ambición, cuando elogia la sencillez y cuando preconiza vivir conforme a la naturaleza? La libre recreación no presupone una lectura inmediata. Quevedo, además de lector de Horacio fue editor de fray Luis de León, y a través de éste pudieron haberle llegado diversas incitaciones que terminarían confluyendo en sus versos.

El “Sermón estoico” desarrolla el motivo del navegante⁶, enriquecido con otros tópicos e imágenes que también derivan de Horacio. Es posible que el conjunto de esos elementos constituya el núcleo germinal. Pero Quevedo incorpora

⁶ Sin descartar otras incitaciones posibles, pues “Horace and Seneca are simply elaborating the theme that sailing is a violation of the laws of nature” cfr. Nisbet y Hubbard, *A commentary*, p. 54, así como pp. 43-44 para una nómina de escritores que escribieron sobre “The folly of navigation”.

también motivos procedentes de otros escritores y agrega nuevos núcleos temáticos, en un proceso de continua expansión.

A diferencia de Horacio, Quevedo prolonga el *locus* del navegante con la mención de la búsqueda, ya en tierra, del oro, otorgando a esta descripción el mismo número de referencias e igual importancia temática. La crítica de la codicia, en efecto, se refleja en la tendencia del hombre a escudriñar “Todos los senos que la tierra calla, / las llanuras que borra el Océano” (12-13). Fatigando “la paciencia de la tierra” (367) y provocando “la impaciencia de los mares” (368); fabricando “pasadizo a todo el orbe” (73) y haciendo de la primera madre “miserable anatomía” (111); desabrigando “valles y llanuras” y borrando “del mar las señas duras” (208-209). En suma, cruzando los mares y penetrando las entrañas de la tierra, como muestra esa especie de correlación que se extiende por el poema.

Con anterioridad a la composición del “Sermón estoico” Quevedo había bifurcado de esa manera su crítica al hombre codicioso. En el *Sueño del infierno* un personaje zahiere a los conquistadores que van “a robar oro y a inquietar los pueblos apartados, a quien Dios puso como defensa a nuestra ambición mares en medio y montañas ásperas”⁷. Las mismas ideas reaparecen en la silva “A una mina”, donde se lee:

¡Ay!, no lvees contigo
metal de la quietud siempre enemigo;
que aún la Naturaleza, viendo que era
tan contrario a la santa paz primera,
por ingrato y dañoso a quien le estima,
y por más esconderte sus lugares,
los montes le echó encima;
sus caminos borró con altos mares.
(46-53)

En la edad de hierro, cuando los codiciosos *vela dabant ventis* (*Met.* 1, 132), el hombre *itum est in viscera terrae, quasque recondiderat [cautus mentor] Stygiisque admoverat umbris, effodiuntur opes* (138-140). Con el posible recuerdo de tal pasaje ovidiano, escribe Séneca en la epístola 110, que tradujo Quevedo⁸:

Arrancamos el ánimo desta divina contemplación, y arrastrámoslo por lo asqueroso y humilde, para que sirviese a la avaricia, para que [...] escudriñase la tierra, buscando qué calamidades podría sacar della, no contento con las que le ofrece.

⁷ Edición de Felipe Maldonado, Madrid, 1972, p. 125.

⁸ Sigo la edición de Fernández-Guerra, BAE, 48, p. 387. No es ésa, sin embargo, la única fuente posible. En *Epist.* 94, 56, Séneca expresa el mismo parecer: “Nulli nos uitio natura conciliat. Ne illa integros ac liberos genuit. Nihil quo auaritiám nostram inritaret, posuit in aperto: pedibus aurum argentumque subiecit”. Y un poco más adelante: “aurum quidem et argentum et propter ista numquam pacem agens ferrum, quasi male nobis committerentur, abscondit”. Igualmente, *Benef.* 7, 10, 2, así como *Manil.* 5, 278-79, sin olvidar otro pasaje de Horacio, *Carm.* 3, 3, 49.

Cualquiera cosa que nos había de ser bien, Dios y Padre nuestro nos la puso cerca. No aguardó nuestra solicitud, delante nos la puso; lo dañoso hondamente nos lo sepultó. De nada sino de nosotros podemos quejarnos;

Es posible que en la citada silva “A una mina” se refleje ya la influencia de esta epístola de Séneca. Además de los versos anteriormente reproducidos, parece abonar esa conclusión el pareado “Deja oficio bestial que inclina al suelo / ojos nacidos para ver el cielo” (31-32), que tan fielmente condensa el pensamiento del escritor latino. Todo esto sugiere que Quevedo, en el “Sermón estoico”, vuelve a amplificar el *locus* horaciano con la ayuda de motivos senequistas.

El “Sermón” y la “Epístola 110” no presentan coincidencias literales especialmente llamativas. En cambio, las semejanzas temáticas y la recurrencia de determinadas amonestaciones no deben ser pasadas por alto. Si Séneca lamenta que la ceguera del hombre carece de límites, Quevedo la sintetiza en los “deseos delincuentes, / cargados sí, mas nunca satisfechos” (4-5). En la epístola se advierte que “Aplicamos el ánimo al deleite, siendo el entregarnos a él principio de todos los males. Entregámosle a la ambición y a la fama, y a las demás cosas igualmente vanas e inútiles”, y justamente en el “Sermón” aparecen representados esos apetitos. Las “viandas que se buscan por mar y tierra”, reciben un tratamiento más detallado en Quevedo (21-25, 29-37), así como el “palacio espléndido”, que si en la epístola es “pompa”, en el poema aparece enfermo “del poder de los días” (173-174). Cuando Séneca aconseja llenar el vientre “sin fastidio”, Quevedo recuerda que para “la escuela divina”, “el ayuno se llama medicina” (45-46), dando una versión más austera de los placeres sencillos exaltados por Horacio. En fin, si Séneca se pregunta “¿Cuántas veces fue causa y principio de la dicha lo que se llamaba calamidad?”, Clito recibe el consejo de que goce “la buena dicha con sospecha” (289) y, contrariamente, envidie a las calamidades, “la humildad y las verdades” (292-293).

En *De brevitae vitae*, Séneca reitera ideas parecidas, añadiendo algunos matices (la devoción por el vino, la gloria militar) que, justamente, aparecen en el poema de Quevedo:

Quid de rerum natura querimur? [...] Alium insatiabilis tenet auaritia, alium in superuacuis laboribus operosa sedulitas; alius uino madet, alius inertia torpet; alium defetigat ex alienis iudiciis suspensa semper ambitio, alium mercandi praeceps cupiditas circa omnis terras, omnia maria spe lucri ducit; quosdam torquet cupido militiae numquam non aut alienis periculis intentos aut suis anxios; (2,1).

Respecto al Pseudo-Séneca, en *Octavia* pone en boca del personaje Séneca una relación de conductas reprehensibles, que coinciden con algunas de las evocadas por Quevedo: la persecución de alimañas, peces y aves, además, naturalmente, de la perforación de la tierra en busca de oro:

mox inquietum, quod sequi cursu feras
 auderet acres, fluctibus tectos graui
 extrahere pisces rete uel calamo leui
 decipere uolucres crate uel tereti feras
 tenere laqueo, premere subiectos iugo
 tauros feroces, uomere immunem prius
 sulcare terram, laesa quae fruges suas
 interius alte condidit sacro sinu.
 Sed in parentis uiscera intrauit suae
 deterior actas: eruit ferrum graue
 aurumque sacuas mox et armauit manus;
 (409-419).

Resumiendo: 1. Horacio satiriza la codicia valiéndose del motivo del navegante; 2. Quevedo amplía ese tópico al describir la búsqueda de la riqueza bajo la tierra, siguiendo los ejemplos de Ovidio y Séneca; 3. Éste, de manera más sistemática que Horacio, analiza la codicia como una manifestación más de la degeneración del hombre, entregado a toda suerte de desmanes; 4. Quevedo interpreta del mismo modo la codicia, a la vez que muestra varias de las actuaciones pecaminosas denunciadas en diversos pasajes senequistas.

“No sirve lo que sobra” (233). Ese heptasilabo puede sintetizar el mensaje del “Sermón estoico”. Invitando a distinguir entre lo necesario y lo superfluo, Quevedo traduce a Séneca: “Las cosas que te son necesarias, en toda parte se te ofrecerán; las demasiadas, siempre y con todo el ánimo habrás de buscarlas”. El poema confirma ese juicio, mostrando con actuaciones concretas la contradicción del hombre, que se afana en conseguir lo que, además de superfluo, es perjudicial: el oro, el poder, la fama, el lujo. Horacio y Séneca aparecen refundidos, con predominio del segundo.

La inserción de Séneca en un contexto horaciano no supone, sin embargo, la única originalidad del “Sermón estoico” frente a tantas “odas i canciones de Poetas vulgares a la cudicia de los navegantes” que conoció Díaz de Rivas⁹. Quevedo incorpora también a Juvenal, que inicia su “Sátira 10” lamentando el mismo error por parte de los humanos:

Omnibus in terris, quae sunt a Gadibus usque Auroram et Gangem, pauci dinoscere possunt uera bona atque illis multum diuersa, remota erroris nebula.

La citada sátira, que Quevedo imitó en más de una ocasión, presenta coincidencias de tema y actitud con la epístola senequista, de forma que sus respectivas amonestaciones se entrelazan. Además de esa influencia de carácter general,

⁹ En el comentario al verso gongorino “Piloto el interés sus cables ata”. Cfr. Eunice Joiner Gates, “Anotaciones a la *Canción de la toma de Larache* por Pedro Díaz de Rivas”. RFE. XLIV (1961), p. 86.

varios versos del “Sermón” son una paráfrasis del poema de Juvenal. Así, queda amplificado por Quevedo del modo siguiente:

Ad generum Cereris sine caede ac vulnere pauci
descendunt reges et sicca morte tyranni
(112-113)

¡Cuán raros han bajado los tiranos,
delgadas sombras, a los reinos vanos
del silencio severo,
con muerte seca y con el cuerpo entero!
Y vio el yerno de Ceres
pocas veces llegar, hartos de vida,
los reyes sin veneno o sin herida.
(312-318)

Aún es más visible la deuda de los versos 329-356 con relación a *Juv* 10, 147-172 y 276-278. Después de recorrer las biografías de Aníbal y Mario en los términos del modelo, Quevedo retiene también las melancólicas conclusiones que extrae Juvenal del fin de aquellos héroes, singularmente Aníbal, porque

en urna ignorada,
tan grande capitán y tanto miedo
peso serán apenas para un dedo.
(350-352)

En virtud de lo que llamaría Gracián “invención por erudición”¹⁰, también Ovidio es parafraseado en el “Sermón estoico”. Ya se ha indicado anteriormente la muy probable huella de *Met.* 1, 132, 138-140, que, pese a su brevedad, y entremezclándose con fragmentos de Horacio y Séneca, configura el tema central del poema de Quevedo. Otros pasajes de *Metamorfosis* son tenidos en cuenta. La fábula de Deucalión y Pirra explica la dureza del alma codiciosa (49-50) y permite construir un concepto (217-222) a costa de las esculturas y pórticos que erige el hombre cuando “los duros cerros adelgaza en bultos” (202). Los mitos de Ícaro y Faetón, ejemplares en sí mismos, resaltan la locura de quien, descendiendo de las piedras, “osó vestir las plumas” (48-50). Ovidio, pues, interviene en el poema de Quevedo para situar el comienzo de la codicia del hombre y para ilustrar otras manifestaciones de su necedad.

Horacio, Séneca, Juvenal y Ovidio inspiran las líneas vertebrales, y bastantes pormenores, del “Sermón estoico”. Cuando confluyen dos o más fuentes, resulta imposible establecer su prelación. Hay alusiones a Ícaro, a la vida retirada, a los peligros del mar, a la alteración de la naturaleza, a la gula, etc., que pueden retrotraerse a más de un modelo. Pero la refundición quevediana no impide deslindar lo esencial de cada aportación, como ha puesto de relieve el cotejo de textos.

¹⁰ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Correa Calderón, Madrid, 1969, II, p. 228.

Incluso en aspectos que escapan a la mera compulsa positivista es posible precisar la influencia de cada autor. La universalidad del "Sermón", que contempla situaciones variadas y formula un juicio global sobre la humanidad, procede preferentemente de la filosofía estoica de Séneca. Por otra parte, el tono moralizador de Quevedo está más cerca de la severidad de Juvenal que del relativismo de Horacio. La influencia de éste, pues, es menos exclusiva de lo que sugieren los comentarios de González de Salas¹¹.

Otras fuentes con menor incidencia en la conformación del "Sermón" podrían calificarse de subsidiarias, independientemente del número de versos que hayan propiciado. Quevedo inicia el poema siguiendo estrechamente un verso de Persio ("*O curvae in terris animae et caelestium inanes*" [2,61]), si bien ahí cesa el influjo. Aunque esporádico, el recuerdo de la sátira de Persio armoniza con el de la de Juvenal, de tema parecido, y con la epístola de Séneca, allí donde éste lamenta que la inclinación a la riqueza impida a los hombres interesarse por lo celestial. La cita, pues, queda ensamblada con los restantes materiales allegados.

En cuanto a la primera mitad de la disertación sobre la envidia (237-276), es una paráfrasis de dos fragmentos del Sermón cuarto de San Pedro Crisólogo¹²:

Invidia malum uetustum, prima labes, antiquum uirus, saeculorum uenenum, causa finis. Haec in principio ipsum angelum eiecit et deiecit e caelo; haec de paradiso hominem principem nostrae generationis exclusit; ipsa hunc seniores fratrem paterna seclussit domo. Haec Abrahe progeniem, populum sanctitatis illum, ad auctoris sui caedem, ad mortem sui saluatoris armauit. Invidia, intestinus hostis, non cordis quatit muros, non elidit septa membrorum, sed in ipsam carnis arietat arcem; et antequam uiscera sentiant ipsam dominam corporis, animam praedo capit et adducit inclusam.

O zeli tumor! Duos non capit domus ampla germanos. Et quid mirum, fratres? Fecit inuidia; fecit ut mundi tota duobus esset angusta fratribus latitudo; namque ipsa Cain iniunioris erexit in mortem, ut esse solum zeli liuor faceret, quem primum fecerat lex naturae.

La doctrina pitagórico-platónica del cuerpo como sepulcro (*soma-sema*), evocada por Quevedo en más de un poema¹³, reaparece también en el "Sermón estoico", aunque en función ancilar. El hablante invita a Clito a desdeñar el pala-

¹¹ Menéndez Pelayo no incluyó a Quevedo entre los poetas horacianos: "Los ingenios que en algo se le parecen son de temple muy distinto del de Horacio. La moral de sus tratados es rígida e inexorable como la de Séneca o Epicteto; sus *Sermones estoicos* recuerdan los de Persio; su sátira ardiente, cruda y sin velo, reproduce las tempestades de Juvenal [...] en las *sátiras, silvas, sonetos y canciones* esparcidas en las *Musas* de Quevedo, he hallado algunos rasgos de Horacio, pero no una composición que remotamente pueda llamarse horaciana, ni aun las que versan sobre asuntos tratados por el Venusino, como las invectivas al oro y a la navegación." *Horacio en España*, II, pp. 102-103.

¹² Edición de Alexandri Olivar, *Corpus Christianorum XXIV*, pp. 31-32 y 32-33, respectivamente.

¹³ Cfr. Eugenio Asensio, "Un Quevedo incógnito. *Las Silvas*", *Edad de Oro*, II, Madrid, 1983, p. 35.

cio suntuoso, porque es un sinsentido que la casa del alma “de tierra caduca,/viva mayor posada que ella vive” (230-231). Y en los nueve últimos versos le invita a aprender la lección de las plantas, por medio de una alusión a las semillas duras que procede de Teofrasto y Plutarco¹⁴.

Quevedo, “a la manera de las abejas, volando por los huertos de los autores antiguos”¹⁵, somete los modelos a una reelaboración en la que, por ejemplo, Horacio queda incluido dentro de una amonestación programática mientras que las máximas de Séneca conocen una expresión sorprendentemente concreta. La mayoría de los versos del “Sermón estoico” son producto de la imitación. Pero la distancia entre la fuente y la recreación quevedesca es notable, en la forma y en su espíritu. Quevedo funde los materiales en una nueva unidad que ya no es simple adición. La simbiosis de Horacio y Séneca, por volver al mismo ejemplo, altera apreciablemente a los dos escritores objeto de imitación.

Los autores presentes en el “Sermón estoico” son los clásicos —mayoritariamente latinos— predilectos de Quevedo. Junto a ellos aparece San Pedro Crisólogo. La glosa de su sermón cuarto constituye el fragmento patrístico más extenso en la poesía de Quevedo, posible indicio del intento de incorporar a la lírica lo que tanto abunda en los tratados doctrinales. La versión más primitiva que se conserva del “Sermón estoico” no contiene los versos inspirados en Pedro Crisólogo. Su agregación en un momento tardío permite ver a Quevedo, una vez más, afanado en su peculiar síntesis de cristianismo y clasicismo.

El “Sermón estoico” coincide con otras obras donde Quevedo glosa las mismas fuentes. En el soneto que comienza “Próvida dio Campania al gran Pompeo” comenta la suerte de Mario; en el capítulo primero de *Virtud militante* reitera la traducción y comentario de Pedro Crisólogo a propósito de la envidia; en los poemas 3 y 11 de la citada edición de Blecua vuelve a encontrarse la imagen del cuerpo como sepulcro, del mismo modo que los poemas 5, 6, 9 y 20 contienen el tema de los deseos extraviados y los poemas 89, 107, 112, 115, 123, 134 y 138 el tópico del navegante. En una canción que parece haber sido escrita en los últimos días de vida del poeta¹⁶ se encuentran sintetizados varios de los motivos desarrollados años antes en el “Sermón”:

¹⁴ Según la anotación ofrecida en una de las versiones manuscritas del poema, y que reproduce J. M. Blecua, en *Obra poética*, p. 283. Pueden verificarse esas procedencias en un diccionario como el de A. Bally bajo la voz, κεραιο-βολος.

¹⁵ *El Enquiridion o manual del caballero cristiano* (traducción española del siglo XVI), edición de Dámaso Alonso, Madrid, 1971, p. 142.

¹⁶ Que comienza “Oh tú, que, inadvertido, peregrinas”, y lleva el número 12 en la citada edición de Blecua. El comentario de Aldrete, ahí reproducido, alude claramente a la fecha de composición por parte de Quevedo.

En una versión variante de estos versos (cfr. *Obra poética*, pp. 162-63) Quevedo expresa con otras palabras los mismos temas. También interesa señalar que en dicha versión hay una clara referencia a los efectos de la envidia (“no, de envidioso, lllore todo el año / más el ajeno bien que el propio daño”) que fue emitida en la versión tenida por final.

No solicito el mar con remo y vela,
 ni temo al Turco la ambición armada;
 no en larga centinela
 al sueño inobediente, con pagada
 sangre y salud vendida,
 soy, por un pobre sueldo, mi homicida;
 ni a Fortuna me entrego,
 con la codicia y la esperanza ciego,
 por cavar, diligente,
 los peligros precisos del Oriente;
 no de mi gula amenazada vive
 la fénix en Arabia, temerosa,
 ni a ultraje de mis leños apercibe
 el mar su inobediencia peligrosa:
 vivo como hombre que viviendo muero,
 por desembarazar el día postrero.

DISPOSITIO

El “Sermón estoico” es una silva con posible contaminación de la oda pindárica. Quevedo fue el principal aclimatador en la poesía española del poeta griego, de lo que ofrece una muestra su “Elogio al Duque de Lerma”. También jugó un papel sobresaliente en la propagación de la silva. La silva y la canción pindárica aparecen entrecruzadas en algunos de sus poemas. El que comienza “El instrumento artífice de muros”, incluido por Aldrete en la relación de silvas, presenta la característica división en estrofa, antistrofa y épodos. El autógrafo “No con estatuas duras”, presumiblemente inacabado, va precedido por un epígrafe “Strophe”, lo que hace pensar que luego vendrían una antistrofa y un épodo. Respecto a la canción “Deja l’alma y los ojos”, González de Salas indica que Quevedo la quiso “figurar en canción pindárica, y con esa atribución vaga por el mundo; pero tan informe en esa estructura, que pareció más acertado pensamiento, con el auxilio acostumbrado, desatarla en silva”. Testimonio que indica la proximidad entre las dos modalidades poéticas.

El ejemplo más claro de canción pindárica lo ofrece Quevedo en el “Elogio al Duque de Lerma”, “De una madre nacimos”. González de Salas, en el comentario que lo precede, alaba a Quevedo por ser el primero que, “con aliento erudito, emprendió traer a los números españoles la ternaria estructura de los poetas líricos griegos, contenida en la *strophe*, *antistrophe* y *epodos*”, advirtiendo también que don Francisco repitió “en otros asuntos esta misma composición pindárica” (pp. 98-99). Tras estos testimonios sobre la actividad de Quevedo como imitador de Píndaro, González de Salas se extiende en diversas consideraciones teóricas, no siempre relacionadas con la poesía de su amigo. Una de sus observa-

ciones más curiosas se refiere al papel que corresponde, respectivamente, a la estrofa y la antistrofa:

Pero añado yo en el modo de su disposición una observación mía singular, que juzgo es la principalísima y de importancia mayor en este género de poesía. Conviene a saber: que la *strophe* contenga siempre una disposición previa del argumento que se haya de tratar en aquel temario, sin designación de personas, y una como materia universal, y *cuestión*, que llamaron los retóricos antiguos *infinita*, y que significaron los mismos en la *thesis*; y luego que la *antistrophe* haya de corresponder a la *hipóthesis* retórica, particularizando el asunto y adecuándole a la materia propuesta en la *strophe*. El *epodo* ha de abrazar y comprender artificiosamente ambos institutos. Podría, pues, también decirse, para explicar más esta enseñanza que en la *strophe* se contenga en abstracto el asunto, y en *concrepto*, en la *antistrophe* (p. 100).

El “Sermón estoico” ni se titula canción pindárica, ni tiene épodos, ni presenta, en las que serían estrofas y antistrofas, el mismo número de versos. Pero presenta una distribución sorprendentemente regular. No es improbable que Quevedo, que escribió silvas con distintas modalidades métricas, hubiese compuesto el “Sermón en silva” (como se llama en la edición de 1648) bajo el influjo de la alternancia pindárica de estrofa y antistrofa. Tal vez encontró ahí la sugerencia para distribuir la materia del poema en dos tiempos, que se reiteran regularmente a lo largo de ocho dualidades. En cada uno de esos primeros tiempos (lo que equivaldría a la *estrofa*) el hablante apostrofa a quienes se comportan inmoderadamente, mientras que en un segundo tiempo (el equivalente a la *antistrofa*) invoca a Clito, indicándole la recta vía. Exposición alternante de vicios y virtudes, con el correspondiente cambio de destinatario. Todo ello proporciona a esta silva una estructura regular, casi simétrica, que la convierte en excepcional dentro de las silvas métricas españolas, tal como las escribieron, por ejemplo, Rioja, Arguijo o Góngora.

Esa disposición métrica tiene consecuencias estructurales y técnicas. Habitualmente Quevedo adopta una armazón externa nítida, en cuyo interior el pensamiento discurre con libertad, sin someterse a un esquema riguroso. Este principio compositivo, característico de las obras doctrinales en prosa, aparece también en el “Sermón estoico”. Su tema es el elogio de la vida conforme a naturaleza, con desprecio de las apetencias superfluas y nocivas. Tal tema queda plenamente expresado en los primeros 47 versos, de manera que el resto del poema es una sucesión de amplificaciones. La peculiar estructura del “Sermón”, con su simbiosis de elementos métricos y perspectivísticos, encauza dichas amplificaciones dentro de un esquema ordenado y progresivo.

Los apóstrofes desempeñan una función técnica destacada. La sostenida amonestación de esta silva va dirigida a más de un destinatario, lo que propicia cambios de tono y actitud en el hablante. La mezcla de rasgos epistolares, narrativos y sermoneadores es una característica de la poesía moral de Quevedo. Este

tiende a proporcionar a la voz hablante variedad de cometidos y matices (amonestación, indignación, argumentación, apelación directa, reflexión general, etc.), lo que le exige modular correlativamente el destinatario que contempla¹⁷.

Como ya se ha indicado, la dualidad temática del “Sermón estoico” se corresponde con una dualidad de destinatarios. La crítica de vicios la dirige el hablante al hombre en general, aunque, para particularizar determinadas conductas, apotrofa en ocasiones a pecadores concretos (deseos delincuentes, codicioso, opulento, grandes señores; vv. 4, 123, 139, 364). La invitación a la cordura va dirigida a Clito. El poema, un híbrido de silva y canción pindárica en lo que atañe a la métrica, se presenta como una simbiosis de epístola y homilía desde el punto de vista de la relación entre hablante y destinatario. Quevedo no se ciñe, como habitualmente Horacio, a la genuina relación epistolar de quien aconseja a un amigo. También desborda a Juvenal cuando, en la sátira 10, invoca a un tú variable. Es posible que Quevedo se sirva aquí de un procedimiento frecuente en la literatura sermonaria donde, al lado de un destinatario principal, existen otros secundarios que posibilitan la denuncia de vicios específicos¹⁸.

Si en la fase de elaboración (*inventio*) Quevedo ensambla de forma inédita materiales tradicionales, en su ordenación (*dispositio*) también combina técnicas de procedencia diversa. Queda por ver si en el terreno de la *elocutio* existe igualmente una imitación creadora y varia.

ESTILO

Desde ese punto de vista, dos aspectos son merecedores de análisis: a) las innovaciones estilísticas que introduce Quevedo en las paráfrasis de sus fuentes; b) la concurrencia de recursos estilísticos procedentes de otros autores o tradiciones.

a) Frecuentemente Quevedo se desvía del modelo para intesificar alguna de sus expresiones o para introducir alguna imagen original. Todos los autores imitados en el “Sermón estoico” experimentan modificaciones de esta naturaleza. Su adaptación, pues, lejos de ser sumisa, sirve de palanca generadora de nuevas construcciones verbales.

Así ocurre con Ovidio. La descendencia humana a partir de las piedras le lleva a concluir que *inde genus durum sumus experiensque laborum* (*Met.* 1,

¹⁷ Al respecto, basta comparar la uniforme exhortación de la “Epístola moral a Fabio” con la más variada del poema quevediano, debida, precisamente, a las alternancias indicadas.

¹⁸ Algo parecido ocurre en *El Buscón*, tal vez a semejanza de otros relatos picarescos: *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1555). *Guzmán de Alfarache* o *La pícara Justina*.

414). Quevedo condena más decididamente, por medio de una sencilla *repetitio* que realza la exclamación: ¡dura generación, duro linaje! (49). También es distinta la caída de Faetón. Tras referirla escuetamente, Quevedo se sirve de una original metáfora, “teatro de espumas” (55), para mostrar a qué se reducen sus pretensiones y las de Ícaro, pues ahí “navegan sus plumas” (58). Esas desviaciones, exigidas por un propósito más decididamente moralizador, constituyen, igualmente, aportaciones estilísticas personales.

También Horacio propicia la acuñación original. Señaló Lía Schwartz Lerner que “la imagen del corazón cubierto con fuerte escudo [...] se transforma en la predicación *hombre era de metal* y el sintagma *truci pelago* se intensifica en otra metáfora: *el mar es guadaña de la muerte*”¹⁹. Más acusada es la distancia entre *Carm.* 4,12,2 y su correlato en el *Sermón*. Los “vientos tracios” —*animae Thraciae*— dan lugar a un latinismo semántico (almas=vientos), que a su vez propicia una metáfora personificadora, “las almas que respira Tracia” (84). A partir de esta metáfora se desarrolla otra, que a su vez encierra una asociación conceptuosa. En efecto, esos vientos, metafóricamente respirados por la región de Tracia, son nefastos para el navegante (“muerte en el Ponto”) y gratos a quien los oye en la tierra (“música en el soto”). Siendo los tracios, según varias referencias mitológicas, el pueblo más musical de Grecia, ocurre que la patria de Orfeo sólo es placentera para quien reside en ella, no para quien se acerca en barco. Por eso, unos versos antes, el hablante aconseja a Clito navegar “con la vista el Océano”, sin dejar “la choza por la quilla” (81-83).

El cotejo con textos senequistas también pone de relieve innovaciones de estilo. Bastará con mostrar una, representativa del tipo de transformación que suele experimentar Séneca en manos de Quevedo. En la ya citada traducción de la “Epístola 110” se lee el lamento por la dureza del hombre: “sacaremos de lo más hondo aquellas cosas con que hayamos de perecer, no sólo negándonoslas la naturaleza, sino resistiéndonoslas. “Si en este caso Quevedo sólo puede limitarse a traducir *nolente [...] et abscondente*, en varios versos del “Sermón estoico” describe detalladamente esa resistencia de la tierra, por medio de la amplificación y la *evidentia*. La conversión metafórica de la tierra en cuerpo materno, propicia una breve alegoría: “hizo miserable anatomía. / Despedazóla el pecho, / rompióle las entrañas, / desangróle las venas” (111-114). También una personificación, pues la tierra, ante esas agresiones, “tiembla” (118, 123). Una segunda metáfora, genuinamente quevedesca²⁰, refuerza la primera: “los claustros de la

¹⁹ “Quevedo junto a Góngora”. p. 319. Sobre el valor estilístico de ese fragmento latino, puede verse H. Darnley Naylor, *Horace: Odes and Epodes*, New York and London, 1978 (reprinted), p. 10.

²⁰ Sobre ello, Gonzalo Sobejano, “«En los claustros de l'alma...». Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo”, *Sprache und Geschichte*, Festschrift für Harri Meier, 1971, p. 473.

muerte" (116), que solicita el hombre con el mismo hierro que la tierra le oculta²¹. En suma, la habitual concisión de un juicio senequista adquiere en el poema quevediano mayor concreción y exuberancia verbal.

El cotejo, ofrecido líneas más arriba, de los versos en que Juvenal y Quevedo aluden a la muerte violenta de reyes y tiranos, exime de comentarios. En la amplificación quevediana se perciben claramente las metáforas, metonimias y adjetivos que tornan más concreto el modelo. Por ello, es interesante llamar la atención ahora sobre dos versos que, posiblemente inspirados en Juvenal, persiguen un efecto estilístico diferente. En 10, 166-167, Aníbal es irónicamente invitado a atravesar los Alpes, *ut pueris placeas et declamatio fias*. En el "Sermón estoico" Clíto recibe el consejo de despreciar la gloria, "y no serás horror para la Historia, / que con sucesos de los reyes crece" (285-286). La amonestación de Quevedo adopta una formulación más general y un estilo más elevado, a tono con el carácter paradigmático que ha adquirido la posible fuente²².

Pero el proceder habitual consiste en particularizar los principios abstractos. En la mayor afluencia de elementos y expresiones concretas reside una de las diferencias entre la prosa didáctica y la poesía moral de Quevedo. Si en *Virtud militante* Quevedo traduce, hablando de la envidia, "antes que las entrañas la sientan", en el "Sermón estoico" añade una metáfora:

y antes que las entrañas
sientan su artillería
(268-269)

De la misma manera, en el primer texto la envidia hizo "que toda la latitud del mundo fuese angosta para dos hermanos",²³ mientras que en el poema:

Las distantes llanuras de la tierra
a dos hermanos fueron
angosto espacio para mucha guerra.
(271-273)

b) La *congeries*, en sus dos variantes, *rerum* y *verborum*, abunda en el "Sermón estoico" en buena medida a causa de la tendencia a la amplificación que domina el poema. Desde los versos iniciales se percibe la acumulación, tanto de sinónimos como de miembros enumerativos. El hablante comienza increpando

²¹ Posiblemente hay aquí otra reminiscencia de Séneca, en esta clara alusión al hierro: "Hace supra nos itura disposuit, aurum quidem et argentum et propter ista numquam pacem agens ferrum, quasi male nobis committerentur, abscondit". *Epist.* 94, 57.

²² El proceder de Quevedo guarda semejanzas con el descrito por R. Selden en "Dr. Johnson and Juvenal: a Problem in Critical Method", *Comparative Literature*, XXII (1970), pp. 289-302.

²³ Edición de Alfonso Rey, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pp. 76-77.

a las “corvas almas”, a los “facinerosos espíritus”, a los “pensamientos insolentes”, a los “deseos delincuentes” (vv. 1-4). Los califica seguidamente: “cargados”, mas nunca “satisfechos”; “alguna vez cansados, / ninguna arrepentidos, / en la copia crecidos, / y en la necesidad desesperados” (5-9). En su obstinación persiguen “los senos”, “las llanuras” y los “retiramientos de la noche” (12-14). “Ni horror, ni religión, ni piedad” (17) les disuaden de profanar las tumbas, ni escapan a su pesquisa las aves, las fieras y los peces (21-24), a quienes no protegen “la pluma”, “ni la garra”, ni “el callado nadar”. De todo ello, “enfermedad, culpa y delito” (47), debe huirse, evitando el ejemplo del navegante que arriesga su vida, “la vela desatada, el remo sacudido, de riesgos [...] impelido, de Aquilón enojado, siempre de invierno y noche acompañado” (91-96). Tampoco debe Clito imitar a quien ultrajó la naturaleza y “Despedazóla el pecho, rompióle las entrañas, desangróle las venas” (112-114). Por eso el hombre, cuanto menos tuviere, mejor desarmará “la mano a los placeres, la malicia a la envidia, a la vida el cuidado, a la hermosura lazos, a la muerte embarazos y [...] solicitud de amigos y herederos (160-166).

Conviene añadir que varios casos de *congeries* aparecen asociados a la figura del *isocolon*, con el refuerzo de la anáfora en más de un supuesto. Es decir, recursos característicos de la prosa simétrica, infrecuentes en el ámbito de la poesía. Posiblemente Quevedo deja traslucir en el “Sermón estoico” su familiaridad con la prosa retórica de diversos escritores latinos y Padres de la Iglesia. Precisamente en sus obras morales en prosa, tan cercanas al “Sermón estoico”, se percibe una paulatina intensificación del paralelismo al servicio de la ampliación.

De esta manera, también el estilo del “Sermón estoico” se diferencia del de sus fuentes. Por otra parte, cada uno de los pasajes objeto de imitación concreta recibe una reformulación, donde Quevedo incrusta creaciones verbales originales. Por otra parte, la *congeries* y el *isocolon*, tan abundantes en el poema quevediano, no están en las obras de Ovidio, Horacio, Séneca, Juvenal e, incluso, Pedro Crisólogo, que han sido mencionadas. Además de esa reelaboración personal de tradiciones diversas Quevedo enriquece la lengua del “Sermón estoico” con tropos y figuras desvinculados de cualquier fuente específica. Así ocurre cuando describe la cordillera montañosa como “erizo bronco”, “con el horror de puntas desiguales” (190-191), o el cielo como “campo eterno que camina el día” (206). Si en esos dos ejemplos brilla la capacidad de Quevedo para recrear el mundo físico en otros sobresale su disposición para condensar máximas y sentencias. Con un sencillo retruécano, que resume una larga tradición moral, advierte que el oro “siempre llega con la muerte al hombre; / mas nunca, si se advierte, / se llega con el hombre hasta la muerte” (136-138). Y con un juego de palabras igualmente elemental amonesta a dejar los bienes “que te tienen, y juzgas que los tienes”

(168). En suma, rasgos del conceptismo quevediano, que se suman a las demás innovaciones.

CONCLUSIÓN

Desde el punto de vista ideológico, la lección moral del "Sermón estoico" no contiene rasgos innovadores. No sucede lo mismo cuando se valora el poema en lo que tiene de enfrentamiento con una tradición literaria. Ante la corriente horaciana, de tan larga estela, Quevedo aporta novedades que atañen a todos los planos de la creación literaria: combinación de fuentes, alteración de la técnica epistolar, innovaciones métricas, presencia de imágenes originales, etc. Todos esos indicios revelan una voluntad de renovación a partir de los propios postulados de la tradición asimilada. Hay pocos versos en el "Sermón estoico" sin un antecedente más o menos directo. Hay pocos, también, que no ostenten su originalidad frente al modelo.

ALFONSO REY
(Universidad de Santiago de Compostela)

LA POESÍA DE JUAN DE JÁUREGUI EN EL FIEL DE LA BALANZA

Con esta expresión —“en el fiel de la balanza”— caracteriza Gerardo Diego, en un sugerente ensayo de 1926¹, el delicado equilibrio en que se sitúa don Juan de Jáuregui, contendiente de primera línea en la guerra literaria provocada por la difusión de las *Soledades*, al procurar una posición equidistante de los dos bandos en pugna: el de la nueva poesía de los oscuros y el de los claros o llanos. Su manifiesta decisión de aislarse de ambos bandos, expresada abiertamente en el *Discurso poético* (1624) en estos términos: “No es mi intento escribir elogios a la luz ni invectivas a las tinieblas que de uno y otro [vicio] están llenos los autores”², lo llevó a colocarse entre los fuegos disparados desde las distintas trincheras. Es, por cierto, esta condición de hombre combativo y polémico, con un notorio deseo de emulación, pues fue censor y juez irreductible de Luis de Góngora, pero también se opuso a Lope de Vega y atacó a Francisco de Quevedo, la que lo ha salvado del olvido en que tantos coetáneos suyos permanecen hoy para nosotros.

Si bien es muy poco lo que se sabe de Juan de Jáuregui, pintor y escritor sevillano, tan afamado poeta como crítico y teorizador, para alcanzar a comprender aspectos de su personalidad o a reconstruir la realidad de su existencia contamos en cambio con la obra, publicada la mayor parte en vida y reeditada modernamente³, lo que nos permite trazar las líneas de su pensamiento, determinar su significación, juzgar y valorar sus logros, así como sus fracasos. Toda su producción

¹ “El virtuoso divo Orfeo”, *ROcc*, XIV (1926), 182-201.

² Cito por mi edición del *Discurso poético*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 125.

³ En dos volúmenes de la colección *Clásicos Castellanos*, editados por Inmaculada Ferrer de Alba, con prólogo y notas, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Se reúne lo más importante de la obra de Jáuregui: *Obras*, I, *Rimas* (n.º 182) y *Obras*, II, *Orfeo y Aminta* (n.º 183). Cito en adelante por esta edición.

se halla de tal modo consustanciada con las distintas etapas del proceso evolutivo de la poesía del Barroco que, en verdad, sorprende que sea tan escaso el interés que ha despertado. A lo que la crítica moderna ha prestado mayor atención, especialmente a partir de Menéndez y Pelayo, es a sus escritos de teoría poética y al papel que desempeñó en las polémicas posiciones adoptadas frente a sus circunstancias amigos o enemigos.

Sin embargo, toda revaloración de la obra de Jáuregui debería centrarse no sólo en la actitud crítica que adopta ante Góngora, Lope de Vega o Quevedo, sino más bien en la perspectiva de su creación poética tan programática como sus controvertidos discursos, pues deben analizarse en forma unitaria y no parcelada estas dos vertientes para poder determinar la relación de coincidencia o divergencia, entre lo que como teorizador expone y como poeta realiza. No pretendo examinar este problema en conjunto, pero lo que intentaré ahora es una aproximación a dos momentos de su obra poética original con el objeto de precisar cómo y por qué evoluciona hacia ese difícil equilibrio al que aludí antes. Por lo tanto, dejaremos de lado su celebrada traducción del *Aminta* de T. Tasso, publicada en Roma en 1607, y la versión de la *Farsalia* de Lucano (a la que dedicó muchos años, pero que vería la luz en 1684, después de muerto Jáuregui), para concentrar nuestra atención en las *Rimas* (1618) y en el momento clave de su concepción poética representado por el *Orfeo* (1624).

1. LAS "RIMAS" O EL PRE-GONGORISMO DE JÁUREGUI

En 1618 las prensas de Francisco Lyra Varreto daban a conocer las *Rimas* de Juan de Jáuregui, en Sevilla, la ciudad donde había nacido en 1583. Sobre estas coordenadas, la geográfica y la cronológica, es necesario detenerse. Por lo que atañe a la fecha, perteneció a la generación de Quevedo (1580), Luis Carrillo y Sotomayor (1582-3?), el Conde de Villamediana (1582), y Soto de Rojas (1584). Su generación antecesora fue la de Góngora y Lope de Vega. La que le sucederá, la de Calderón, Gracián y Bocángel, su admirador y discípulo. En cuanto al lugar, no cabe duda de que la ciudad de Sevilla contaba por entonces con una fecunda vida cultural, y aunque nada concreto se sabe al respecto, todo hace pensar que Jáuregui por familia y educación concurriría a las reuniones artísticas y cenáculos de los poetas, pintores y humanistas continuadores de las glorias de Fernando de Herrera.

Este encuadramiento nos remite a una cuestión superada por la crítica, pero a la que quiero dedicarle un momento de atención: la existencia de una escuela poética sevillana en el Siglo de Oro a la que habría pertenecido nuestro autor. Henri de Bonneville ha estudiado con precisión el problema, llegando a la conclusión de que esta noción de "escuela" surgió tardíamente, a fines del siglo

XVIII, en el círculo de poetas de Sevilla que, al constituirse ellos mismos en *Academia de Letras Humanas*, reclamaron para sí ilustres antecesores —Herrera, Arguijo, Rioja, Pacheco y Jáuregui—, de quienes se consideraban herederos directos⁴. Los lineamientos que Bonneville traza para ir desarticulando esta “construcción crítica” son incuestionables, y su propuesta de plantear el problema de la poesía en Sevilla en su conjunto, y fuera de encasillamientos y estereotipos, muy atinada. Pero, en cambio, creo oportuno detenerme en la siguiente afirmación:

Si nous voulons rechercher l'origine de cette idée d'école poétique sévillane du Siècle d'Or, nous sommes obligés de constater qu'un tel concept ne semble pas avoir existé au XVI^e et au XVII^e siècle, pas plus à Seville que dans la capitale⁵.

Ahora bien, hay dos textos en los que el término “escuela” es empleado para aludir al grupo de poetas con el que parecía identificarse a Jáuregui en su época, siempre en relación con el *Antídoto*, su polémico escrito contra las *Soledades*, que provocó tan variadas réplicas. Una referencia se encuentra en las *Anotaciones y defensas a la “Primera Soledad”* de Pedro Díaz de Rivas, cuya edición estoy preparando, en una nota en la que el defensor de Góngora se detiene a desmenuzar las razones del oponente que acomete contra el abusivo empleo de la diéresis. La aclaración dirigida contra las objeciones de Jáuregui es bastante enredada, y Díaz de Rivas ilustra sus afirmaciones con numerosos versos de Petrarca y Tasso, para luego mostrar que los españoles “también —dice— imitamos a los italianos”, con abundantes ejemplos de Juan de Mena, Garcilaso y Herrera, concluyendo sus argumentaciones de este modo: “La escuela de este poeta Fernando de Herrera hace lo mismo, por donde me maravillo por qué razón los críticos de Sevilla niegan que es lícito en nuestra lengua dilatar la dicción resolviendo la sinéresis.”⁶

El segundo caso pertenece a Pedro Espinosa en su respuesta a una intencionada frase de Lope de Vega dirigida contra Góngora en el *Discurso de la nueva poesía*, con la que deja al descubierto su intención: “linda cal y arena es trabar las piedras con liga de oro, diga lo que quisiere Lope de Vega al de Fera. Sólo uno en el mundo gongoriza. Perdóneme el *Antídoto* y la escuela del Sr. Herrera”⁷. De estos dos textos, que es necesario afianzar con otros semejantes, se deduce en principio que Fernando de Herrera era considerado en el siglo XVII como jefe de

⁴ “Sur la poésie à Seville au Siècle d'Or”, *BHi*, 76 (1964), 311-384. Hay traducción española de Begoña López Bueno en *AHisp*, 55 (1972), 79-112.

⁵ Art., cit., p. 313.

⁶ Ms. 3.726 de la Biblioteca Nacional de Madrid, nota 50, ff. 130-131. Modernizo la ortografía y puntuación.

⁷ *El perro y la calentura*, en la edición de *Obras de Pedro de Espinosa*, por F. Rodríguez Marín, Madrid, 1909, p. 181. *Apud* E. Orozco, *Lope de Vega y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 309.

la escuela a la que pertenecía el autor del *Antídoto*, por lo que probablemente haya que ahondar en esta connotación que apunta a la cohesión del grupo de poetas sevillanos, resultante de coincidentes condicionamientos de amistad, lecturas y participación en tertulias literarias propicias a la discusión de ideas afines, que de hecho fue sentida como aglutinante y diferenciadora. Que Jáuregui se halle integrado en esta corriente circunscribe necesariamente las líneas de su creación.

Por ello, sus *Rimas*, aparecidas después de la difusión de las *Soledades*, se encuadran de muchas maneras en la tradición literaria sevillana. El momento es muy significativo, tanto para la trayectoria personal del poeta como para la evolución de la poesía barroca. La conmoción provocada por las novedosas creaciones de Góngora lo había tocado y su participación en la contienda con el *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"* se vuelve notoria, porque, al margen de las opiniones vertidas sobre la obra de don Luis, es indudable que este polémico escrito alcanzó singular proyección entre sus contemporáneos al situarse en el punto de partida de los comentarios tanto adversos como favorables⁸. Si su intención fue descollar entre los ingenios de su tiempo, supo dirigir bien sus dardos hacia el centro de mayor atracción representado por la nueva poesía, mostrándose agudo e incisivo para la crítica, no carente de sentido del humor y con cierto don de observación para poner en evidencia o ridiculizar ciertas audacias de estilo.

El segundo paso dado en busca de la celebridad poética lo constituyen, pues, sus *Rimas*, que desde el nombre nos sitúan en la tradición petrarquista. El volumen está precedido por una *Introducción* de cuño retórico en la que Jáuregui sienta los lineamientos de su poética más tarde desarrollada en el *Discurso*. Señala primero cómo está compuesto el libro: se abre con el *Aminta*, en una segunda versión distante de la juvenil de 1607⁹; siguen luego sus composiciones, en total 68, divididas en *Rimas varias* (41), de las que destaca "una pequeña muestra de la traducción de Lucano", y *Rimas sacras* (27). Una vez descrito el contenido del libro pasa "a notar algunos requisitos de la fina poesía", porque su clara intención se cifra en lanzarle pullas a Góngora aunque no lo nombre. El símil para hablar acerca de las tres partes que componen toda obra poética —alma, cuerpo, adorno—, sólo apunta a atacar los que considera los errores más comunes:

⁸ J. Jordán de Urries publicó el *Antídoto* por primera vez en su *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Suc. de Rivadeneira, 1899, pp. 149-179. E. Joiner Gates lo reeditó en *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1960, pp. 85-140, según la versión del ms. 3.726 de la B.N. de Madrid que considera la primitiva, hipótesis en mi opinión poco sostenible. Véanse mis artículos: "Nuevos aportes al problema de las dos versiones del *Antídoto*", *Fil.*, XV (1971), 215-226; "Las supuestas dos versiones del *Antídoto* de Juan de Jáuregui a la luz de los manuscritos conservados", *Letras*, XIII (1985), 82-97.

⁹ Para un pormenorizado estudio de las correcciones de su traducción véase: J. Arce, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 105-336.

Vemos unas poesías desalmadas, que no tienen fundamento ni traza de asunto esencial y digno, sino sólo un cuerpo disforme de pensamientos y sentencias vanas, sin propósito fijo ni trabazón y dependencia de partes. Vemos otras que sólo contienen un adorno o vestidura de palabras, un paramento o fantasma sin alma ni cuerpo¹⁰.

Claro está que lo difícil es mantener el equilibrio, la justa proporción de las partes. Siempre parece Jáuregui preocupado en que sea la prudencia la que prevalezca en la selección de los cánones estéticos, y no es ésa una propuesta simple. Pero, ¿cuáles son sus propios logros, el valor de sus versos? Menéndez y Pelayo veía con acierto en él más a un crítico que a un poeta, y es que cuando se hace necesario explicar tanto qué es la poesía, creo que se la “desalma”.

Las tendencias poéticas, claramente definidas en las *Rimas varias*, vinculan las composiciones originales de Jáuregui con la tradición herreriana de docta raigambre renacentista manifestada en su reducida poesía amorosa, y también con la temática del moralismo estoico y horaciano, tan del gusto de los escritores sevillanos de su generación. Sin intentar en modo alguno un análisis exhaustivo, nos aproximaremos a dos sonetos, el VII y el XII, para ilustrar estas líneas en las que alcanza su más fino desarrollo estilístico.

El VII, “A un navío destrozado en la ribera del mar”, se integra en el breve ciclo de los poemas (IV al VIII) en los que los tópicos de las ruinas (IV), de la fugacidad del tiempo (V), del menosprecio de las riquezas, ya sean palacios (VI) o el oro (Canción XVII), cubren la gama más habitual de matices coincidentes con sus contemporáneos. Veamos el texto del soneto:

Este bajel inútil, seco y roto,
tan despreciado ya del agua y viento,
vio con desprecio el vasto movimiento
del proceloso mar, del Cauro y Noto.

Soberbio al golfo, humilde a su piloto,
y del rico metal siempre sediento,
trajo sus minas al ibero asiento,
ávidas en el Índico remoto.

Ausente yace de la selva cara,
do el verde ornato conservar pudiera
mejor que pudo cargas de tesoro.

Así, quien sigue la cudicia avara,
tal vez, mesquino, muere en extranjera
provincia, falto de consuelo y oro¹¹.

¹⁰ Ed. cit., I, p. 5.

¹¹ Ed. cit., I, pp. 29-30. La numeración de las poesías es la que le atribuye Inmaculada Ferrer de Alba.

La estructura retórica de tipo epigramático suspende el movimiento lineal descriptivo hasta el último terceto, donde se resuelve la tensión a modo de consecuencia sobre el eje sintáctico del adverbio *así*, confrontando el elemento real de la alegoría: la vida humana destruida por perseguir la codicia avara. El tópico, derivado de las tradiciones metafóricas de la antigüedad clásica, tan intensamente revitalizadas por la poesía renacentista, no ofrece mayores novedades en su elaboración, pues el campo semántico de la esfera náutica ha producido innumerables símiles aplicables a las experiencias humanas particularmente difíciles, consagrados en buena medida por Horacio.

La sintaxis resulta simple, construyendo el período con ritmo binario sobre parejas de adjetivos y de sustantivos: *seco y roto* (v. 1); *agua y viento* (v. 2); *Cauro y Noto* (v. 3); *consuelo y oro* (v. 4); y también con bimetración del endecasílabo en el v. 5, *soberbio al golfo, humilde a su piloto*. Vocabulario cuidado, con algún cul-tismo (*proceloso* en el v. 4), colocación de las palabras sin intención de relieve, en fin, acabada fórmula petrarquista sin desborde ni atrevimiento.

Veamos ahora el soneto XII, "Al sol, amaneciendo":

Rubio planeta, cuya lumbre pura
del tiempo mide cada punto y hora,
si el bello objeto que mi pecho adora
sólo le gozo entre la noche oscura,

¿por qué ya se adelanta y se apresura
tu luz injusta y el Oriente dora,
las sombras alejando de la Aurora,
y, con las sombras, mi feliz ventura?

Dirás que, el dulce espacio defraudado
ya de la noche, me darás el día,
tal que de vida un punto no me debas.

Sí debes, causa del ausencia mía:
que es vida sólo el tiempo que me llevas;
y el que me ofreces, un mortal cuidado¹².

Este soneto es una pieza importante en la reducida poesía amorosa de Jáuregui, que comprende: seis sonetos; la silva "Acaecimiento amoroso" (XXIII), muy apreciada por la crítica, que destaca en ella la sensualidad en la descripción de una ninfa bañándose en el río, con claras reminiscencias de Tasso y Parabosco y trazos evocadores de un distante parnasianismo; y la canción "Al silencio" (XXXII), que a juicio de Inmaculada Ferrer de Alba "resulta el más bello poema

¹² Ed. cit., pp. 33-34.

amoroso del poeta"¹³. El trasfondo herreriano cobra en el soneto XII el valor de un juego dialógico en la invocación inicial, en la puesta en marcha del "diseño retórico", que en su maestro y antecesor tiene estos ecos también en un soneto:

Roxo Sol, que con hacha luminosa
cobras el purpureo i alto cielo,
hallaste tal belleza en todo el suelo,
qu'iguale a mi serena luz dichosa?¹⁴

Y con igual ímpetu inicial y epíteto en una elegía:

Ruvio Febo i crinado, qu'ascondido
en el ondoso seno d'Occidente,
dexas el cielo en torno escurecido;...¹⁵

El arranque, de secuencia sintáctica semejante en los dos sonetos (adjetivos, sustantivo, proposición adjetiva), se reitera en otras pautas como el paso del vocativo a la interrogación retórica, sin que en el resto se encuentren correspondencias por ser distinto el planteo temático que, en cambio, coincide sustancialmente con el soneto 26, "Despidiéndose de una dama porque amanecía", de las *Rimas* de Lope de Vega¹⁶. En el soneto de Jáuregui el apóstrofe, dirigido por el "Yo lírico" al sol, se circunscribe a que su presencia presupone la pérdida del goce del amor, por lo cual en las posiciones relevantes del cuarteto, el comienzo (*rubio planeta*) y el final (*la noche oscura*), propone los términos confrontados: DÍA/NOCHE.

Los tercetos, enlazados por la reduplicación *no me debes/sí debes*, desarrollan el hipotético diálogo (*dirás*) proponiendo la antítesis de que el paso del tiempo, si bien es secuencia de vida, al traer aparejada la separación del ser amado (*ausencia mía*) se convierte en muerte (*mortal cuidado*). Como puede observarse, en este soneto —para decirlo con las propias palabras del poeta—, se advierten "las sentencias proporcionadas y conceptos explicadores del asunto, que éstos dan cuerpo, dan miembros y nervios al alma de la composición", o sea, al asunto¹⁷. En cuanto al "adorno de las palabras, que visten ese cuerpo con aire y bizarría", es evidente una mesurada disposición y selección sin asomo de estridencias, con reiteradas parejas de sustantivos y adjetivos calificativos a lo largo de los catorce versos: *rubio planeta*, *lumbre pura* en el v. 1; *bello objeto* en el v. 3; *noche oscura* en el

¹³ "Prólogo", ed. cit., I, p. LIII.

¹⁴ F. de Herrera, *Obra poética*, edición crítica de José M. Blecua, Madrid, R.A.E., 1975, I, p. 310.

¹⁵ Ed. cit., II, p. 137.

¹⁶ Se trata del soneto que comienza: "En el sereno campo de los cielos", en la edición de *Obras poéticas*, I, de José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 38. Agradezco a Ricardo Senabre que gentilmente me haya señalado la relación entre ambos sonetos.

¹⁷ Ed. cit., I, p. 4.

v. 4; *feliz ventura* en el v. 8; *dulce espacio* en el v. 9; *mortal cuidado* en el v. 14. Los verbos se duplican, *se adelanta* y *se apresura* (v. 5), para reforzar el paso del tiempo que *mide cada punto y hora* (v. 2). Nuevamente un cuidado ejercicio poético, intelectual y ajustado. Y para cerrar con un juicio de valor el comentario de estos dos sonetos que ilustran las tendencias petrarquista herreriana por una parte, y clásico moralizante por otra, presentes en la poesía de Jáuregui en este momento, recordaré la opinión de Gerardo Diego, quien habla “de la fina elegancia de sus *Rimas*, impecablemente retórica, sin un síntoma de pasión, sin un ademán atrevido”¹⁸.

En las *Rimas sacras* se reúnen composiciones surgidas en torno a certámenes, fiestas en honor de santos y otros acontecimientos en los que se desenvolvía la vida religiosa de la época. Una vez más nuestro poeta se muestra integrando corrientes definidas de la poesía barroca, en amplio despliegue de posibilidades. Algunas de sus poesías originales, dedicadas en su mayor parte a la Virgen, a San Bernardo, Santa Teresa y San Ildefonso, lo sitúan en la línea de la poesía religiosa tan proclive a los procedimientos conceptistas de dudoso gusto, como los juegos de palabras que emplearon en abundancia para el mismo asunto Alonso de Ledesma y Jerónimo de Cáncer¹⁹.

Sin embargo, tal como señala Inmaculada Ferrer de Alba, hay un núcleo de poemas que, dentro del contexto general de obras de circunstancias de notable tono retórico y carentes de convicción, pueden considerarse importantes para un estudio de la evolución estilística de Jáuregui. Precisamente destaca la LIX con la que participó en la justa celebrada en honor de Nuestra Señora del Sagrario, en Toledo en 1616, donde Góngora triunfó con una composición sobre San Ildefonso²⁰, porque ve allí la intensificación de ciertos rasgos formales que manifestarían su deseo de demostrar “que él también podía escribir versos cultos sin llegar a sus «extravagancias»”²¹. Veamos las dos primeras octavas de “Al singular favor que Nuestra Señora hizo a San Ildefonso, dándole la casulla en la Iglesia de Toledo”:

Presaga del honor que la seguía,
apresuró la noche el diestro vuelo,
y despreciando el resplandor del día,
cubrió de alegre oscuridad el suelo,
cuando de la encumbrada hierarquía
partió la Reina que venera el cielo;
los ojos puso en el confín hesperio
y en la ciudad primera de su imperio.

¹⁸ Art. cit., p. 187.

¹⁹ Véanse como ejemplo las composiciones L y LXVIII.

²⁰ Es la que lleva el n.º 407 (*Era la noche, en vez del manto oscuro*) en la edición de J. e I. Millé y Giménez, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1961, pp. 589-600.

²¹ “Prólogo”, ed. cit., I, pp. LXV-LXVI.

En cuyo templo, a la sazón, entraba
ya por sus puertas Ildefonso el Santo,
el frágil cuerpo apenas sustentaba,
seco al ayuno, humedecido al llanto.
Las tersas losas del umbral hollaba,
cuando le asalta con alegre espanto
tal resplandor, que a su luciente salva
es sombra el sol y ciega noche el alba²².

El estilo elevado de la composición le hace escoger un léxico más enriquecido, sin duda cultista pero tan gongorino como herreriano, ya que ambos se encuentran inmersos en la misma corriente: *resplandor* (v. 3); *tersas* (v. 13); *luciente* (v. 15). De hecho, hay muchas consonancias como por ejemplo *presaga* (v. 1), o *confin hesperio* (v. 7), con poesías de Herrera²³, por lo que más parece un afianzamiento en el modelo reconocido como positivo por reacción o enfrentamiento con el considerado negativo. Asimismo, las petrarquistas bímembraciones: *seco al ayuno, humedecido al llanto* (v. 12) y *es sombra el sol y ciega noche el alba* (v. 16), que proceden del tronco común de la poesía italiana, son recursos de la lengua poética de Tasso que emplea con mucha frecuencia en las octavas de la *Jerusalén*. Creo que este poema y otros que comenta la moderna editora de Jáuregui representan un momento, próximo al *Orfeo*, decisivo en su evolución poética, en el que comienza a percibirse un escribir de cara a Góngora, cuando crea —Góngora mediante— su obra original más ambiciosa.

2. "ORFEO" O EL POSGONGORISMO DE JÁUREGUI

"El mundo fue distinto después de Góngora", dice María del Pilar Palomo en su monografía sobre *La poesía de la edad barroca*²⁴, y esto no es menos cierto para nuestro autor que para el resto de los poetas. A pesar de los violentos ataques y de las luchas frontales en los certámenes, entre los seguidores de don Luis y de Lope, el gongorismo fue cobrando adeptos y su triunfo consolidándose en la medida en que todos, de uno u otro modo se sintieron afectados por el novedoso estilo de las *Soledades*. El año de 1624 resulta ser crucial para este poeta sevillano, residente en Madrid desde 1619, pues publica primero el *Orfeo* y con escaso intervalo el *Discurso poético*, que carece de aprobaciones por darse éstas con el poema, como si se tratara de un mismo volumen.

En efecto, ambas obras fueron concebidas con sentido de unidad programática ya que el *Orfeo* es la ejemplificación de las ideas, que antes había desarrollado de modo poco sistemático en el *Antídoto* (1616) y que ahora, más medi-

²² Ed. cit., I, p. 174.

²³ Véase el *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, de A. David Kossoff, Madrid, R. A. E., 1966.

²⁴ Madrid, S.G.E.L., 1975, p. 62.

tadamente, sin nombrar nunca a quien ataca —ya sea Góngora o Lope de Vega—, y con el apoyo de autoridades y retóricas, expone en su *Discurso*. Así lo entendió en su censura el Dr. Francisco Sánchez de Villanueva, pues nos dice:

Porque en estos dos discursos [...], tan ajenos de perniciosa doctrina como llenos de agudeza y sustancial erudición, enseña y ejecuta como superior para que no invidie nuestra nación Escalígeros ni Tassos, venerando en don Juan de Jáuregui semejantes aciertos de cultura sobre peregrinas habilidades²⁵.

Dentro del habitual tono encomiástico, queda aquí bien en claro la evidente relación de dependencia que existía entre las ideas que Jáuregui sostiene en el *Discurso* (enseña) y su puesta en práctica en el *Orfeo* (ejecuta). Esta estrecha vinculación se encuentra presente aun en las críticas adversas que en su momento provocaron, centradas casi exclusivamente en poner de manifiesto lo que a sus detractores parecía una contradicción. Así se lo manifiestan, adeptos a Lope o tal vez él mismo, en los dos últimos versos de una décima “Al *Discurso poético* de D. Juan”:

.....
o enseñad como escribís
o escribid como enseñáis²⁶.

Ésta es una muestra de la pequeña batalla provocada por sus escritos, en particular el *Orfeo*, que se inserta como una pieza más dentro de la guerra ya generalizada de los estilos, en la que el grupo capitaneado por Lope reaccionó en forma violenta, sin duda por considerarse traicionado, pues el decidido adversario de Góngora no se alineaba entre los partidarios de la poesía clara, sino que intentaba rumbos propios. En verdad, como ya señalé al comienzo, este delicado equilibrio elegido por Jáuregui no parece haber sido comprendido, porque los límites que lo separan de las posiciones opuestas —cultos y claros— son en ocasiones tan sutiles que, puestos en práctica, se desdibujan.

Creo oportuno repasar, en forma sucinta, algunas de las opiniones vertidas en los seis capítulos del *Discurso poético* con títulos precisos de acuerdo con su contenido, para luego constatar cómo se realizan sus propuestas en el *Orfeo*. Sus principales observaciones son las siguientes:

1. Reconoce que la intención de los poetas modernos es meritoria porque procuran alcanzar un estilo noble y elevado, pero sostiene que se equivocan sólo

²⁵ En el “Apéndice” de mi edición del *Discurso poético*, pp. 143-144, incluyo las censuras del *Orfeo*. La cita en p. 143.

²⁶ J. Jordán de Urries, *op. cit.*, p. 39, transcribe la décima y un soneto contra el *Discurso poético* de unas papeletas de Gallardo.

al emplearse en las palabras y no en los conceptos elevados (Cap. I: "Las causas del desorden y su definición").

2. Advierte los errores más notables en que caen estos innovadores: el uso de palabras extrañas traídas de otras lenguas; la acumulación y violencia en el uso de metáforas y de otras figuras y tropos con que fuerzan el sentido propio de las palabras; la frecuencia de las trasposiciones con que revuelven y tuercen las frases; la limitación de estos excesos y desórdenes al tratamiento de complejas locuciones del lenguaje. Sin embargo, y he aquí uno de esos sutiles límites difíciles de trazar en su realización, dado que los neologismos, metáforas, tropos e hipérbatos son inherentes al lenguaje poético de tono elevado, lo condenable no será el uso, sino el abuso en que caen, la falta de equilibrio y proporción en la cantidad (Cap. II: "Los engañosos medios con que se yerra").

3. Considera que muchos de los hallazgos y modos poéticos de los "afectados modernos" resultan realmente estimables, pero su excesiva repetición los vuelve desapacibles y molestos (Cap. III: "La molesta frecuencia de novedades").

4. Ataca abiertamente la mezcla de estilos, el que junto a locuciones nobles y de tono elevado se empleen modos que pertenecen al estilo medio o humilde, pero a la vez refuta la posición de quienes quieren que los versos sean tan sencillos y fáciles como la prosa, con lo cual Jáuregui se enfrenta a Lope de Vega al disentir abiertamente con el criterio de poesía natural que sustentaba el Fénix (Cap. IV: "El vicio de la desigualdad y sus engaños").

5. Insiste sobre el hecho de que la nueva poesía ejercita sus mayores audacias en el plano de la lengua, porque es más fácil lograr efectos que confundan a los más ignorantes, mientras que si procurara sentencias valiosas, agudezas y conceptos tendría menos seguidores (Cap. V: "Los daños que resultan y por qué medios").

6. Afirma que los escritos de los poetas modernos no sólo resultan difíciles a los medianos juicios, sino que son impenetrables para los eruditos y doctos, y hasta para los conocedores de poesías escritas en otras lenguas, porque llenan de tinieblas con la confusión del lenguaje asuntos que son llanos y claros (Cap. VI: "La oscuridad y sus distinciones").

Resumidas las principales propuestas del canon poético de Jáuregui, aproximémonos a su ejecución en algunos fragmentos del *Orfeo*, poema concebido ambiciosamente desde su misma extensión, pues consta de cinco cantos con un total de 186 octavas (= 1.488 vv.), y formulado con evidente afán de superar otras fábulas mitológicas que se habían impuesto como moda. El asunto, de neta tradición virgiliana y ovidiana, contaba con adaptaciones de poetas italianos que sin duda Jáuregui conocía, desde la más distante en el tiempo, la *Fábula de Orfeo* de Poliziano (1471), hasta la más próxima incluida en *La Sampogna* de Marino (1620). Su tratamiento se presta a un tono más elevado que el del *Polifemo* gongo-

rino, sin mezcla de estilos, como le reprochaba a don Luis, quien está presente en toda la composición como el modelo al que hay que oponerse.

Ante la imposibilidad de un estudio de conjunto, vamos a centrar nuestra atención en el Canto II donde el poeta narra el descenso de Orfeo al Hades. La lectura de las siete primeras octavas nos enfrenta con la descripción del paisaje²⁷, pleno de componentes adecuados para obtener contrastes sombríos, para afinar su recreación, que cuenta con ecos de otras voces que entonaron la misma melodía. Como primer rasgo destacable, surge el poder de musicalidad, la concepción rítmica del verso, que es probable haya aprendido de su frecuentación de Tasso. La logra recurriendo a ciertas vocales oscuras /o/ y /u/, sobre todo de la /o/ por su insistencia en las rimas en -oso, de las octavas segunda y cuarta; también con consonantes como la /r/, que utiliza en buscada aliteración: *rompe el terreno cavernoso y yerto* (v. 4).

La segunda nota característica la constituye el léxico, cultista sin miramientos, porque Jáuregui sostenía que por razones de parentesco los poetas españoles podían usar palabras latinas, afirmando:

Y no sólo podemos usar esta licencia, sino debemos en las composiciones ilustres, porque si bien nuestra lengua es grave, eficaz y copiosa, no tanto que en ocasiones no le hagan falta palabras ajenas para huir de las vulgares, para razonar con grandeza y con mayor expresión y eficacia²⁸.

Esto le lleva a emplear desde cultismos de acepción como *excluye* = 'evita' (9v.53), a cultismos léxicos como *espelunca* (vv. 11 y 49) y *palude* (v. 34) de probable cuño tassesco²⁹, *intonsa* (v. 5) del gongorino, *fragosa* (v. 1) del herreriano. Su criterio para la sinonimia sobre la base de estos neologismos de tradición latina, consagrada y noble, se asienta en el principio de equivalencia y sustitución, que no alcanza un efecto funcional estético, como sí lo logra Góngora, sino que más parece percepción de traductor (*cueva* = *espelunca*).

La sintaxis, como ya vimos desde los sonetos, es simple, nada que requiera una relectura para su comprensión, una reordenación lógica. Recurre, sí, a esquemas petrarquistas que suelen adscribirse al manierismo gongorino: pluri-membración, paralelismos y correlación (vv. 33-36). La descripción no da lugar a comparaciones ni metáforas audaces que otorguen brillo a la expresión. Pero el

²⁷ Ed. cit., II, pp. 20-22.

²⁸ *Discurso poético*, ed. cit., p. 75.

²⁹ Para un estudio cabal del vocabulario de Jáuregui sería necesaria una revisión del de Tasso, pues, por ejemplo, éste usa *spelunca* en *Le sette giornate del mondo creato, Giornata quarta*, Milano, Bordoni e Locarni, 1608, p. 124 ("Che non apparue in mezo antro o spelunca"). Aunque no he encontrado *palude*, es habitual en este mismo poema y en las *Rime* el adjetivo *palustre*. Recuérdese que Góngora en el soneto atribuido n.º LXXXI, ed. cit., pp. 552-3, lo llama con sorna: "Cisne gentil de la infernal palude" (v. 14).

cuadro resulta convincente, construido con atinado gusto y dominio de las formas y el verso.

No puedo detenerme en el comentario de otras partes del Canto II, que seguramente nos llevarían a conclusiones semejantes, pero quiero en cambio destacar otro fragmento de siete octavas (vv. 99-152)³⁰, que corresponde al momento en que Orfeo se dispone a cruzar el Aqueronte y sorprende con su canto al barquero Carón. Jáuregui parece haber acumulado allí, intencionalmente o no, voces y sintagmas del léxico gongorino: *aborta y luz caliginosa* (v. 98), *nocturnas aves* (v. 112), *rémora del barco* (v. 128), *suavidad sonora* (v. 139), *cánoro nauta y rige* (v. 152), *revocadas* = 'liberadas' (v. 136), etc. Hay una suerte de diálogo con esas mismas palabras en los poemas de Góngora, un enfrentar al lector en un juego de competencia como aceptación de lo menos malo, lo más positivo del lenguaje poético creado por su opositor, sólo que funcionando dentro de otro sistema, sin mezclas con vulgarismos para alcanzar así un estilo elevado puro, en un contexto sintáctico sin trasmutaciones ni retorcimientos, pero sin llegar a integrarse. Son como pinceladas, toques de atención.

Estos ejemplos valen como muestra del intento que Jáuregui pone en práctica en su *Orfeo*. Al situarse en el "fiel de la balanza", el menor movimiento inclina uno u otro platillo. Por su selección de un vocabulario cultista se aproxima a Góngora, pero al moverse dentro de una estructura sintáctica simple, donde nada altera el orden lógico aceptable, se acerca a la poesía natural que sustentaba Lope de Vega. Pero, ¿cuál es el resultado de sus empeños? Hay, sin duda en el *Orfeo* una búsqueda de equilibrio formal, una voluntad consciente de precisos fines, un refinado versificador con gran sentido de la musicalidad y del ritmo. Aunque, tal vez, por excesivamente intelectualizado, por estar condicionando su creación a una finalidad programática, carece de ese fuego poético, de esa magia que el canto de Orfeo era capaz de concitar, del genio que no es posible entender sino sentir. Es un laborioso artesano. Porque, como dice Gerardo Diego, es verdad que Jáuregui "tenía razón. Lo malo es que en poesía, más que tener razón, vale ser amigo de las musas. Por eso, Lope y Góngora, antagonistas, son genuinos, altísimos poetas. Y Jáuregui, en el fiel de la balanza no pasa de ser un consumado maestro retórico con distantes poéticos resplandores"³¹.

Con esto se cierra nuestra aproximación a la obra de Jáuregui, nacida en una situación de crisis, en un momento difícil y conflictivo de la poesía española. Sus aciertos y sus fracasos no son más que el resultado de haber asumido una rígida adhesión a la preceptiva neoaristotélica, una irreductible posición de rechazo al cambio y la innovación que la modernidad imponía.

MELCHORA ROMANOS
(Universidad de Buenos Aires)

³⁰ Ed. cit., II, pp. 24-26.

³¹ Art. cit., p. 188.

LOPE DE VEGA Y LA PINTURA COMO IMITACIÓN DE LA NATURALEZA

Para conocer las ideas que Lope de Vega tenía sobre la pintura quisiéramos proceder al análisis estético de un poema suyo que es uno de los más característicos bajo este aspecto: la silva en 116 versos que dedicó “al quadro, y/retrato de sv magestad/que hizo Pedro Pablo de Rubens,/Pintor Excelentissimo”. La escribió para glorificar el *Retrato alegórico de Su Magestad a caballo*, que Rubens pintó en Madrid entre el 10 de octubre y el 2 de diciembre de 1628, pero estos dos términos no precisan, desde luego, la fecha en que se hizo. Juan de Piña, en una novela de sus *Casos prodigiosos* (fe de erratas del 24 de noviembre de 1628), hace una descripción conceptista del cuadro, donde dice que se terminó en doce días. Lope repite el dato en su “Silva”, inserta en el *Laurel de Apolo*, libro de versos aprobado y censurado en octubre y noviembre de 1629, de manera que, después del 2 de diciembre de 1628 quedó tiempo suficiente para que pudiera aprovechar la descripción de Piña e intercalar la “Silva” al final del *Laurel* como si fuese una clase de adición. He aquí el texto:

AL QVADRO, Y
RETRATO DE SV MAGESTAD
que hizo Pedro Pablo de Rubens,
Pintor Excelentissimo.
SILVA

DVRmiendo estatua, si dormir podia,
El instrumento del poder diuino,
Naturaleza hermosa,
A sombra de su misma fantasia,
La nieue celestial vañada en Rosa,

Cansada de pintar la generosa Tabla, sobre la yerua Que las reliquias del pincel reserva, Confusas las colores Como suele entre varios resplandores	10
Al Ocaso del Sol mirarse el cielo, Sin arte el puro velo Vestido de Topacios, y Iacintos Quanto varios, y hermosos indistintos. Descansauan ociosos	15
Los pinceles, que duermen pocas vezes, De dar habitadores vagarosos En ciudades de nuues a los vientos, Y exercitos de flores, y de Pezes A los dos abraçados elementos	20
Aunque viendo en las puntas las colores Las limpiaban solicitas las flores, Quedando de tocar a los pinçeles En purpura teñidos los claeues, La marauilla en oro	25
En blanco esmalte con mayor decoro Los atomos de nieue, los jazmines, Y el breue, y casto honor de los jardines Desde que nace cana, La Açucena en cristal, la Rosa en grana,	30
Quando el Flamenco ilustre De Italia embidia, y de su patria lustre, Quando el nueuo Ticiano Sino mejor pinçel, y diestra mano, Porque viue, y le vemos	35
(Que los ingenios en su ciencia estremos No tienen para ver la eterna fama, Y del laurel de victoriosa rama, Sin embidia crecida Mayor contrario que su propia vida)	40
Quando Rubens con paz de los Pintores, Cubierto de las flores Que la Selua discipula imitaua, Mientras naturaleza descansaua, (Aunque su eterno Autor, siempre despierto)	45
Los pinçeles le hurtó, si bien es cierto Que si se los pidiera se los diera Para que su poder sustituyera. Las aues que entretanto Complices fueron suspendiendo el canto,	50
Las fuentes que la plata detuuieron Vnas cantaron, y otras se rieron Del hurto generoso, La embidia solo en Satiro celoso Conuertida intentaua	55

Que el agua que en las piedras se quexaua, Y el viento que en los Arboles heria Hiziessen vna barbara armonia, Porque naturaleza despertase Y el hurto de las manos le quitase.	60
Mas ya el Varon ilustre sobre el lino Diseñaua el retrato del diuino Felipe, y las colores aplicaua Quando naturaleza despertaua, Y no hallando pinçeles, ni colores,	65
Examinò las flores, Ellas como culpadas (Porque dellas estauan matizadas) Dixeron que fieles Limpiaron solamente los pinçeles,	70
Para estar mas hermosas: Naturaleza entonces a las Rosas, Dixo: que por castigo les daria Belleza que durase solo vn dia, Mas informada de la embidia fiera	75
Que Rubens de imitalla con deseo Era de sus pinçeles Prometheo, Dexando la segunda primavera Buscarla intenta por diuersas vias; Pero como tardase doze dias	80
Quando en la sala entro donde pintaua, Hallò que el quadro que acabado estaua Representaua vna famosa historia De Felipe blason, de Rubens gloria.	85
En vn cauallo le mirò tan viuo, Tan vuerte, tan fogoso, tan altiuo Que al tiempo que las manos leuantaua Por no romper el lienço no bufaua. Estaua el Ioven dulcemente brauo,	90
Con el fuerte baston poniendo vn clauo A la rueda veloz de la fortuna, Conque ya no podra temer ninguna. Y como suele Sol por alto monte Del Pegaso veloz Belerofonte,	95
En su mismo esplendor amanecia, El Antipoda adusto le seguia Con la fuerte zelada a largo passo Que a la espalda del Sol siruio de Ocaso. La Obligacion Catolica delante	100
Del Iupiter de España semejante A Carlos su diuino bisabuelo, Rayos nacidos en el mismo cielo, A vn Monstruo Heresiarca disparaua Que de las propias nuues se formaua.	105
La Fe sobre los hombros le ponía	

El peso que contento recibia,
 De dos alados niños ayudado
 Que aliuian a los Reyes el cuydado.
 Viendo naturaleza el gran portento,
 La Magestad del Quadro, el fundamento, 110
 El Arte, y la moral Philosophia,
 Y a Felipe que casi hablar queria
 Dixo: Por mucho estudio que pusiera
 No es posible que yo mejor le hiziera,
 Felipe es Alexandro, tenga Apeles, 115
 Que doy por bien hurtados mis pinçeles¹.

1. LA SILVA Y EL SUEÑO DE LA NATURALEZA

En la forma poética de la silva está redactado el *Laurel de Apolo*, libro de versos en el que Lope honra a los poetas y artistas de su admiración. En Estacio y en la literatura neolatina de los siglos XV y XVI la palabra *Sylva* designaba una clase de poema que discute asuntos muy diferentes, muchas veces con inclusión de erudición o de principios. Aunque la *Silva* italiana y española de la literatura vernácula tenía otra forma —sucesión libre de endecasílabos y heptasílabos, sin división estrófica—, el contenido era parecido. Creemos que en el caso del “Durmiendo estaba” la palabra *Silva*, cuya acepción primitiva era la de *selva*, alude además al universal y abigarrado carácter de la naturaleza, que la estética de la época consideraba como el objeto principal, si no único, de la pintura. Fue esta la forma en que don Jerónimo González de Villanueva, sevillano, escribió el “Elogio al retrato del Rey Nuestro Señor a caballo que pintó Diego Velazquez de Silva, pintor de S. M.” (¿1625?), silva que, según toda probabilidad, influyó en la “Silva rubensiana” de Lope. Quevedo, en su “Pincel” y en su “Alabanza de la pintura”, silvas que datan de 1629, honró al mismo pintor, cuyo apellido paterno, Da Silva, se ponía al final, según la costumbre portuguesa. Sin embargo, en 1634

¹ V. LAUREL/DE APOLO/CON OTRAS RIMAS/.../POR LOPE FELIX DE/VEGA CARPIO... (Madrid: Juan González, 1630) fo. 116-117v. cf. Lope de Vega, *Colección de Obras Seltas, así en prosa como en verso* [ed. F. Cerdá y Rico], I (Madrid: Sancha, 1776) 256-259. La “Silva rubensiana” se omitió en la edición del *Laurel de Apolo* que aparece en la *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 38 [“Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio” (Madrid: Atlas, 1950)]. Para una descripción detallada del retrato alegórico ecuestre de Felipe IV por Rubens y su écfrasis en Piña, Lope de Vega y López de Zárate, V. S.A. Vosters, “Lope de Vega y Rubens”, “Lope de Vega y los orígenes del teatro español”. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dirección Manuel Criado de Val (Madrid: edi-6, 1981) 733-744. V. también: S.A. Vosters, “El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español”. Ponencia leída en el Simposio sobre las *Constantes estéticas de la 'comedia' del Siglo de Oro*, celebrado el 19 y 20 de mayo de 1980, organizado por el departamento de español de la Universidad Municipal de Amsterdam y publicado en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 2 (Anuario del Seminario Español. Universidad de Amsterdam, 1981) 15-37. Con texto modificado y 24 ilustraciones publicado en la revista *Historia 16*, Año VII, núm. 76 (agosto de 1982) 95-107. R 10 significa el verso 10 de la “Silva rubensiana”.

Diego Velázquez empezó a llamarse Diego de Silva Velázquez. Algo más tarde Manuel Gallegos escribió su *Silva topográfica* (1637) y todavía en el siglo pasado el duque de Frias empleó "la estrofa" en sus *Cantos a la fama póstuma de Velázquez* (1832).

A diferencia de otros poetas, Lope introduce su poema por medio de una fábula alegórica "Durmiendo estaua, si dormir podia, / El instrumento del poder divino, / Naturaleza hermosa, / A sombra de su misma fantasía" (R 1-4) Naturaleza aquí no significa microcosmos, es decir, el hombre como producto de la escultura divina, sino macrocosmos, o sea, resultado de la gran pintura divina. La adición del epíteto "hermosa" podría ser otro testimonio de que Lope tenía en mente el gran mundo, perfecto, porque, por carecer de albedrío sigue directamente la voluntad del Creador. Para más señas Lope dice que la Naturaleza estaba "Cansada de pintar la generosa / Tabla", es decir, la de enormes dimensiones o el macrocosmos, cuyas bellezas enumeradas son otros tantos poemas para el arte. Esta última palabra la evita Lope, porque no se trata del arte de los artistas, sino del arte de la Naturaleza, al que llama "su misma fantasía", pues el producto de la imaginación creativa. "Fantasía" también podría explicarse como metonimia que significa trabajo de la fantasía, pues así Leonardo da Vinci definía el arte. Al hablar de la fantasía, Lope claramente se pone al lado de los barrocos, sucesores de los helenistas, que rechazaban la imitación servil de la naturaleza en aras de la fantasía. En estos versos Lope sugiere que el arte deja en la sombra a la naturaleza, es decir, sobresale por tener más mérito, habilidad y fervor, pues, en rigor, no debe ser una copia literal, sino una semejanza corregida, añadida, vista a través del espíritu del artista. En la personificación de la naturaleza pudo influirle a Lope la manera en que la *Iconología* de Ripa (edición príncipe: 1593) representa a la Imitación. Es una mujer que sostiene en la derecha los pinceles, que son los instrumentos del arte, que imita colores y figuras producidos por la Naturaleza o por el mismo arte. La metáfora del sueño de la naturaleza, aparte de sugerir que da cansancio a quien la contempla diariamente sin que su visión esté corregida por el arte, podría ser una alusión al hecho de que Rubens pintó su cuadro en otoño, época en que la siempre activa naturaleza empezaba a dormir.

2. EL HURTO DE LOS PINCELES

Todo el exordio tiene por objeto dar más relieve a la primera llegada a España del "Flamenco ilustre" (R 31), llegada caracterizada por una serie de acontecimientos fabulosos. Mientras dormía la Naturaleza con sus húmedos pinceles colgantes de sus dedos, las flores querían limpiarlos, de modo que recibieron colores, tiñéndose las rosas, los claveles de rojo, los jazmines y azucenas de blanco y las maravillas en oro. Acto seguido, "el Flamenco ilustre" imitó su mal

ejemplo, hurtándole los pinceles que las flores acababan de limpiar (R 31-53). Las aves y las fuentes se hicieron cómplices del pintor, porque las retrataba tan estupendamente, que encubrieron el hurto suspendiendo sus cantos y rumores a fin de que la Naturaleza no despertase, mientras que la Envidia procuraba lo contrario. Con posible alusión a los elementos desencadenados que Rubens debió de aguantar durante el viaje de Alicante a Valladolid en abril y mayo de 1603, Lope observa que la Envidia intentaba que el agua y el viento: "Hiziessen vna barbara armonia, / Porque [= para que] naturaleza despertase / Y el hurto de las manos le quitase" (R 57-60). Al salir la Naturaleza de su sueño, las flores le confesaron haber robado sus colores (R 65-71) y la Envidia le sopló que Rubens fue el ladrón de sus pinceles (R 75-77), pero como la Naturaleza, yendo en busca del pintor, tardase doce días (R 80), encontró ya acabado el cuadro (R 82). Y después de mirarlo y de admirarlo, dio por bien hurtados sus pinceles (R 116 y final).

Esta última figura ya se había verbalizado antes, en la forma más sucinta del "hurto generoso" (R 53), para aparecer después en disfraz mitológico, cuando la Envidia informa a la Naturaleza que: "Rubens de imitalla con deseo / Era de sus pinceles Prometheo" (R 76-77); es decir, Rubens robó los pinceles de la Naturaleza como Prometeo robó el fuego del cielo para animar al primer hombre que formó de barro, el contrapeso mitológico del tema judeo cristiano de la Creación. El hurto generoso, que es una figura que hoy día llamaríamos *oximoron*, es decir la estrecha unión entre dos conceptos contrapuestos, en la estética de la Antigüedad no es tan contradictorio como parece. Como ignoraba la idea de la creación artística y estaba convencida de la pasividad de la mente humana, la inspiración había de venir sea por medio del entusiasmo, en que un dios entraba en el corazón del artista, sea por medio del robo, en que se adueñaba de ese fuego tan cuidadosamente vigilado por Júpiter y prohibido a los hombres. De este modo el hurto iba a ser el disfraz emblemático de la creatividad, de manera que el acento no recae sobre la avaricia de Rubens, sino sobre la magnanimidad con que sacó provecho de sus talentos, no sacando una copia servil, sino devolviendo miles de veces lo robado. La Naturaleza, después de contemplar el retrato alegórico que eterniza las cualidades heroicas y espirituales del "Jupiter de España" (R 100), perdona al artista ladrón, quien es idéntico al "Pintor Excelentissimo" al que se refiere el epígrafe de la Silva.

El concepto de Prometeo artista ya aparece en la *Antología griega*, cuyas ideas, en el siglo XVI, se difundieron por la versión latina (1556) de Fausto Sabeo de Brescia (h. 1478 - h. 1558) y por la *Mitología* (1567) de Natale Conti. En España el concepto se da en el *Discurso de la antigua y moderna escultura* (1604), del erudito pintor Pablo de Céspedes. Lope de Vega, en la Jornada I de *Las Grandezas de Alejandro* (h. 1604-1608) hace que el pintor Apeles, desesperado de igualar la belleza de Campaspe, amiga de Alejandro Magno, quiera robar la llama del hijo de Japeto. Un soneto que fray Hortensio de Paravicino, amigo de Lope y poeta culte-

rano, dedicó al Greco (1609), a propósito de un retrato que le había pintado, emplea la figura de una manera negativa cuando amonesta al pintor: “Émulo de Prometeo en un retrato/no afectes lumbres [=no anheles el fuego], el hurto vital deja”. En el soneto gongorino “A un pintor flamenco haciendo el retrato, de donde se copió el que va al principio deste libro” (1620) el hurto vital se transforma en hurto noble, y hurtar llega a ser sinónimo de retratar de una manera que deja confundido al espectador ante ese equívoco de arte y de vida. Este poema está inserto en el manuscrito Chacón (1628), de modo que Lope pudo utilizarlo, aunque resulta que conocía la figura mucho antes. En el soneto “A un pintor flamenco” Góngora expresa que el artista no sólo debe imitar la superficie, sino la idea que está debajo: el carácter del retratado. Se dirige al artista, a quien se ha querido sin razón identificar con Cornelio Schut el Viejo: “Hurtas mi vulto y cuando más le debe/a tu pincel, dos veces peregrino [i. e. extranjero y excelente]/de espíritu vivaz el breve lino/ en las colores que sediento bebe:// vanas cenizas temo al lino breve./que émulo del barro le imagino”. Y continúa en la sextilla: “Belga gentil [compárese: Flamenco ilustre], que prosigue al hurto noble”. El comentarista de Góngora, Salcedo Coronel, en un *Panegrico*, publicado en sus *Rimas* (1627) y dirigido al *Retrato de Olivares*, hecho por Velázquez, llama al pintor “Apeles Prometeo”, lo cual en este caso alude más a la aptitud de dar vida a la materia muerta que al robo del fuego celestial.

Podemos concluir que el culteranismo de la “Silva rubensiana” parcialmente está inspirado en el de Góngora y de los gongoristas. El que Lope conociese el soneto “A un pintor flamenco” entre otras cosas se desprende del hecho de que las mismas rimas *divino* y *peregrino* (con igual equívoco) aparezcan en el soneto “Si Atenas” de *La Circe* (1624). Lope dedicó este libro de versos y prosas a Vicenzio Carducho, pintor florentino que vivió en España la mayor parte de su vida y uno de los que forjaron la importante teoría estética que floreció en la España del siglo XVII mientras declinaba la estética italiana. El *oximoron* “Hurtas mi vulto” recuerda otro que aparece al final de la silva “Durmiendo estaba”, donde la Naturaleza, ya vencida, se rinde al pincel de Rubens. La dependencia del arte de la naturaleza era el lugar común de la teoría de la época, aunque tendía a colocar la creación del hombre por encima de la naturaleza. Dolce dice que el pintor debe superarla y Zuccaro que debe competir con ella. Lope de Vega, que exigía en el arte la perfección admitida en su milagrosa capacidad de imitar lo real, seguramente conocía la frase de Vasari, el autor que más contribuyó al concepto nuevo de la dignidad y aristocracia del arte. En la *Vida de Ticiano* dijo que la gracia y la perfección del arte están fuera del orden de la naturaleza, la cual a veces hace algunas partes que no son bellas de modo que ve la *natura vinta dall' arte*. Este adagio también repercutió en la literatura emblemática de aquel entonces. Alciati, en el emblema *Ars naturam adiuvans* opone la firmeza del arte a las vicisitudes de la naturaleza. Además, se empleaba en tono moralizador. En el

emblema *Ars naturam iuvat*, inserta en la *Picta poesis* ovidiana (1580), Reusner, con remisión a la *Historia natural* de Plinio, arguye que si el arte sabe domar a las fieras, ¿por qué no podría inducir al hombre a que fuese bueno? Semejante interpretación ética en que el arte (la educación) se considera como equivalente de la naturaleza (la predisposición) ocurre en el *Naturam Minerva perfecit*, emblema de Otón Venio, maestro principal de Rubens. En él la Naturaleza pide a la diosa del arte que eduque la innata virtud. En un soneto que Paravicino dedicó al retrato que le hizo El Greco no sólo le acusa de robar la vida, sino que también observa: “que en la imagen exceda *al ser el arte*” y que se retira: “la vida, deuda de tu pincel”.

La figura igualmente aparece en la “Silva rubeniana” de Lope y en el pasaje rubeniano de Juan de Piña. En Lope la imitación es una idea profunda, de tipo aristotélico, y expresa la interrelación entre la naturaleza y el arte. Para él la fantasía pictórica es creación de la misma naturaleza, a la que deja *en la sombra*. A esta luz hay que entender el dicho de que “el puro velo” de la Naturaleza está “Sin arte” y que sus “Topacios y Iacintos” (colores amarillo y blanco) son “hermosos indistintos”, es decir la Naturaleza es de una hermosura confusa, que el arte debe ordenar (R 12-14). Lope, por una parte, reconoce que Rubens deseaba imitar a la Naturaleza (R 76); por otra, hace constar que la selva discípula, en ausencia de ella, imitaba las flores pintadas por el ilustre flamenco (R 43). El hecho de que la vida artística concedida a cosas en sí muertas parezca más real que la vida de la naturaleza significa una victoria que el arte obtiene sobre ella. Piña, al contemplar el retrato alegórico, exclama literalmente el famoso adagio renacentista de “la naturaleza vencida por el arte”. Lope le da una forma alegórica y hasta dramática, que se extiende por toda la Silva. Se disfraza en el *oximoron* del hurto de los pinceles y su expresión más clara y sucinta aparece en el verso final, cuando la Naturaleza generosa le perdona a Rubens el robo de sus instrumentos: “Felipe es Alejandro, tenga Apeles”, es decir el excelente pintor que, según decía el mismo Lope, tenía el derecho exclusivo de pintar a Alejandro Magno: “que doy por bien hurtados mis pinceles” (R 115-6). Alejandro es la figura histórica de dos monarcas aludidos en la “Silva rubeniana” (Carlos V y Felipe IV) y Apeles lo es de Ticiano y de Rubens, con adición de una prefiguración mitológica en Júpiter y Prometeo, considerados como monarca y artista. La mención del pintor griego, aparte de ser antonomasia de artista genial, pudiera interpretarse como alusión a la circunstancia de que Apeles tenía fama como pintor de caballos, pues Plinio cuenta que en un certamen pictórico los bridones, haciendo las veces de jueces del arte, sólo relinchaban al ver al compañero que había pintado él. Parece que Lope alude a esta anécdota realista al hablar de la viveza del corcel real que Rubens estaba pintando. El biólogo latino también celebra Apeles como pintor del retrato ecuestre de Neoptólemo luchando contra los persas. Con la fama literaria de este cuadro Rubens pudo haber rivalizado en su retrato ecuestre del

Duque de Lerma (1603), fruto de su primera estancia en España. Y Góngora pudo hacer lo mismo en su *Panegírico* (1617), dirigido al mismo valido de Felipe III. Ignoramos hasta qué punto el *Lerma* de Góngora pudo influir en la "Silva rubeniana" de Lope. Ello es que el robo de los pinceles, tema central del soneto gongorino, es una metáfora barroca menos trillada que el tópico del arte alumno que puede y debe superar a la naturaleza maestra. Se halla, por ejemplo, en el panegírico latino que el catedrático Domingo Baudío, catedrático de Leyde, dirigió a Rubens en 1612. Este encomio poético, que fue uno de los primeros del que fue objeto el pintor flamenco, se publicó póstumamente en los *Poemata* (1616). Baudío llama a Rubens rival de la naturaleza por su arte.

En los tratados de la pintura del Renacimiento la imitación de la naturaleza se había alejado más y más de la interpretación literal a la figurativa, en la cual imitar significaba seleccionar lo mejor no sólo del macrocosmos y del microcosmos, sino también de los maestros antiguos y modernos. De este modo, la verdad, que es el objeto real de la mimesis, había pasado al segundo plano y legado a ser una verdad figurativa, que los manieristas llamaban verosimilitud y los barrocos ilusión. Como esta palabra se deriva del latín *illudere*, es decir engañar, etimológicamente significa engaño, pero su acepción real es más bien el error de los sentidos o del entendimiento que nos hace tomar por realidades las apariencias. En este significado la emplea Rubens cuando aconseja a los pintores no crear un arte que parece vivo, sino engañar los ojos. Opinaba que el objeto de la pintura no sólo es iluminar la mente, sino también engañar los ojos y según él los ojos mismos aprendieron cómo ser engañados. El estético barroco Zuccaro, en su *Idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (1607), divide en dos grupos a los artistas: los que reproducen lo que ven con los sentidos exteriores y los que recogen las imágenes en su espíritu y expresan el idealismo que se ha formado interiormente. Zuccaro, Carducho (1633) y Baldinucci, biógrafo de Bernini (1682), desconfiaban de la naturaleza como de algo frágil y débil y apreciaban una obra de arte en la medida en que era capaz de crear una ilusión, sea por medio de borrones, sea por la creación de espacios no existentes. Dicen que la pintura engaña el ojo y que las pinturas interiores forman un nuevo mundo y nuevos paraísos.

El empleo de una expresión como engaño en relación con la verdad artística revela en Rubens, como en casi todos sus contemporáneos, que el dilema central de la estética pictórica de su época era el siguiente: la imitación contiene ficciones e invenciones, pero carece de la verdad, que es una cosa más valiosa que cualquier otra. Aún se desconocía la noción de que pudo haber una separada verdad artística, típica de la estética moderna, que por eso ha abandonado completamente la idea de la mimesis. La solución que en el Barroco se daba al problema solía ser que el arte, no pudiendo brindar la verdad, por lo menos se acerque a ella en la medida de lo posible, si no por vía directa, que sea por la alegoría. De no ser capaz de interpretar las calidades especiales de las cosas, que al menos trans-

mita su sentido general e ideas. Si no puede ser verdadero, que sea verosímil cuando menos. Junto con la "imitación", la verosimilitud llegó a ser el concepto cardinal de la estética del Renacimiento tardío, aunque más de la poesía que del arte, donde se exigía que obedeciera a un conjunto de reglas y a una verdad casi científica. Lo que no cupiera dentro de este esquema había de llamarse sueño, ilusión, mentira, engaño, robo de la verdad, hurto del instrumento de la naturaleza, nociones que el Barroco aceptaba con más facilidad que el Renacimiento y la Edad Media. Rubens, quien expuso sus ideas estéticas en sus cartas y en su tratado *De imitatione statuarum* (¿1609?), llevó a la práctica estas teorías en la pintura al fresco ilusionista que decoraba la parte exterior de su taller y en *quadri riportati* (cuadros dentro de un cuadro), como su *Santa María de la Vallicella* y en tapices fingidos, como los que aparecen en la serie eucarística de colgantes.

Es como si Lope reconociera sin problema en las ideas estéticas de Rubens las suyas propias, que incondicionalmente se adherieron al mundo engañoso del Barroco, que se complace en confundir al hombre e impedir la distinción entre la verdad y la mera apariencia. Lope en el hurto de los pinceles sugiere que el *Felipe IV ecuestre* crea la ilusión de que no existe diferencia entre retrato y retratado, sugiere profundidad en una superficie plana, hace visibles cosas invisibles como las alegorías del poder y de la fe, que, sin embargo, son reales, de modo que si engaña, cabe decir que engaña con la verdad. Es como si Lope sintiese que cuando no existe más que una sola verdad inseparable y universal y ésta es la propiedad de la naturaleza, el artista no puede hacer otra cosa sino robarle los pinceles. Aclara además que Rubens, si roba del macrocosmos ordinario, le da al microcosmos *optima forma* en la persona del rey, el señor más poderoso del mundo entero. Por el perfecto empleo de los pinceles se puede hablar de una culpa feliz y afirmar que la Naturaleza no sale robada, sino regalada.

3. EL DEUS PICTOR

A los contemporáneos de Lope de Vega la noción de la creatividad artística les sonaba a blasfemia, ya que sólo a Dios le creían capaz de producir algo de la nada. No obstante, la noción ya existía —en el sentido figurativo de hacer nacer o dar vida— por medio de la comparación de Dios con un artista, por la cual la Edad Media acostumbraba hacer comprensible la esencia de la creación divina. Desde el Renacimiento se estilaba el parangón del artista con Dios, semejanza que sirve para heroificar la creación artística. Escaligero (+ 1556) todavía acepta una creatividad limitada, que consiste en mejorar las imperfecciones de la naturaleza o de inventar cosas inexistentes. Aparte de esto, ya se jugaba con los significados del vocablo crear, que entre otras cosas quería decir nombrar, tratándose

de dignidades muy elevadas. Así se atribuye a Felipe IV un dicho que pone de relieve que la actividad creadora del monarca es muy fácil en comparación con la creatividad artística y divina: "Puedo yo crear en un minuto cien duques, pero solamente Dios puede crear a un Rubens".

La idea del Dios artesano se remonta a la parte cosmogónica de la mitología antigua y el Antiguo Testamento. En Platón recibe el nombre de *Dèmiourgos*, lo que Cicerón, Séneca, Apuleyo, la patrística y varios poetas medievales traducían por *artifex*, *opifex* y *fabricator*. La faena de la creación se comparaba con los oficios más viles: hubo un Dios obrero, un Dios herrero, un Dios alfarero y hasta un Dios sastre, que vistió de pieles a la primera pareja humana. Como para escapar de las burlas que pudieran originarse de semejantes figuras, parece que se inventó la metáfora del *Deus pictor*, que primero se manifiesta en Píndaro y en Empédocles para ser transmitido a la Edad Media a través de Tito Flavio Clemente. Aparece en el himno *Coeli Deus*, atribuido a San Ambrosio. Tomando como punto de partida el Génesis (1: 26), según el cual Dios creó al hombre a su hechura y semejanza, con posible alusión al mito de Prometeo, dice en el tercer verso: "Candore pignis igneo" (Pintas con brillo fogoso). El *Deus pictor* sugería que el artista, en armonía con su arquetipo, imitaba a Dios, quien como creador dio colores, líneas y formas a todas las cosas y como tal fue el primer pintor y artífice. Así en la patrística y en la literatura medieval el concepto obtiene una nueva dimensión que pasa más allá de la mimesis de los antiguos. Pudiera hablarse aquí del espejismo de la mimesis, pues el Dios creador de la naturaleza y del hombre y de su "historia" también es inventor e imitador de la pintura, la cual a su vez no sólo puede imitar a la naturaleza, sino que es capaz de representar las ideas más elevadas, incluso la esencia divina. De este modo aparecen bautizados en la prosa didáctica, en la poesía y en el teatro de España, con su fuerte tradición patrística, elementos de la filosofía platónica. Es decir, su teoría de la belleza por conducto de San Ambrosio y sus opiniones sobre el arte por medio de San Juan Crisóstomo y su adagio del *Pictores imitantur Arte Naturam*.

En España la figura del *Deus pictor* ya aparece en Juan de Mena. Juan de Butrón, en sus *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura* (1626), llama al Creador del universo inventor de la pintura y añade que Dios dio a Moisés el dibujo del Templo y del Tabernáculo. El pintor Pablo de Céspedes, en su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604), dice que la mayor nobleza y dignidad de la pintura consiste en ser imitación de la obra divina; y por eso empieza invocando al pintor del mundo, que puso en la forma humana un microcosmos. De la misma manera don Antonio Herrera Manrique, caballero de la orden de Santiago, empieza la *Silva "Aquel pintor primero"*, que acompaña al jeroglífico titulado *Ut ars naturam, ut pictura Deum* (Como el arte reproduce a la naturaleza, así la pintura a Dios). Igualmente al final de los *Diálogos de la pintura* (1633) de Carducho se halla un

“Parecer” del Dr. Juan Rodríguez de León, donde dice que los hombres son pintura de Dios. La doble función del *Deus pictor* como pintor del mundo y como escultor del hombre debió de ser muy valiosa para Calderón, porque profundiza la correspondencia entre el microcosmos y macrocosmos, que es una estructura fundamental del concepto del mundo calderoniano. Pocos han sido más entusiastas que Gracián al cantar las alabanzas del arte. Al principio de la “Crisi 8” del *Criticón I* dice: “Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosa y aun pretende excederla en sus obras... Este fue sin duda el empleo del hombre en el Paraíso, cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquel para que lo cultivase”. Parece que Gracián, al presentar al hombre como participe en la gigantesca tarea de la creación por medio de su instrumento, el arte, sólo se refiera a las artes mecánicas y en esto siga al *Ars naturam iuvat* de Reusner, pero después alude claramente a los que daban “vida a las estatuas y alma a las pinturas”.

También en Lope el tópico del origen divino del arte aparece en unión con la idea de imitar los pintores a la naturaleza, entendida sobre todo como acción humana e ideal. En el canto XIII de la *Hermosura de Angélica* (1602) exclama:

¡Oh pintura divina y milagrosa,
Pues que ninguna acción humana imita
Tanto a naturaleza prodigiosa!
¡Ciencia sin fin, sin término, infinita:
Tú pones a los ojos cualquier cosa,
Que debajo del sol y encima habita,
Y tanto puedes, de tus sombras llena,
Que engendras miedo, amor, contento y pena.

En una diminuta epopeya, que escribió hacia la misma época, pero que no fue publicada hasta el año 1604, epopeya dedicada *A la creación del mundo* y que está en la tradición de los *Hexamerones* de San Basilio y seguidores, elabora el concepto del *Deus pictor* de una manera que ya anuncia la correspondencia calderoniana entre el macrocosmos y el microcosmos: “Aquel divino Pintor/de la fábrica del orbe,/que puso tanto artificio/en las dos tablas mayores [el cielo y la tierra]/.../hizo otro mundo pequeño,/y a su semejanza”. En *Barlaán y Josafat* (1611), comedia hagiográfica, el artista se honra como el segundo creador:

¡Al arte pueden llamarla
divina, y a los pintores,
que tratan las cosas sacras,
sagrados imitadores
del cielo pues hierbas, plantas,
hombres y animales crían
cuantos aquí se retratan.

Los dos conceptos gemelos vuelven a presentarse en el exordio de su "Silva rubensiana", donde alude a la semejanza que tiene la actividad artística con la divina cuando se refiere al "instrumento del poder divino". Según Lope, la fuerza creativa de Rubens es tal que invierte el efecto de la mimesis, pensamiento que expresa en la parte central del poema, donde dice que el pintor: "cubierto de las flores,/que la selva discípula imitaba,/mientras naturaleza descansaba,/aunque su eterno Autor siempre [está] despierto,/los pinceles le hurtó; si bien es cierto,/que si se los pidiera, se los diera,/para que su poder sustituyera" (R 42-43). En otras palabras, Lope asegura que a la Naturaleza, que se define como poder divino, Rubens la iguala en su talento de dar forma y color a las cosas. Al mismo tiempo Lope sugiere que el flamenco no sólo es una fuerza natural y un monstruo de la naturaleza, sino que el efecto de su arte es muy parecido al de aquella manifestación rival de la voluntad de Dios. Siendo las cosas así, uno puede preguntarse por qué Rubens, en vez de robar, no pidió permiso para utilizar los pinceles. Creemos que Lope fingía que el pintor temía que la Naturaleza, rudamente despertada de su sueño, le negara el préstamo que le permitiría entregarse al experimento de averiguar hasta qué punto los pinceles de la bella durmiente podrían igualar los suyos propios. Semejantes pensamientos y sus contrastes ya los expresó Lope previamente, si es cierto, lo que parece un hecho incontestable, que la parte principal del *Laurel de Apolo* se escribió antes de la "Silva rubensiana". Al final de la "Silva VI" filosofa sobre la relación entre arte y naturaleza y llega a una definición que anuncia la hegeliana, donde sugiere que el arte crea una verdad más verdadera que la naturaleza y que ésta no sólo inspira a aquél, sino que también lo imita. Todo esto Lope lo expresa en la breve sentencia: "Adonde fue arte, fue naturaleza".

La alta descendencia del arte también la subraya científica y cristianamente. Al principio de la Silva "Si quanto fue", que acompaña al emblema *Ars magna naturae renovat omnia*, Lope honra a la "Pintura soberana" como Ciencia humana, capaz de hallar imitación en lo imposible, de volar "à la Deidad inaccesible" y de dar "cuerpo visible/A la incorpórea esencia" (v. 1-6). Es decir, la pintura, creación del primer pintor del mundo, a su vez y por orden y gracias divinas ha recibido la posibilidad de representar las cosas más altas, incluso las celestiales. Poco después Lope observa que la pintura viste: "de jouen hermosura/A la intelectual sustancia pura" (v. 8-9). O sea, el arte da expresión a la idea, la cual, de acuerdo con la filosofía neoplatónica, se califica de intelectual sustancia. Visto así, la pintura y la Deidad se complementan en un mutuo espejismo. Más adelante Lope elogia a la pintura como el arte que da la vida eterna, crea una belleza ideal y perfecciona la naturaleza:

si huiera mas alto que los cielos
Lugar que penetraras,

Al Sol por sombra de tus pies dexàras;
 Pues en ideas aun apenas claras
 A la imiginación, colores formas,
 Y con arte parece que reformas
 De la naturaleza los defetos
 (vv. 20-27).

Este pasaje nos recuerda el exordio de la "Silva rubeniana", donde dice que el arte hace sombra a la naturaleza, de la cual procede por mandamiento divino. La Silva "Si quanto" expresa lo mismo, diciendo que la pintura puesta en lugar más alto que los cielos dejaría al sol por sombra a sus pies. En cuanto al adagio de reformar el arte los defectos de la naturaleza, Lope, de una manera u otra, parece estar al tanto de las ideas que Leon Battista Alberti expresó en *De pictura* (1435) y Otón Venio en su emblema *Naturam Minerva perfecit*.

Hacia el final de la Silva "Si quanto fue" Lope vuelve a subrayar la superioridad del arte por su capacidad de reducir las tres dimensiones a dos, lo que es una facultad de abstracción: "en perspectiua/Acercas lo mas lexeos/Entre confusas nieblas y reflexos,/Dulce mentira viua,/Engaño que deleita de tal suerte,/Que por menos hermosa/Dexa lo natural quien llega à verte" (R 69-75). De tal manera Lope en lenguaje poético, aunque lo suficientemente claro, da expresión a la idea del engaño, que también aparece en la estética de Rubens (V. arriba). La pintura interior en "Durmiendo estaba" es el flamenco quien la realiza y no la Naturaleza, que estaba cansada de pintar "la generosa/Tabla". Después del exordio continúan las enumeraciones de colores, minerales, flores, animales y fenómenos de la filosofía natural (R 5-79), que recuerdan el popularísimo género de los *Hexamerones*. Lope debía saber que Rubens, en sus adaptaciones del tema de Adán y Eva (1599, 1603, h. 1620 y 1628-29), varias veces pintó "la generosa tabla" del macrocosmos. Además, al escribirse la Silva rubensiana, el flamenco estaba copiando el *Pecado mortal* de Ticiano. Y en un *Paisaje* que pintó hacia 1636 aparece un arco iris como señal del Creador y Pintor supremo.

Lope de Vega trata el tema del Dios pintor con más claridad en el *Memorial informatorio por los pintores*, que forma parte del apéndice de los *Diálogos* que Carducho había publicado independientemente en 1629. Contiene las disposiciones de sus testigos en el pleito que entonces se seguía en la corte sobre el arduo problema de la exención del *Arte de la Pintura*. Carducho lo había entablado en 1628, en unión con Eugenio Cajés, otro italiano descontento del escaso aprecio en que según su opinión, se tenía a la pintura en España en general y de los duros impuestos sobre venta de objetos de arte en particular. Bajo este aspecto la situación española marcaba un gran atraso respecto a la italiana, y fueron sobre todo pintores que habían residido en Italia, como El Greco (hacia 1607) y Angelo Nardi (1638), quienes más se opusieron a la alcabala. Aunque los tribunales varias veces decidieron en favor de los pintores (v. gr. en enero de 1633, cuando

Carducho y Cajés recibieron entera satisfacción), parece mentira que la causa pasara tres veces más a los tribunales (en 1640, 1671 y en 1676) antes de que el gobierno estuviese inclinado a aceptar el principio de que la pintura era arte y no artesanía. Con motivo del último pleito Calderón escribió su *Tratado en defensa de la nobleza de la pintura*, que a grandes rasgos sigue el *Memorial* por el cual Lope tomó posición en el proceso de 1628-1633. Es de singular importancia para nuestro asunto, porque se terminó de escribir el 4 de noviembre de 1628, es decir, mientras Rubens pintaba el retrato ecuestre de Felipe IV. Al principio del *Memorial* dice que Dios:

fue el pintor primero de su fabrica [del mundo], y de la formación, y simetría del hombre à su imagen y semejança, que es la mayor excelencia de la Pintura... y [que] assi le llama S. Ambrosio en el himno *Coeli Deus*, que la Iglesia canta, diziendo en el tercer verso [V. arriba] *Candore pignis igneo...* [que] no es necesario poner en duda el ser Arte la Pintura, mas que en tener luz el Sol... Arte la llamó San Juan Chrisostomo en la sobrescripcion del Psalmo cincuenta: *Pictores imitantur Arte Naturam*. Y es de notar, que llama à la Pintura maravillosa *historia* y en el proemio al libro 35 de la suya le llama Plinio Arte noble... Para mayor excelencia deste Arte nobilissimo ningun hombre ha nacido en el mundo, que no aya pintado en su niñez con pluma, ò carbon en el papel, ò en la pared, hombres, cauillos, animales, con *solo* el impulso de la naturaleza, primera pintora, y maestra de pintar, que à nadie ha pagado alcuala desde [que] Dios la hizo.

Lope observa que la mayor excelencia de la Pintura es que Dios se valió de ella al crear el macrocosmos y al hombre a su hechura y semejanza. Este último tema del hombre como artefacto plástico de Dios aparece con frecuencia en los padres griegos: Clemente, Orígenes, Basilio, los dos Gregorios (Níceno y Nacianceno), Cirilo de Jerusalén y Nilo. También para los padres latinos el hombre es un artefacto divino y San Ambrosio le llama pintura. Así, no es de extrañar que Lope, en refuerzo de sus palabras y siguiendo el método del historicismo teológico establecido por Melchor Cano, aduzca dos autoridades patrísticas; primero a San Ambrosio, con su alusión al *Deus pictor*, y luego a San Juan Crisóstomo, con su paráfrasis de la mimesis, los dos subrayando el origen divino del arte. Muy significativo respecto a la fuerte subcorriente platónica en estas citas es el empleo de la palabra "fábrica", que recuerda el que Cicerón tradujese por *fabricator* el *Dēmiourgos* platónico y el que no fuesen raras en poetas y prosistas medievales las menciones del *faber divinus* y de su *aurea fabrica*. Dios, según Lope, no sólo es pintor de la fábrica del mundo, sino también de la simetría del hombre "a su imagen y semejanza". También la adición de la palabra erudita de "simetría" a las del Génesis (1:27, 9:6) señala en la dirección de la filosofía platónica, que tomó la idea de los pitagóricos, quienes opinaban que la belleza se definía por orden y medida, a base de cálculos matemáticos y de proporciones adecuadas. El hombre, así, fue la medida y el principio de simetría y de arquitectura. Al final de

la cita creemos que Lope se inspira en Aristóteles, quien sostenía que la poesía se originó de dos causas inmanentes en la naturaleza humana: la imitación, “inherente en el hombre desde su niñez” y “un sentido de armonía y ritmo”, lo que traducido en la terminología moderna llega a ser *creatividad y belleza*. En la cita de Lope no es Dios quien se llama “primera pintora” sino “Naturaleza hermosa”, “El instrumento del poder diuino”. Piña verbaliza de una manera más abierta la idea del equívoco de vida y arte y de la magia por intercesión divina. Alude a ella al observar que, en el retrato de Rubens, el globo que el rey don Felipe llevaba sobre el hombro: “más parecía creado que de pintura”.

La popularidad del concepto en España no sólo es consecuencia de la preponderancia de su teología en la época post-tridentina, sino también de la estrecha colaboración entre literatura y arte en dicho país, gobernado la mayor parte de la época barroca por Felipe IV, muy amante del teatro y de la pintura. Los reyes de España, a partir de Carlos V y de Felipe II, concedieron a la pintura, sobre todo la de retratos, prácticamente el rango que al mismo tiempo probaban los eruditos con sus deducciones teóricas, de modo que finalmente el erario la exoneró de derechos. En Calderón, el Logos divino también es arquitecto, músico y poeta, pero antes que nada pintor porque en “su fábrica del mundo” se valió de la pintura, fiel trasunto de la creatividad divina. La pintura a su vez, se sirve de todas las artes liberales y por tanto es superior a ellas. La colaboración entre poesía y pintura es una forma de las relaciones interartísticas y sinestésicas, típica del país de *Las Lanzas*, que brilla por su ausencia en Italia, en Francia y en Inglaterra. En Shakespeare la pintura es de poca importancia, de modo que ignoramos el papel que el dramaturgo desempeñaba en la lucha sobre la estética pictórica de su época. Sin embargo, de sus ideas poéticas podemos derivar que se daba cuenta de la insuficiencia de la mimesis, en vista de la necesidad del arte de crear una realidad más real que la naturaleza.

En este aspecto la estilística de Shakespeare estaba en consonancia con la de Lope, pero faltaba en su obra el concepto del *Deus pictor*. En España no sólo se hacía hincapié en el origen divino de la pintura, sino también de la comedia (*Lo fingido verdadero* de Lope) y de la música (la “Oda a Salinas” de Luis de León). En la acentuación del origen divino de la pintura quizá entre algo de la aversión de la iconoclasia de protestantes y de musulimes y de la simpatía por la iconofilia bizantina. Llegó a tales extremos que Teodoro Estudites opinaba que las imágenes de Cristo no sólo se parecen a Cristo, sino que son idénticas y divinas porque cada criatura, y el hombre en particular, es una emanación e imagen de Dios. Es la consecuencia *ad absurdum* de la teoría de la mimesis, que aquí desaparece y, a causa de la unidad total con lo imitado, se sustituye por la belleza pura. Semejantes teorías estéticas fueron comentadas por Carducho y Valdivieso, autores que consideraban a la pintura como imitación de la obra divina y como emulación de la naturaleza, el sudario de Verónica (anagrama de *Vera ikona*), que hace visi-

ble verdadera imagen, el rerato divino, preexistente en todo lo creado. Lope de Vega expresó este concepto en su *Niño inocente de La Guardia* (1603-1606), comedia antihebrea, donde uno de los judíos blasfemantes, después de dar golpes al niño y antes de crucificarle, dice: "Para mí sólo ha de ser/lienzo en que viene a ver./aunque me lastima el pecho,/pintura de tal pintor/que al mismo Cristo retrata". La Razón, también mezclando imitación y realidad, creación y fantasía, pintura y naturaleza, exclama: "¡Qué bien los colores trata!" En *Lo fingido verdadero* (1611), de Lope, Ginés, el representante pagano, hasta tal punto se ensimisma con el cristiano representado, que se convierte. En el sermón de *Santa Agueda* (1627) Paravicino considera el color encarnado que dejó en la mejilla de la santa la bofetada que le dio su verdugo como una pincelada con que el Redentor la formó aun después de acabado su retrato.

4. LA ACCIÓN HUMANA COMO FORMA SUPREMA DE LA NATURALEZA

En el citado trozo del *Memorial* Lope remite a San Juan Crisóstomo, alegando un pasaje donde llama a la pintura maravillosa historia. Esta definición recuerda la estética de Aristóteles. Es cierto que en ella la pintura ocupa un lugar muy bajo, probablemente a causa del carácter estático del arte, opuesto a las exigencias del teatro, de cuyas leyes se derivaron las de la pintura. Por eso opinó que su objeto debía ser la reproducción de la vida, es decir la imitación de la naturaleza, entendida como acción humana. Un siglo antes de empezar el período del criticismo en Italia, Leon Battista Alberti, con desconocer la *Poética* de Aristóteles, sabía que la pintura de una "historia", es decir de una significativa acción humana, es el asunto principal del pintor. Desde la época de Alberti se aceptaba, aunque no se expresaba como tal, que el único pintor digno de este nombre lo fuese el de la historia, es decir de cualquier fábula antigua o moderna, sagrada o profana, la cual podía facilitar la historia o la poesía, estimadas como artes liberales. De tal manera, algunos preceptistas llegaron a clasificar a los pintores en una jerarquía de valores, de acuerdo con la clase de materia que preferían. El tipo que consideraba de orden más bajo era el pintor de bodegones, y de ahí en adelante se procedía a justipreciar a los pintores de paisajes o animales —mejor tema que el del paisaje porque los animales son bienes semovientes, no muertos— para llegar a la cumbre de los pintores de retratos. Butrón hasta cita a San Gregorio Nacianceno para probar que los verdaderos pintores son los que imitan el natural del hombre y le pintan sus partes y perfecciones, dando vida a un lienzo, pero excluye a los paisajistas, que: "por no alcanzar lo superior del Arte, se abaten a copiar los campos, y sus prados". En la misma línea de pensamiento dice Félibien, académico francés (1669), que el gran pintor, imitando a Dios, cuyo trabajo más perfecto también es el hombre, pinta grupos de figuras huma-

nas y escoge temas de historia y fábula: "Igual que los historiadores debe representar grandes acontecimientos, o como los poetas, temas que agradarán; y subiendo aún más, ser capaz de esconder debajo del velo de la fábula las virtudes de grandes hombres y de los misterios más exaltados."

Es de suponer que Lope estaba al tanto de semejantes teorías que admiten la superioridad del pintor de *historiado* sobre los demás y que no sólo abogan por la imitación de la naturaleza sino también de los antiguos, de modo que en su opinión la palabra historia empieza a significar la fábula como tema por excelencia de la pintura y como tal facilitada por los grandes acontecimientos o por la poesía. Lope emplea el vocablo *historia* en el mismo sentido amplio en su silva "Durmiendo estaba", cuya parte primera consiste en una fábula de su propia invención (R 1-60), en que finge que el sátiro de la Envidia despierta a la Naturaleza, informándole que Rubens le robó los pinceles. La Naturaleza, después de castigar a las flores cómplices (ladronas de colores), sale en busca de ellos. La parte segunda (R 61-116) se compone de una "historia", que abarca una acción doble: la del pintor que hace el cuadro y la del retratado que va apareciendo en el lienzo. La segunda acción, en la cual se hace una detallada descripción del retrato alegórico, la introduce Lope de esta forma: "Pero como tardase [la Naturaleza] doze dias/Quando en la sala entro donde pintaua [Rubens],/Halló en el quadro que acabado estatua/Representaua vnã famosa *historia*,/De Felipe blason, de Rubens gloria" (R 80-84). Lope emplea aquí la palabra "historia" en el mismo sentido que Garcilaso en la *Égloga III*, donde significa una obra de arte visual que representa una escena alegórica o mitológica que puede "leerse" en términos narrativos, muy apropiada para la transposición poética en écfrasis. Lope sale de la apariencia superficial de la pintura para crear un mito moderno, su propia *historia*, donde las cualidades heroicas y espirituales del rey en pintura tienen el efecto de ganarse la voluntad de la misma Naturaleza, a la cual sólo temporalmente puede engañarse, es decir, cuando esté dormida. Traduciendo la pintura aparentemente estática a esta forma dinámica y dramática, Lope, al mismo tiempo, exalta la habilidad en la creación de una llamativa imagen de verosimilitud, noción que en la poética del Renacimiento tardío era tan importante como la imitación. Interpreta el dinamismo ideal del retrato rubeniano y real, su sueño y verdad interior que hace visible lo invisible.

Bajo otros aspectos esta *historia* obedece a las leyes aristotélicas de la tragedia, tal como las entendieron los dos artistas. En su descripción del retrato de Felipe IV quiere Lope aclarar las intenciones que Rubens expresaba a través de su poesía muda. Quizá no viese que el flamenco quería mostrar al rey no tal como era, sino tal como debiera ser. En este caso sería influido por el *Espejo de la virtud* que Venio hacia 1595-1598 compuso para Felipe II, en colaboración con Pedro Perret. Quizá se abrevó en los *Emblemata Horatiana* que Venio dedicó a Alberto de Austria y fueron intencionados como Espejo de príncipes para este goberna-

dor de los Países Bajos. Ignoramos si Lope se diese cuenta de esta intención (si no primera, segunda) del cuadro alegórico del rey. De todos modos, sabía que la *historia* debía ser el asunto principal del pintor poeta. No sólo en el verso correspondiente (R 83) sino en toda la silva se nota la influencia de la *Poética*. En la primera parte es la intriga, que Aristóteles consideraba como un elemento indispensable del drama, de más importancia todavía que el carácter, siempre en parte escondido y que sólo podemos juzgar por lo hechos. Las proezas en el caso de Felipe IV son el buen gobierno y la persecución de los enemigos de la monarquía y de la fe, como explica la segunda parte de la silva. Según la teoría aristotélica la acción dramática despierta compasión y miedo para llevar a la *catarsis* de tales sentimientos. En este caso, el rey, poderoso protector de Rubens, tira su relámpago contra los herejes. La Naturaleza, asustada e impresionada, después de ver el gran portento y la majestad del cuadro, llega a la purga de sus emociones, abandonando el rencor hacia el ladrón de sus pinceles. En la España de la época, más que en ningún otro país de Europa, la idea de la pintura como imitación de la naturaleza la iba sustituyendo la noción del artista como partícipe de la creatividad divina y de la idea preexistente del mundo en el Logos. El pintor *pantodapos*, o hábil imitador (simio o loro), se transforma en quien vence, corrige y supera a la naturaleza. Lope de Vega expresa estas ideas en su "Silva rubensiana", el poema más extenso que dedicó a la pintura en general y a ningún pintor en particular. Esta glorificación de Rubens no sólo está dictada por la admiración que profesaba a su arte, sino también por el tema de uno de sus cuadros principales: una de las mejores historias que puede haber, el retrato alegórico del rey Felipe IV. Por falta de tiempo nuestro análisis se limita a la mimesis. Hemos omitido casi todo lo que se relaciona con el adagio horaciano del *Ut pictura poesis* y con el principio del Honor debido al pintor docto.

SIMON A. VOSTERS
(Universidad de Utrech)

CRÍTICA

Grupo editorial
Grijalbo



Francisco Rico

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

1. EDAD MEDIA
al cuidado de Alan Deyermond. 592 págs.
2. SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO
al cuidado de Francisco López Estrada. 776 págs.
3. SIGLOS DE ORO: BARROCO
al cuidado de Bruce W. Wardropper. 1080 págs.
4. ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO
al cuidado de José Caso González. 688 págs.
5. ROMANTICISMO Y REALISMO
al cuidado de Iris M. Zavala. 768 págs.
6. MODERNISMO Y 98
al cuidado de José-Carlos Mainer. 520 págs.
7. ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1914-1939
al cuidado de Víctor G. de la Concha. 936 págs.
8. ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1939-1975
al cuidado de Domingo Ynduráin. 744 págs.

Para mayor información diríjense a:

EDITORIAL CRÍTICA, S.A., Aragó, 385, 5.ª planta
08013 Barcelona, España

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tel. 419 89 40 28010 MADRID

clásicos  *castalia*

- 118/ **Pedro Calderón de la Barca**
EL ALCALDE DE ZALAMEA
Edición de José M. Diez Borque
322 págs. 650 ptas.
- 116/ **ENTREMESES, JÁCARAS**
Y MOJIGANGAS
Edición de A. Tordera
y E. Rodríguez
452 págs. 780 ptas.
- 112/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**
Edición de D.W. Cruickhank
224 págs. 650 ptas.
- 29/ **Miguel de Cervantes**
ENTREMESES
Tercera edición.
Edición de Eugenio Asensio
228 págs. 450 ptas.
- 120/ **NOVELAS EJEMPLARES I**
Segunda Edición
Edición J. B. Avallé-Arce
318 págs. 480 ptas.
- 121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**
Edición de J. B. Avallé-Arce
270 págs. 480 ptas.
- 122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**
Edición de J. B. Avallé-Arce
410 págs. 550 ptas.
- 57/ **VIAJE DEL PARNASO**
Poesías completas I
Edición de Vicente Gaos
216 págs. 590 ptas.
- 105/ **POESÍAS COMPLETAS**
TOMO II
Edición de Vicente Gaos
432 págs. 850 ptas.
- 77/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
640 págs. 590 ptas.
- 78/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Tercera edición corregida
Edición de Luis Andrés Murillo
624 págs. 590 ptas.
- 12/ **LOS TRABAJOS DE PERSILES**
Y SEGISMUNDA
Edición J. B. Avallé-Arce
484 págs. 900 ptas.
- 136/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO**
II. BARROCO
Edición de José Manuel Bleuca
454 págs. 690 ptas.
- 23/ **Gonzalo de Céspedes y Meneses**
HISTORIAS PEREGRINAS
Y EJEMPLARES
Edición de Ives-René Fonquerne
428 págs. 900 ptas.
- 109/ **Diego Duque de Estrada**
COMENTARIOS
Edición de Henry Etinghausen
536 págs. 900 ptas.
- 101/ **Luis de Góngora**
LETRILLAS
Edición de Robert Jammes
320 págs. 590 ptas.
- 1/ **SONETOS COMPLETOS**
Quinta edición
Edición de Biruté Cipliauskaitė
380 págs. 600 ptas.
- 137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**
Edición de Robert Jammes
308 págs. 760 ptas.
- 63/ **Lope de Vega**
EL CABALLERO DE OLMEDO
Edición de Joseph Pérez
188 págs. 900 ptas.
- 102/ **LA DOROTEA**
Edición de Edwin S. Morby
612 págs. 900 ptas.
- 10/ **FUENTEDVEJUNA**
Cuarta edición
Edición de F. López Estrada
360 págs. 560 ptas.
- 131/ **LA GATOMAQUIA**
Edición de C. Sabor de Cortázar
234 págs. 650 ptas.
- 25/ **EL PERRO DEL HORTELANO**
EL CASTIGO SIN VENGANZA
Edición de David Kossoff
376 págs. 750 ptas.
- 143/ **CARTAS**
Edición de Nicolás Marin
312 págs. 900 ptas.
- 113/ **Francisca de Quevedo**
OBRAS FESTIVAS
Edición de Pablo Jauralde
232 págs. 690 ptas.
- 60/ **POEMAS ESCOGIDOS**
Segunda edición
Selección y edición de
José Manuel Bleuca
396 págs. 650 ptas.
- 50/ **SUEROS Y DISCURSOS**
Edición de Felipe C. R. Maldonado
260 págs. 480 ptas.
- 44/ **Agustín de Rojas**
EL VIAJE ENTRETENIDO
Edición de Jean Pierre Ressayot
520 págs. 900 ptas.
- 38/ **Rojas Zorrilla**
DEL REY ABAJO, NINGUNO
Edición de Jean Testas
196 págs. 650 ptas.
- 84/ **Tirso de Molina**
EL BANDOLERO
Edición de André Nougué
396 págs. 900 ptas.
- 128/ **LA HUERTA DE**
JUAN FERNÁNDEZ
Edición de Berta Pallarés
258 págs. 650 ptas.
- 17/ **POESÍAS LÍRICAS**
Edición de Ernesto Jareño
232 págs. 650 ptas.
- 135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA**
EL COLMENERO DIVINO
Edición de Berta Pallarés
315 págs. 750 ptas.
- 155/ **Varios**
NOVELAS AMOROSAS
DE DIVERSOS INGENIOS
DEL SIGLO XVII
Edición de Evangelina
Rodríguez.
360 págs. 750 ptas.

ESTUDIOS

Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS
920 ptas.
Varios
EL COMENTARIO DE TEXTOS 2
820 ptas.

M. Herrero
OFICIOS POPULARES EN LA
SOCIEDAD DE LOPE
800 ptas.

Varios
COMENTARIOS DE TEXTOS 3
790 ptas.

Varios
COMENTARIOS DE TEXTOS 4
1.060 p'tas.

Alberto Bleuca
MANUAL DE CRÍTICA TEXTUAL
1.060 ptas.

Robert Jammes
ESTUDIOS
SOBRE LA OBRA POÉTICA
DE DON LUIS DE GÓNGORA
Y ARGOTE
560 ptas.

A. Rodríguez Molino
DICCIONARIO DE PLEBOS
SUETOS
6.000 ptas.
MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE
CANCIEROS Y ROMANCEROS
siglo XVII, 2 vols. 13.500 ptas.
siglo XVIII, 2 vols. 13.500 ptas.



CATEDRA



Letras Hispánicas

**AVENTURAS
DEL BACHILLER TRAPAZA**
Alonso de Castillo Solórzano
Edición de Jacques Joret

COMEDIETA DE PONÇA
Marqués de Santillana
*Edición de Maxim
P.A.M. Kerkhof*

EL VILLANO EN SU RINCON
Lope de Vega
Edición de Juan María Martín

Crítica y Estudios Literarios

**POESIA ESPAÑOLA DEL
SIGLO XVI (Tomos I y II)**
Antonio Prieto

**LA PROSA DEL SIGLO XVI,
(Tomo I)**
Antonio Prieto

**LA FILOSOFIA DEL AMOR
EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA 1480-1680**
Alexander A. Parker

POESIA DE CANCIONERO
Edición de Alvaro Alonso

VIDA DE PEDRO SAPUTO
Braulio Foz
*Edición de Francisco
y Domingo Yndurain*

**EL RUFIAN DICHOSO.
PEDRO DE URDEMALAS**
Miguel de Cervantes
*Edición de Jenaro Talens
y Nicholas Spadaccini*

ANAYA

De venta en las principales librerías. Solicite catálogo al apdo. 14632. Ref. D. de C. 28080 MADRID
Comercializa **GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL, S. A.** Don Ramón de la Cruz, 67. 28001 MADRID. Tel. 401.12.00

CLASICOS CASTELLANOS

Nueva Serie

Director: Víctor García de la Concha,
Catedrático de la Universidad de Salamanca

Ofrece:

- Un texto fijado en edición crítica o, en todo caso, muy depurada, con norma científica uniforme.
- un resumen crítico del estado de la cuestión de los estudios sobre el autor y la obra, realizado por primeros especialistas.
- una lectura original de cada obra y su explicación histórico-literaria.
- abundante riqueza de notas filológicas, crítico-literarias y contextuales, que aseguran la más cumplida comprensión del texto en todas sus dimensiones significativas y artísticas.
- índices de palabras y lugares comentados, que en el conjunto de volúmenes llegarán a constituir un verdadero diccionario crítico filológico y literario.

TITULOS PUBLICADOS:

FEDERICO GARCIA LORCA CANCIONES Y PRIMERAS CANCIONES	P. V. P.*
<i>Edición crítica de Piero Menarini</i>	950
POEMA DEL CANTE JONDO	
<i>Edición crítica de Christian de Paepe</i>	950
MIGUEL DE UNAMUNO EL CRISTO DE VELAZQUEZ	
<i>Edición crítica de Víctor García de la Concha</i>	1.100
MARQUES DE SANTILLANA COMEDIETA DE PONÇA	
<i>Edición crítica de Maxim P. A. Kerkhof</i>	1.100
MIGUEL DE CERVANTES LA GALATEA	
<i>Edición de Juan Bautista Avallé-Arce</i>	

* Estos precios no incluyen el IVA

Condiciones especiales para suscriptores.

PROXIMA APARICION:

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS ESCRITOS LITERARIOS
<i>Edición de José Caso González</i>
LOPE DE VEGA PERIBAÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA y LA DAMA BOBA
<i>Edición de Alonso Zamora Vicente</i>
RAMON DEL VALLE-INCLAN DIVINAS PALABRAS
<i>Edición crítica de Luis Iglesias Feijóo</i>
PEDRO CALDERON DE LA BARCA CASAS CON DOS PUERTAS
<i>Edición crítica de John E. Varey</i>
FRANCISCO DE QUEVEDO POESIA METAFISICA Y MORAL
<i>Edición crítica de Alfonso Rey</i>
RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN SONATA DE PRIMAVERA SONATA DE ESTIO
<i>Edición de Eliane Lavaud</i>

ESPASA CALPE
PONEMOS LA CULTURA EN SU SITIO

Para mayor información, diríjase a: Espasa-Calpe. Depto. de Promoción
Ctra. de Irún. Km. 12.200. Apartado 547 - 28049 Madrid - ESPAÑA



Librería de la Universidad Autónoma

Concesionario: Rafael Castellanos

Teléfonos 397 49 97 - 397 49 94. Télex 45892 RCUA E Cantoblanco - 28049 MADRID
NOVEDADES - IMPORTACION - LIBROS DE TEXTO - PAPELERIA - REVISTAS - PRENSA DIARIA

CRITICA Y LITERATURA MEDIEVAL Y RENACENTISTA

- BECERRA HIRALDO, José María**
Obra Mística de Fray Luis de León
Granada, 1986
381 pp. 3.392 ptas.
- BERCEO, Gonzalo de**
El libro de los Milagros de Nuestra Señora
Ed. crítica Jesús Montoya
Granada, 1986
260 pp. 970 ptas.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro**
La Estatua de Prometeo.
Ed. crítica M. Rich Greer
Kassel (Germany), 1986
409 pp. 7.420 ptas.
- CANCIONERO**
Cancionero de Ripoll (Anónimo)
Notas José Luis Moralejo
Barcelona, 1986
336 pp. 960 ptas.
- CEBRIAN GARCIA, José**
La Fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva.
Significación y sentido
Sevilla, 1986
173 pp. 725 ptas.
- CASTILLO SOLORZANO, Alfonso de**
Aventuras del Bachiller Trapaza
Ed. Jacques Joset
Madrid, 1986
304 pp. 636 ptas.
- FERREIRO VILLANUEVA, Isabel**
Fuenteovejuna de Lope de Vega
Madrid, 1986
110 pp. 525 ptas.
- GARROTE BERNAL, Gaspar**
La Obra Poética de Fray Luis de León
Madrid, 1986
112 pp. 525 ptas.
- GRACIAN, Baltasar**
El Héroe. El Político.
El Discreto, oráculo manual y arte de prudencia
Barcelona, 1986
514 pp. 850 ptas.
- LOBO LASO DE LA VEGA, Gabriel**
Tragedia de la honra de Dido restaurada
Ed. crítica Alfredo Hermenegildo
Kassel (Germany), 1986
169 pp. 3.200 ptas.
- MARTIN BARRIOS, Javier**
Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique
Madrid, 1986
105 pp. 525 ptas.
- MORETO, Agustín**
El desdén con el desdén.
El lindo don Diego
Ed. Josep Lluís Sirera
Barcelona, 1987. LXI
222 pp. 400 ptas.
- NEBRIJA, Antonio de**
De Uí Ac Postestate Literarum
Ed. Antonio Quilis y Pilar Usábel
Madrid, 1987
171 pp. 1.150 ptas.
- POESIA**
Poesía de Cancionero
Ed. Alvaro Alonso
Madrid, 1986
447 pp. 742 ptas.
- QUEVEDO, Francisco de**
Sátiras lingüísticas y literarias (En prosa)
Ed. Ceisa Carmen García Valdés
Madrid, 1986
289 pp. 850 ptas.
- QUEVEDO, Francisco de**
Política de Dios y Gobierno de Cristo, sacada de la Sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones
El Escorial (Madrid), 1986
255 pp. 2.000 ptas.
- SANTILLANA, Marqués de**
Comedia de Ponça
Ed. crítica P. A. Kerkhof
Madrid, 1987
283 pp. 1.166 ptas.
- TORRICO GIL, Ana**
El Cantar de Mio Cid de autor Anónimo
Madrid, 1986
96 pp. 525 ptas.

CRITICA Y LITERATURA SIGLOS XIX Y XX

- BALBOA ECHEVERRIA, M.**
Lorca: El espacio de la representación
Barcelona, 1986
153 pp. 1.010 ptas.
- DEBICKI, Andrew P.**
Poesía del conocimiento. La Generación Española de 1956-1971
Madrid, 1986
346 pp. 1.795 ptas.
- ESTURO VELARDE, Juan Carlos**
La crueldad y el horror en el Teatro de Valle-Inclán
La Coruña, 1986
255 pp. 925 ptas.
- FERNANDEZ CIFUENTES, Luis**
El teatro lírico en el Teatro: las normas y la diferencia
Zaragoza, 1986
293 pp. 2.000 ptas.
- GARCIA LOPEZ, María Jesús**
Luces de Bohemia de Valle-Inclán
Madrid, 1986
111 pp. 525 ptas.
- GÜNTERT, G. y VARELA, J. L. (ed.)**
Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la Novela Histórica del Romanticismo
Madrid, 1986.
212 pp. 745 ptas.
- SAN MARTIN, Manuel**
La inocencia de la Imaginación (poesía 1976-83)
Jérez (Cádiz), 1986
106 pp. 300 ptas.
- SOLA-SOLA, Josep M.**
Prosa/Poesía "La tierra de Alvar González" de Antonio Machado
Barcelona, 1986
193 pp. 2.385 ptas.
- SUAREZ GRANADA, Juan Luis**
Tiempo de Silencio de Luis Martín-Santos
Madrid, 1986
153 pp. 495 ptas.
- TEICHMANN, R.**
Larra: Sátira y ritual mágico
Madrid, 1986
130 pp. 460 ptas.
- ULACIA, Manuel**
Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo
Barcelona, 1986
226 pp. 1.105 ptas.
- VARGAS LABELLA, Cándida**
Estructura narrativa de "La Colmena" de C. J. Cela
Granada, 1986
136 pp. 530 ptas.

ÍNDICE DE LOS VOLÚMENES DE EDAD DE ORO PUBLICADOS

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO I

- YNDURÁIN, Domingo: «La invención de una lengua clásica (literatura vulgar y Renacimiento en España)».
- PÉREZ, Joseph: «La crisis del siglo XVII».
- MOLL, Jaime: «El libro en el Siglo de Oro».
- JAURALDE POU, Pablo: «El público y la realidad histórica de la Literatura Española en los siglos XVI y XVII».
- REY HAZAS, Antonio: «Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO II: LOS GÉNEROS LITERARIOS

- ASENSIO, Eugenio: «Un Quevedo incógnito. Las *'Silvas'*».
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género».
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: «Quevedo y la sátira de errores comunes».
- CHEVALIER, Maxime: «Notas sobre la fábula».
- GARCÍA BERRIO, Antonio: «Las letrillas de Góngora (estructura pragmática y liricidad del género)».
- JAMMES, Robert: «Elementos burlescos en las *'Soledades'* de Góngora».
- JAURALDE POU, Pablo: «Circunstancias literarias de los *'Sueños'* de Quevedo».
- MOLHO, Maurice: «¿Qué es picaresmo?».
- REY HAZAS, Antonio: «Novela picaresca y novela cortesana: *'La hija de Celestina'* de Salas Barbadillo».
- RICO VERDÚ, José: «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO III: LOS GÉNEROS LITERARIOS: PROSA

- BLECUA, Alberto: «Un nuevo manuscrito de *La 'República literaria'*».
- CASALDUERO, Joaquín: «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco».
- DEVOTO, Daniel: «Prosa con faldas, prosa encadenada».
- EGIDO, Aurora: «Teorías sobre la prosa en el Siglo de Oro».
- JAURALDE POU, Pablo: «Prosa de Quevedo: *'El Chitón de las Taravillas'*».
- LARA GARRIDO, José: «La estructura del romance griego en *El 'Peregrino en su Patria'*».
- PROFETI, María: «Función referencial, connotación y emisión en *'La Culta Latiniparla'*».
- RALLO, Asunción: «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista».
- REDONDO, Agustín: «De don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote'*».
- REY HAZAS, Antonio: «Parodia de la retórica en *La 'Picara Justina'*».
- RICO, Francisco: «Posdata de unos ensayos sobre la novela picaresca».

- ROMERO TOBAR, Leonardo: «El arte del diálogo en los coloquios satíricos de Torquemada».
- SEVILLA, Florencio: «Sobre el desarrollo dialogístico de *'Alonso mozo de muchos amos'*».
- SHERMAN SEVERIN, Dorothy: «La parodia del amor cortés en *'La Celestina'*».
- TIERNO GALVÁN, Enrique: «El pensamiento científico en el Siglo de Oro».
- URRUTIA, Jorge: «Paralelismo formal en *'El licenciado Vidriera'*».
- YNDURÁIN, Domingo: «Las cartas de Laureola (Beber Cenizas)».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO IV: LOS GÉNEROS LITERARIOS: POESÍA

- ASENSIO, Eugenio: «Fray Luis de León y la Biblia».
- CELA, Camilo José: «Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII».
- ETIENNE, Jean Pierre: «El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro».
- MOLL, Jaime: «Transmisión y público de la obra poética».
- PIERCE, Frank: «La poesía épica española del Siglo de Oro».
- RIVERS, Elías L.: «Fray Luis de León: traducción e imitación».
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro».
- ROZAS, Juan Manuel: «Burguillos como heterónimo de Lope».
- RUIZ PÉREZ, Pedro: «El manierismo en la poesía de Cervantes».
- SENABRE, Ricardo: «Los textos 'emendados' de Herrera».
- WARDROPPER, Bruce W.: «La poesía religiosa del Siglo de Oro».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO V: LOS GÉNEROS LITERARIOS: TEATRO

- ALLEN, J.L.: «Los corrales de comedias y los teatros coetáneos ingleses».
- ANDRACHUK, Gregory Peter: «El 'auto sacramental' y la heregía».
- DIXON, Victor D.: «La comedia de corral de Lope como género visual».
- GRANJA, Agustín de la: «¿Otros dos autos de Lope?».
- HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO, Mercedes; SANZ BALLESTEROS, Juan; COSO MARÍN, Miguel Ángel: «Alcalá de Henares: un nuevo corral de comedias, Apéndice documental».
- JAURALDE POU, Pablo: «Introducción al estudio del teatro clásico español, bibliografía».
- OLEZA, Juan: «La Corte, el amor, el teatro y la guerra».
- REY HAZAS, Antonio: «Algunas precisiones sobre la interpretación de 'El Caballero de Olmedo'».
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «La gran dramaturgia de un mundo abreviado».
- SEVILLA, Florencio: «Del 'Quijote' al 'Rufián dichoso': capítulos de teoría dramática cervantina».
- SIRERA, Josep Lluís: «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento».
- VAREY, John E.: «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón».
- YNDURÁIN, Domingo: «'El alcalde de Zalamea'. Historia, ideología, literatura».

LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO

SEMINARIO INTERNACIONAL VIII

La formación ideológica de España: Iglesia y Literatura

1. Grandes corrientes espirituales.
2. Los cauces de la literatura religiosa.
3. Contrafactas y parodias.
4. Lo religioso en la literatura profana.
5. Núcleos de propagación del pensamiento eclesiástico.
6. Iglesia y religión en la formación ideológica de España.

Curso 1987-1988

Organizado por:

Universidad Autónoma de Madrid (VIII edición del Seminario EDAD DE ORO).

Carleton University, Ottawa (Departamento de Español).

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III. Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVII siècles).

Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

EL SEMINARIO se desarrollará en dos encuentros a lo largo del curso 1987-1988, que tendrán lugar en CARLETON University (Ottawa, enero de 1988), sobre el período medieval; y en la Universidad Autónoma de Madrid (VII ed. del Seminario Int. EDAD DE ORO, marzo de 1988), sobre los siglos XVI y XVII.

Comisión organizadora: Francisco J. HERNANDEZ (Carleton University, Ottawa); Pablo JAURALDE POU (Univ. Autónoma de Madrid); Agustín REDONDO (Univ. de París, Sorbona), Domingo YNDURÁIN (UIMP).

Secretaría General del Seminario: Edad de Oro, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma, 28049 Madrid. Tfno.: (91) 3974016.

RAFAEL ALBERTI: *Góngora o el primor de lo barroco*. GREGORIO CABELLO: *Apolo y Dafne en el Desengaño de Soto de Rojas. De la eternidad del amor a la "Defensa contra el rayo ardiente"*. ANGELINA COSTA: *Las Décimas a Pedro Ragis de Carrillo y Sotomayor. (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana ut pictura poesis)*. TREVOR J. DADSON: *El amor en la poesía de Bocángel: análisis de algunos de sus sonetos a Filis*. ELSA DEHENIN: *Poesía culterana. Góngora frente a Soto de Rojas*. AURORA EGIDO: *La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco*. JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE: *Historia y poesía: algunos ejemplos de lírica "pública" en Cervantes*. JOSÉ LARA GARRIDO: *Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)*. MARÍA TERESA DE GONZÁLEZ DE GARAY: *Conexiones de Francisco López de Zárate con el neosenequismo*. PABLO JAURALDE POU: *"Miré los muros de la patria mía" y el Heráclito Cristiano*. MAURICE MOLHO: *El soplo y la letra. Gabriel Bocángel ante sus escritos*. MANUEL SÁNCHEZ MARIANA: *Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro*. LÍA SCHWARTZ LERNER: *Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género*. ALFONSO REY: *Tradición y originalidad en el Sermón estoico de censura moral*. MELCHORA ROMANOS: *La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza*. SIMÓN A. VOSTERS: *Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza*.

