CALÍOPE

JOURNAL OF THE SOCIETY FOR RENAISSANCE
AND BAROQUE HISPANIC POETRY

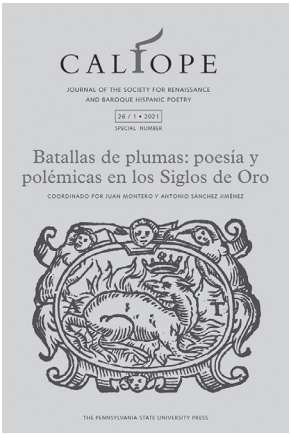
26 / 1 • 2021

SPECIAL NUMBER

Batallas de plumas: poesía y polémicas en los Siglos de Oro

COORDINADO POR JUAN MONTERO Y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY PRESS



26 / 1 - 2021

Calíope is a critical journal published by the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry and dedicated to the scholarly examination of the poetry of Spain and the Americas during the Renaissance, Baroque, and Colonial periods.

COVER

Printer's Device: Agostino Tradate

Angelo Francesco de Tignosi. *Regio diadema di dodeci pietre pretiose per espositione del cantico Salve Regina*. Milano, 1603

Original: Universitat de Barcelona, Call No. 07 XVII-L-1451

EDITOR

IGNACIO LÓPEZ ALEMANY
UNC GREENSBORO, US

BOOK REVIEW EDITOR, AMÉRICAS

DANA C. BULTMAN
UNIVERSITY OF GEORGIA, US

EDITOR RESEÑAS DE LIBROS, EUROPA

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, SPAIN

FOUNDING EDITOR

JULIÁN OLIVARES

EDITORIAL BOARD

MARY E. BARNARD
PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, US

EMILIE L. BERGMANN
UNIVERSITY OF CALIFORNIA-BERKELEY, US

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ
GRADUATE CTR. & CITY COLLEGE, CUNY, US

ELIZABETH B. DAVIS
THE OHIO STATE UNIVERSITY, US

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN

VERÓNICA GROSSI
UNC GREENSBORO, US

ADRIENNE L. MARTÍN
UNIVERSITY OF CALIFORNIA-DAVIS, US

INMACULADA OSUNA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, SPAIN

ELIZABETH R. WRIGHT
UNIVERSITY OF GEORGIA, US

BOARD OF DIRECTORS OF THE SOCIETY FOR RENAISSANCE AND BAROQUE HISPANIC POETRY

LAURA BASS
BROWN UNIVERSITY, US

RODRIGO CACHO
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE, UK

IGNACIO GARCÍA AGUILAR (TESORERO)
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, SPAIN

IGNACIO LÓPEZ ALEMANY
UNC GREENSBORO, US

JAVIER LORENZO (SECRETARY/TREASURER)
EAST CAROLINA UNIVERSITY, US

ANNA MORE
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRAZIL

LEAH MIDDLEBROOK (PRESIDENT)
UNIVERSITY OF OREGON, US

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA
HOBART AND WILLIAM SMITH COLLEGES, US

ISABEL TORRES
QUEEN'S UNIVERSITY BELFAST, NORTHERN IRELAND

FELIPE VALENCIA
UTAH STATE UNIVERSITY, US

ELIZABETH R. WRIGHT
UNIVERSITY OF GEORGIA, US

CALIOPE

26 / 1 - 2021

(v–vi)
Nota Editorial / Editorial Note

JUAN MONTERO

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

ARTICLES

(1–18)
Las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso como texto polémico: aspectos materiales, editoriales y autoriales
Herrera's *Anotaciones* to Garcilaso as a Polemical Text: Material, Editorial and Authorial Aspects

JUAN MONTERO

(19–35)
Poética y polémica en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola
Poetic and Polemic in Bartolomé Leonardo de Argensola's Poetry

MARIA D'AGOSTINO

(36–57)
Fecha, contextualización y explicación de la "carta echadiza" atribuida a Lope de Vega
Date, Contextualization and Explanation of the "carta echadiza" Attributed to Lope de Vega

MURIEL ELVIRA

(58–80)
Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias de Lope de Vega
Echoes and Reflections of the *Spongia's* (1617) Controversy in Lope de Vega's Approvals and Dedications

IGNACIO GARCÍA AGUILAR

(81–104)
Apuntes para una historia de la polémica gongorina en sevilla
Some Notes for a History of the Gongoristic Controversy in Seville

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

(105–123)
Vidas persuasivas: Pellicer biografía a Góngora
Persuasive Lives: Pellicer Composes a Biography of Góngora
PEDRO RUIZ PÉREZ

(124–157)
Góngora ante la tradición poética española:
la invención gongorina al trasluz de Mena y Garcilaso
Góngora and the Spanish Poetic Tradition: Gongoresque Inventions
in the Light of Mena and Garcilaso
JUAN MANUEL DAZA

(158–177)
Apolos, musas y Parnasos: la controversia sobre la distribución de las obras en los libros de poesías
Apollos, Muses, and Parnassus: The Controversy Surrounding
Poem Distribution in Poetry Books
MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN

BOOK REVIEWS

(178–180)
Emilie L. Bergmann and Stacey Schlau, eds. ***The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz***
SARAH FINLEY

(181–183)
Maria Mizzi. ***Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano: hacia una nueva interpretación de Canta sola a Lisi***
ANTONIO AZAUSTRE GALIANA

(183–185)
Garcilaso de la Vega. ***Poesía*****, editado por Ignacio García Aguilar**
JAVIER LORENZO

(185–191)
Cinthia M. Hamlin. ***Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández de Villegas (1515).***
DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ

(192–194)
Viviana Díaz Balsera. ***Guardians of Idolatry: God, Demons, and Priests in Hernando Ruiz de Alarcón's*** **Treatise on the Heathen Superstitions**
JUSTYNA OLKO

(195–198)
Obituary: James O. Crosby (1924–2020)
ALFONSO REY

Submission Information
To submit a manuscript to *Calíope*, please visit http://www.editorialmanager.com/CAL. The online system will guide you through the steps to upload your article to the editorial office.

Articles
The policy of *Calíope* is to publish articles embodying the results of detailed original research. Essays are typically refereed anonymously by two independent academic specialists. Submissions should follow current MLA Style. Articles are usually 6,000–8,000 words in length, including footnotes, and should normally not exceed 10,000 words. Authors should include abstracts in English and Spanish of approximately 100–125 words, five keywords, and "palabras clave."

Book reviews
Calíope does not accept unsolicited book reviews. Books published in the Americas should be sent for review to Dana C. Bultman (dbultman@uga.edu), Department of Romance Languages, 210 Herty Drive, University of Georgia, Athens, GA 30602-1815, U.S.A. Books published in Europe should be sent for review to Ignacio García Aguilar (igarcia@uco.es), Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba, Plaza Cardenal Salazar, 3. 14071, Córdoba, Spain.

Subscription Information
Calíope is published biannually by the Pennsylvania State University Press, 820 N. University Dr., USB 1, Suite C, University Park, PA 16802. Subscriptions, claims, and changes of address should be directed to the Press's subscription services at the Johns Hopkins University Press, P.O. Box 19966, Baltimore, MD 21211, phone 1-800-548-1784 (outside USA and Canada: 410-516-6987), jrnlcirc@jh.edu. Subscribers are requested to notify the Press and their local postmaster immediately of change of address. All correspondence of a business nature, including permissions and advertising, should be addressed to the Penn State University Press, journals@psu.edu.

Back copies
Most past issues of *Calíope* are still available and can be ordered from the Society by emailing the Editor, Ignacio López Alemany (i_lopez@uncg.edu).

Rights and Permission
The journal is registered under its ISSN (1084–1490 [E-ISSN 2377-9551]) with the Copyright Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923 (www.copyright.com). For information about reprints or multiple copying for classroom use, contact the CCC's Academic Permissions Service, or write to the Penn State University Press, journals@psu.edu.

Copyright © 2021
The Pennsylvania State University, University Park, PA

Calíope is indexed in the following databases: Dialnet (Spain), EBSCO Academic Search Complete (USA), ERIH PLUS, JSTOR (USA), Latindex (directorio), MIAR (Matriu d'Informació per a l'Anàlisi de Revistes), MLA International Bibliography (Modern Language Association, USA), Project Muse (USA), and Scopus.

The opinions and facts stated in each article are the exclusive responsibility of the authors. The Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry is not responsible in any case for the credibility and authenticity of the studies. The views and opinions expressed do not necessarily reflect those of the Publisher or the Editorial Board. Original texts published in *Calíope* are property of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, and this source must be cited for any partial or full reproduction.

Nota Editorial / Editorial Note

JUAN MONTERO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SPAIN
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL, SWITZERLAND

En el marco de los estudios sobre el Siglo de Oro, las polémicas literarias constituyen un campo de trabajo fecundo en resultados, al menos desde Menéndez Pelayo y su *Historia de las ideas estéticas en España*. Desde entonces, han sido numerosas las investigaciones que han desbrozado ese terreno, con particular incidencia en las guerras literarias de las primeras décadas del XVII, esto es, las relativas a la *nueva poesía* y al llamado *teatro nacional*. Mucho se ha hecho y mucho es lo que todavía queda por hacer. Así lo hemos entendido los miembros del Grupo P.A.S.O., y por eso, desde hace algunos años, desarrollamos, con la colaboración de colegas de diferentes universidades españolas y extranjeras, el proyecto SILEM (*Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación http://www.uco.es/investigacion/proyectos/silem/index.php), el cual incluye varias líneas de investigación complementarias: biografías de autor, polémicas literarias y debates historiográficos, con un abanico cronológico que alcanza desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX.

En lo que respecta a las polémicas literarias, nuestro trabajo está centrado actualmente en las que atañen a la poesía, con resultados como *Controversias en la poesía española de la Edad Moderna (1600–1850)*, sección monográfica de *eHumanista*, 37 (2017), coordinada por Cipriano López Lorenzo y Ana Martín Puya; *Disensos y controversias en las letras hispánicas (siglos XVI-XVIII)*, núm. monográfico de *Philologia Hispalensis*, 33.2 (2019), coordinado por Cipriano López Lorenzo y Elena Cano Turrión; o el volumen *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, coordinado por Mercedes Blanco y Juan Montero (Sevilla, EUS, 2019), y que es fruto de la colaboración entre el Grupo P.A.S.O. y el proyecto *Pólemos*, integrado en el Labex OBVIL de la Université Paris IV (Sorbonne). El volumen que ahora presentamos se inserta, por tanto, en esa línea de trabajo y para su realización hemos contado tantos con miembros o colaboradores de SILEM como con otros invitados expresamente para la ocasión. El resultado es un ramillete de estudios que parte de las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera (1580) como texto de polémica (Juan Montero) y alcanza hasta el *Parnaso español* de Quevedo (1648), con sus secuelas editoriales en otros autores (Manuel Á. Candelas). En medio queda un grupo de estudios (los de Maria D'Agostino, Muriel Elvira, José M. Rico, Pedro Ruiz y Juan M. Daza) que inciden mayoritariamente en la cuestión de la *nueva poesía*, con referencias directas, entre otros, a Bartolomé Leonardo de Argensola o Lope de Vega. De este último se ha estudiado, en fin, su reacción,

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.000v

en los paratextos de sus obras *de senectute*, a las críticas vertidas contra él en la *Spongia* (Ignacio García Aguilar).

Visto el conjunto, tres cosas, al menos, quedan claras. Que las polémicas representan un capítulo fundamental para el estudio de la configuración del concepto de autoría en el marco de la naciente república de las letras. Y que es preciso abrir el enfoque de estudio para incluir, junto a los escritos expresamente polémicos o de ideas poéticas, un arsenal de intervenciones que se desarrollan en otros ámbitos, fundamentalmente el de los paratextos editoriales. Y por último, que es preciso seguir repertoriando y analizando el trasiego de papeles manuscritos de toda clase entre ingenios de diferentes lugares, pero habitualmente con un polo de referencia común: la corte.

Las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso como texto polémico: aspectos materiales, editoriales y autoriales

Herrera's *Anotaciones* to Garcilaso as a Polemical Text: Material, Editorial and Authorial Aspects

JUAN MONTERO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SPAIN

Director del Grupo PASO y coeditor con Antonio Sánchez Jiménez de *Beltraneja* (Academia Peruana de la Lengua, 2020)

ABSTRACT

Herrera's commented edition of Garcilaso de la Vega's works advances an innovative formula in comparison to El Brocense's edition in material and editorial aspects. Our analysis shows that with those innovations Herrera strove to underscore his authorial role (against Garcilaso and El Brocense) and his attempt to hijack the leadership of Spanish letters with the help of the group of Seville learned men who supported him. Under his nationalist discourse lurks, therefore, controversy and the rivalry between regional groups (Andalusians against Castilians) and social tiers (men of letters against nobles).

RESUMEN

La edición comentada de Garcilaso por Herrera propone una fórmula innovadora con respecto a la del Brocense en aspectos materiales y editoriales. El análisis muestra que tales innovaciones pretenden resaltar el papel autorial de Herrera —frente a Garcilaso y frente al Brocense—, así como su pretensión de asumir el liderazgo de las letras españolas, con el apoyo del grupo de literatos sevillanos que lo secundan. Bajo el discurso nacionalista del libro se esconde, por tanto, la polémica y el enfrentamiento entre grupos regionales (andaluces frente a castellanos) y estamentales (hombres de letras frente a caballeros).

KEYWORDS
Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, poetic edition, literary polemics, authorship

PALABRAS CLAVE
Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, edición poética, polémicas literarias, autoría

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0001

La consideración de Herrera como polemista trae inmediatamente a la cabeza el conocido episodio de la controvertida recepción de sus *Anotaciones* a Garcilaso, cuyo núcleo reside en el ataque que don Juan Fernández de Velasco, futuro duque de Frías y Condestable de Castilla, redactó con el título de *Observaciones de Prete Jacopín* y la subsiguiente *Respuesta* anónima por parte del sevillano (Montero, *La controversia*)[1]. El propio Herrera, en un par de pasajes de la citada *Respuesta*, aporta informaciones detalladas acerca de las reacciones adversas que su libro desató:

> Mas perdone Dios a d. Diego de Mendoza aver traido de Italia este genero de escrevir. Porque dio atrevimiento a Damasio, para dezir mal del *Inventario* de Villegas con aquel donaire, que tiene en todas sus cosas, i despues para juzgar estas *Anotaciones* en una muy prolixa carta, que envió dende Valladolid a un Platero, que estava en Sevilla. (Montero, *La controversia* 189)

Y esto incluso antes de ser publicado:

> el [Herrera] tuvo cartas de Madrid, antes de imprimir a G.L., en razon desta quexa, i P. Lainez le escrivio; que estaban ofendidos los Poetas Castellanos, de que no los traia a conferencia, como a los Andaluzes, i le amenazò con la censura dellos[2]. (Montero, *La controversia* 194)

Esta última información, quién sabe si más o menos manipulada por Herrera, sirve al menos para confirmar que su proyecto editorial era conocido fuera de Sevilla desde antes de su publicación. Lo era en la corte, donde residía Laínez, y tenía que serlo —como veremos que pensaba el propio Herrera— en Salamanca, a cuya universidad concurrían no pocos sevillanos. Como se sabe, allí se venían publicando en los últimos años ediciones novedosas de Garcilaso: en 1569, la primera sin la compañía de Boscán; en 1574, la primera anotada, de la mano del Brocense, con una segunda impresión en 1577 que presentaba, como ha mostrado Nider, ligeras pero significativas modificaciones con respecto a la anterior[3]. Lo cierto es que tampoco el trabajo de Sánchez se había visto libre de recelos previos a la salida del libro, pues ya su prólogo "Al lector" contenía la réplica a quienes interpretaron que identificar las fuentes de la imitación de Garcilaso solo servía para destapar los *hurtos* del toledano (transcrito por Keniston 339–43)[4]. Resulta obvio, por tanto, que Herrera remató y publicó sus *Anotaciones* en un ambiente enrarecido y que lo hizo, además, en franca competencia con el catedrático salmantino, cuyo nombre silencia por completo y cuyo trabajo pretende relegar hasta el punto de reclamar para sí mismo la primacía temporal como editor riguroso de Garcilaso:

> I atrévome a decir que, sin alguna comparación, va emendado este libro con más diligencia i cuidado que todos los que an sido impressos hasta aquí; i que yo fui el primero que puse la mano en esto, porque todas las correcciones de que algunos hacen ostentación, i quieren dar a entender que emendaron de ingenio, á mucho tiempo que las hize, antes que ninguno se metiesse en este cuidado, pero estimando por no importante esta curiosidad, las comuniqué con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron d'ellas[5]. (Herrera 327)

Más allá de lo improbable o increíble de la afirmación, lo que ahora interesa subrayar es su inserción en una nota en la que Herrera se plantea cómo editar el v. 3 del soneto VII de Garcilaso, apunte que abre una serie de observaciones sobre crítica textual, estudiadas por Núñez Rivera. Es decir, que la voz autorial se hace allí presente en un espacio, el de la anotación, que no se concibe ya como meramente ancilar y supeditado al texto primario, sino como propicio para la autoafirmación y la confrontación con otros, en este caso, el Brocense. Pues bien, ese enfoque polémico (Navarrete 180; Lazure 73–74) tiñe el libro herreriano en su conjunto y se manifiesta en una serie de aspectos materiales, editoriales y autoriales que pasamos a considerar, cotejándolos, siempre que sea necesario, con las ediciones cuidadas por el Brocense.

Dos modos de anotar

Es un tópico entre los estudiosos (entre otros: Codoñer; Ruiz Pérez, "Las *Anotaciones* del Brocense"; Nider; Fernández Rodríguez 35–37) contraponer el modo sucinto y académico que tiene Sánchez de anotar, frente al más personal, disperso y hasta, en ocasiones, farragoso que practica Herrera. El hecho es que dicha discrepancia queda ya patente en los documentos legales que constan en una y otra edición, cuya literalidad debe de reflejar lo que sus respectivos autores habían escrito a la hora de tramitar la publicación de sus libros ante el Consejo de Castilla. Así, según la cédula correspondiente, el Brocense había expuesto

> ...que por exemplares antiguos auíades emendado y restituydo las obras de Garci Lasso, que estauan muy corruptas y viciosas, y auíades declarado muchos lugares obscuros que no se entendían, como se entendería por las emendaciones y escolios de que hacíades presentación con el original enmendado, en los quales mostráuades y trayades todos los lugares de Poetas, Latinos, y Griegos, Italianos [y] Españoles de los quales los auía sacado el dicho Garci Lasso y los auía imitado en sus obras, y auíades añadido otros sonetos suyos que no estauan impressos, y al propósito dellos otros sonetos y canciones honestas y gustosas (citado por Keniston 336–37).

Como se ve, Sánchez ciñe su trabajo a mejorar el *textus receptus* de Garcilaso, depurándolo de los errores de transmisión que impedían su correcta comprensión y aumentándolo con poemas hasta entonces no impresos. Su anotación se orientaba a identificar las fuentes de imitación, tarea que resultaba imprescindible para llevar a cabo la *emendatio ope ingenii* de los pasajes deturpados, caso del conocido "como sierpe ponzoñosa" de la oda *Ad florem Gnidi*, v. 45. Y al hilo de todo esto copiaba algunos poemas ajenos, entre los que destacan las traducciones horacianas de fray Luis (tres en 1573, cuatro en 1577), por entonces preso de la Inquisición, sin citar su nombre.

Por el contrario, la licencia concedida a Herrera recoge escuetamente: "nos fue hecha relación que vos auíades compuesto unas *Anotaciones* de las obras de Garci Lasso de la Vega, las quales con las dichas obras queríades ynprimir" (169). Se deduce del pasaje que Herrera había eludido en su escrito presentarse como mero editor de Garcilaso, para hacerlo como autor de unas notas con entidad propia, que derivan de y acompañan a los poemas del toledano, sí, pero que no están exclusivamente al servicio de los mismos. Lo de que acompañan se corresponde literalmente con la *dispositio* editorial del libro herreriano: mientras que Sánchez (o Pedro Laso, el impresor) opta por presentar primero la secuencia completa de los poemas y después la de las notas, precedidas de una portadilla interna en f. 85r[6], Herrera (que no el tipógrafo Alonso de la Barrera, a nuestro juicio) prefiere que cada poema vaya seguido de su propia anotación. En uno y otro caso, la programación de la lectura es muy distinta. En el primero, quedan resaltadas la autonomía del texto poético y la libertad del lector para acudir a las notas cuando lo estime conveniente. En el segundo, la presencia del anotador (sobre todo en las formas breves, como el soneto) se hace insorteable; su discurso se adosa y aun superpone al de los poemas mismos con la voluntad clara de condicionar su lectura por parte de quien se ve a sí mismo como autor[7]. Estamos, pues, ante la figura de lo que se ha llamado atinadamente el *commentauteur* (Mathieu–Castellani 43). Una conciencia de autoría que va a quedar patente en múltiples aspectos del libro y que se configura mediante un planteamiento polémico en varios frentes: con respecto al Brocense como comentarista, con respecto a Garcilaso como poeta, con respecto a los poetas salmantinos y castellanos en general como representantes de la elocuencia española y, por último, con respecto a los italianos como modelos de la imitación para los españoles.

Una portada programática

Las tres ediciones salmantinas antes citadas presentaban un formato en 12º y todas anunciaban las *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega*; en la de 1574, seguía la mención: "Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Cathedrático de Rhetórica en Salamanca", que se repite en la de 1577, con una variante significativa: el licenciado es ahora maestro. Era

siempre un libro *de faltriquera*, destinado en principio al público universitario de Salamanca y, seguramente por ello, varias veces impreso. Por su parte, el libro sevillano de 1580 alcanzaba las 700 páginas en 4º conjugado, un formato *de escritorio* que representaba una "vanguardista propuesta material" (García Aguilar 212), pues era la primera vez que se editaba un poeta lírico *in quarto*, formato que el propio Herrera aplicará a *Algunas obras*, su poemario de 1582. En cuanto a la mención de título y autoría, la portada dice escuetamente: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Llama poderosamente la atención el tratamiento raso de uno y otro autor, sin aditamentos encomiásticos el poeta, sin títulos universitarios el comentarista: Garcilaso y Herrera mano a mano, sin que se establezca más distinción entre ellos que la preeminencia que le otorga al toledano el que su nombre figure en primer lugar y en un cuerpo de letra solo un poco mayor. Si vamos a la dedicatoria, la del Brocense tiene como destinatario al licenciado en Cánones don Diego López de Zúñiga y Sotomayor, alguien que aunaba el origen nobiliario —era hermano del duque de Béjar— con la vinculación a la Universidad de Salamanca, de la que llegó a ser Rector hasta tres veces y que, según testimonio de Sánchez, le favoreció en su carrera (carta a Vázquez de Mármol del 17 de mayo de 1574, citada por Gallardo 449)[8]. Herrera, por su parte, en una especie de sobrepujamiento, dirige su libro a un hermano mayor del anterior, don Antonio de Guzmán [Zúñiga y Sotomayor], que heredó de su madre el título de marqués de Ayamonte, condición a la que añadía la de servidor de la monarquía en el cargo de gobernador de Milán y capitán general de Italia[9]. O sea, que se trataba de alguien implicado en la vida político–militar de la monarquía y lo hacía, además, en la nación a cuya hegemonía cultural quería enfrentarse Herrera. No parece casualidad, desde luego.

Como tampoco lo es que, frente a la ausencia de elementos visuales que se da en la edición del Brocense, la de Herrera ostente una xilografía alusiva al tópico de las armas y las letras, representadas por un yelmo que reposa sobre un libro, ambos rodeados por sendas guirnaldas de yedra y laurel y por el lema ciceroniano "Non minus praeclarum hoc quam illud", tomado literalmente de un pasaje de *De officiis*, I, 75, "en el que se parangonan y aun sobrepujan los méritos civiles de Solón sobre los militares de Temístocles" (Montero, "Estudio bibliográfico" 25)[10]. La elección y diseño del escudo o fue idea de Herrera o tuvo que surgir de entre sus colaboradores en el libro, pues no hace sino anticipar por vía iconográfica el meollo ideológico de la obra, luego expuesto con elegante rotundidad por el maestro (este sí) Francisco de Medina en su conocido prólogo: ya es hora de que las letras españolas alcancen la dignidad que corresponde a las armas imperiales. Esa es la empresa en la que, siguiendo el ejemplo del fallecido Juan de Mal Lara y tomando a Garcilaso como pretexto, está inmerso el grupo de ingenios sevillanos que encabeza Herrera. En consonancia, el lenguaje se reviste de un tono belicista desde el mismo arranque

de ese prólogo —"Siempre fve [*sic* por *fue*] natural pretensión de las gentes virtuosas [*sic* por *vitoriosas*] procurar estender no menos el uso de sus lenguas que los términos de sus imperios" (187)—, hasta su conclusión:

> Encogerase ya de oi más l' arrogancia i presunción de los vulgares (...) i veremos estenderse la magestad del lenguaje español (...) hasta las últimas provincias donde vitoriosamente penetraron las banderas de nuestros exércitos. (203)

Una empresa que tenía, sin duda, dos frentes: el exterior (competencia con Italia) y el interior, más difícil de acometer, pues implicaba a un tiempo reconocer el mérito de Garcilaso como *príncipe de los poetas españoles* y juzgar sus versos desde la óptica de la erudición poética que preconizaba Herrera. La consecuencia inevitable era señalar, junto a sus virtudes, las limitaciones del toledano en tanto que modelo, "porque podamos imitallo con seguridad" (200), lo que abría la puerta a la presentación de Herrera, con su cohorte de ingenios sevillanos y andaluces, como nuevo adalid de las letras españolas, "... pues —dice Medina— si su modestia no lo rehusara, no sé si debíamos dalle el primero [lugar]" (198). Para justificar una afirmación tan atrevida, y más aplicada a alguien que no pasaba de ser entonces una figura de alcance local en una ciudad populosa y próspera, sí, pero sin prestigio universitario, Medina le dedica a Herrera una *laudatio* más extensa e intensa que la del propio Garcilaso, presentándolo como un erudito infatigable, estudioso de la lengua, reformador de la ortografía, poeta, historiador y tratadista del arte poética. En este discurso, el toledano quedaba incorporado como hito inaugural de un devenir ascendente de las letras españolas cuyo cumplimiento recaía ahora en Herrera y los sevillanos, en competencia con los de la corte o los salmantinos, estos completamente ignorados en las *Anotaciones*[11]. La batalla de plumas estaba servida, por tanto. El componente regionalista del debate (andaluces contra castellanos) no debe ocultar otra dimensión (letrados contra caballeros, profesionales de las letras contra aficionados) que se superpone y aun contradice a la anterior, como ha mostrado Ynduráin, al tiempo que nos acerca al trasfondo de la cuestión, el cual no era otro que el de la propuesta innovadora de una poesía basada en el arte, y no en el ingenio o la *sprezzatura*.

El aparato de preliminares

La singularidad de las *Anotaciones* herrerianas como libro que desborda el modelo de comentario humanístico ceñido a la tradición de la *enarratio poetarum* tiene un reflejo evidente en la hipertrofia de su aparato de preliminares. Nuevamente, en esto viene al pelo la comparación con el libro del Brocense, que sí se atiene a una versión depurada de dicho modelo. Nos referimos, claro, no a los preliminares administrativos o legales[12], sino a los literarios. El Brocense

se muestra aquí tan parco que deja en blanco, además de otras planas, la secuencia que va desde el f. 10v hasta el f. 12v. La serie se abre con una escueta dedicatoria que no entra en cuestiones literarias, cosa que sí hace —como ya se ha dicho— el más extenso prólogo al lector que sigue luego, y culmina con un par de composiciones poéticas alusivas a las muertes, en sendas acciones bélicas, tanto de Garcilaso (en latín, por Cristóbal Calvete de Estrella) como de su hijo (un soneto de Francisco de Figueroa)[13].

Herrera, por su parte, hace de los preliminares el foro de presentación de su proyecto literario y del grupo de ingenios que lo secundaban en su ejecución[14]. Y no espera mucho para ello, sino que ya en la misma dedicatoria despliega ante el marqués de Ayamonte la doble perspectiva con la que se acerca a Garcilaso y a la poesía española. De entrada, no puede dejar de reconocer el mérito del toledano, "tenido siempre, entre los que sienten bien d' estas cosas, por Príncipe de la Poesía española" (174), pero inmediatamente pasa a quejarse del lamentable estado de la doctrina literaria en España y justifica así la temeridad de haber emprendido una obra novedosa:

> Bien es verdad que esta [obra] se halla desnuda de aquella elegancia i erudición que suelen tener las que se crían en las casas de los ombres que saben, pero alguna parte d' esta culpa, si acaso merece este nombre, está en la pobreza i falta que tenemos de semejantes escritos en nuestra lengua, i la mayor en la rudeza i temeridad de mi ingenio, pues no conteniéndome en los límites de mi inorancia o poca noticia, escogí este argumento con tanta novedad i estrañeza casi peregrina al lenguage común, assí en tratar las cosas como en escrevir las palabras. (175)

La dedicatoria resulta, por tanto, plenamente funcional en el diseño retórico del libro, ya que adelanta sintéticamente la argumentación que de manera más elaborada desarrolla luego el maestro Medina en su prólogo (Ruiz Pérez, "El prólogo"). Más pacífica resulta, en principio, la interesantísima "Vida de Garcilasso de la Vega" (Fernández Rodríguez 45–48; Pineda, "La construcción del discurso crítico" 215–23) que viene luego y que constituye un sincero y perceptivo elogio del toledano, en lo personal y en lo literario, hasta concluir Herrera:

> Finalmente escribió mucho en poco, porque no dexó en aquel género lugar para los que le sucedieron. Mas si alguna cosa ai en él que de todo punto no satisfaga a los ombres que entienden, puede decir, como dixo Ovidio: *defuit et scriptis ultima lima meis*. (211)

La autocelebración no falta, sin embargo, en ese texto, cuya coletilla enlaza con un pasaje de la "Vida" que es el único en el que se pone algún reparo a la lengua poética del toledano —"i aunque en algunas partes, se pudieran

mudar algunas vozes i ilustrar con mejor disposición" (209)—, reserva que ya anuncia las críticas diseminadas luego a lo largo del libro, estudiadas por Estévez Molinero, al tiempo que le permite situarse a Herrera en el bando de *los ombres que entienden*.

Como era de rigor, el colofón de la "Vida" consiste en un florilegio de elogios dedicados a Garcilaso por diversos ingenios, pero importa subrayar que Herrera arranca la serie con los formulados por autores italianos (P. Giovio, P. Bembo, L. Terracini, L. Tansillo), lo que le permite recoger ahí la idea de la competencia cultural entre ambas naciones. Además, tales elogios, junto con los de Boscán —sin copiarlos, "por estar impressos i ser comunes a todos"(215)[15] — son como el pórtico de una secuencia de diez poemas latinos y castellanos compuestos por diferentes ingenios sevillanos y andaluces, a petición del propio Herrera. Intervienen ahí el maestro Medina, con una elegía latina y una canción, el licenciado Francisco Pacheco, con un *genethliacon* o natalicio en estrofas alcaicas, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Diego Girón, con un poema en hexámetros, el lucentino Luis Barahona de Soto, Pedro Díaz de Herrera y el propio Herrera, con un soneto y la égloga "Salicio". Los tonos bucólicos son abundantes, de hecho, en la colección y contribuyen a crear la apacible atmósfera de una hermandad no competitiva entre poetas / pastores. En este contexto, el elogio de Garcilaso y el lamento por su muerte van acompañados de manera aparentemente inocua por el de Herrera como garante de la fama del toledano y sucesor suyo, aspecto este último en el que inciden particularmente Medina, en sus dos composiciones, Girón y Díaz de Herrera. El más decidido es de nuevo Medina, quien pone en boca de Proteo el vaticinio de que el Tajo y el Betis "...ermanados / contrastarán la furia de los hados" (250), o sea, guardarán la memoria de Garcilaso del olvido. Entre los ingenios del Betis ocupados en inmortalizar el nombre del toledano destacará especialmente uno:

> un joven venturoso a quien á dado
> Febo su canto amado,
> i por más estremallo, el casto coro
> le dio nombre de hierro, ingenio d'oro. (250)

La elocuencia española tiene ya su sede en Sevilla. El eco virgiliano (*Fortunate puer*, Buc. V, 49) conecta con otro de los poemas preliminares, unos versos en que, por boca de Apolo, el licenciado Pacheco se dirige al niño Garcilaso para anunciarle la inminencia de un *aureum saeculum* para la poesía española:

> Iam cresce, nostri deliciae chori,
> o dulcis infans, dulce decus tuae
> Hispaniae, quam mox Etruscos
> arte sequi numeros docebis.

> O quod renatis vatibus aureum
> affulget illi, te duce, saeculum!
> iam saxo venturis poetis
> invideat numerosus Arnus[16]. (218–19)

Si quizá el pronóstico de Pacheco no estaba pensado exclusivamente para los poetas andaluces, pudieron leerlo así los colegas de su entorno, ya que la pretensión de los ingenios sevillanos era, en efecto, hacerse portavoces de la nación española en materia de lengua y poesía.

Herrera al lector

La presencia de Herrera en los preliminares de las *Anotaciones*, es, como se ha visto, importante, pero falta en ellos un prólogo suyo al lector como el que escribió el Brocense, ya que está sustituido por el del maestro Medina. Sin embargo, ese prólogo herreriano, o al menos algo que se le acerca (Montero, "Las *Anotaciones*"; Morros Mestres 17; Torres 65), sí existe en el libro, aunque desplazado a un lugar imprevisto y partido en dos piezas autónomas: el preliminar y la coda que flanquean las notas al soneto I de Garcilaso (263–65 y 285–86), retazos que vienen a suplir la carencia del prólogo herreriano y lo hacen retomando "la estrategia de justificación y defensa" que ya se percibe en el de Medina (Ruiz Pérez, "El prólogo" 123). Ese tipo de estrategia se asemeja a la especie de argumentación proemial que la retórica define como *insinuatio*, destinada a la defensa de una causa que el orador y su auditorio juzgan como especialmente problemática (Lausberg 255–56)[17]. En este caso, la dificultad puede considerarse desde varias perspectivas. Una es, sin duda, la aparente desproporción entre la ingente tarea (la dignidad nacional de las letras españolas) y la capacidad del sujeto que la acomete (por entonces un oscuro escritor provinciano sin *auctoritas* académica). Otra es la más que posible inadecuación entre la obra, en su concepto e intención, y al menos una parte del público lector. Consciente de esa problemática, Herrera elabora un discurso que avanza oscilando entre los dos polos de su imaginario, el temor y la osadía.

La confianza que expresa el arranque, cuidadosamente atemperada mediante la litotes ("Pienso que por ventura no será mal recebido este mi trabajo de los ombres que dessean ver enriquecida nuestra lengua con las noticias de las cosas peregrinas a ella"), da paso de inmediato a una corrección ("...no porque esté necessitada [nuestra lengua] i pobre de erudición i doctrina [*sic* por *dotrina*]..."), destinada a evitar que la afirmación inicial pueda entenderse como una denuncia generalizada de la pobreza cultural española. Dicha carencia —matiza Herrera— se produce de manera particular en el campo de la poética, ya que los ingenios españoles se ocuparon en atender "a cosas mayores" —un argumento ya esgrimido por Medina en su prólogo—. Se trata, ciertamente, de una concesión estratégica a la *captatio benevolentiae*,

pues difícilmente cabe imaginar algo de mayor trascendencia para el sevillano que el cultivo de la elocuencia. Por eso, esta concesión no hace sino preparar el terreno para un decidido paso al frente con el que Herrera reclama para sí la primacía en los estudios literarios, presentándose como debelador de la ignorancia: "...no por esso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia" (264). La determinación se subraya mediante la adopción del léxico militar que ya utilizaba Medina: *romper por* es la expresión que servía para indicar que un ejército, sección militar o incluso individuo se abre paso venciendo la resistencia del enemigo. Al gesto de osadía sigue otro de retraimiento, de nuevo por la senda de la *captatio benevolentiae* ("No soy [*sic* por *soi*] tan temerario que espere ver mucho en tanta niebla..."), mediante el recurso al tópico de los ejercicios de juventud, lo que lleva a Herrera a formular una proposición rotunda pero modesta en su alcance ("oso prometer que será [la obra] de algún provecho a los que están agenos de la inteligencia d' esta arte"), reiterada poco más abajo, pero ya con un inciso que contrapesa la modestia ("ni yo, *aunque pudiesse fácilmente*, pretendo descubrir más luz que la que conviene a los ojos flacos i cortos de vista"; cursivas nuestras). En medio queda la alusión a quienes no tienen necesidad de un libro como el suyo ("los que alcançan enteramente sus teorías [del arte] i saben proseguillas con el ejemplo i demostración de las obras"), lo que en el fondo encierra un desafío, pues ¿quién se atreverá a decir que cumple ese requisito?

El párrafo que sigue merece ser citado *in extenso*, pues saca a relucir la incomodidad que tiene Herrera a la hora de asumir públicamente su condición —insistentemente reclamada y exhibida, por otro lado— de autor que aspira al reconocimiento de su trabajo:

> Pero desseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben, i que se persuadan a creer que la onra de la nación i la nobleza i ecelencia del escriptor [*sic* por *escritor*] presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio, i no esperança de alguna estimación, porque conozco [*sic* por *conosco*] bien que esto no puede traerme gloria, i cuando fuesse posible [*sic* por *possible*] que la mereciesse, no es de tanta importancia o reputación declarar las cosas ofrecidas en estos versos que por esta ocupación yo uviesse de esperar el nombre que se debe por otros estudios. (264)

El zigzagueo del discurso ya resulta aquí desconcertante. Por un lado, Herrera reivindica, una vez más, para sus *rudezas* una elevada *intentio auctoris*, lo que debería asegurarle a su libro una buena acogida entre los doctos, para afirmar a renglón seguido que no espera gloria alguna por su trabajo, ¡aunque la mereciese!, pues en el fondo la tarea de declarar versos ajenos es poca cosa en comparación con otros estudios, en transparente alusión a los proyectos

literarios (historia, poesía, poética) en que, tal como había adelantado Medina, estaba Herrera enfrascado. Una lectura posible para el pasaje es interpretar que, a diferencia del Brocense, Herrera no va a limitarse a *declarar* los versos de Garcilaso, sino que los va a utilizar como pretexto o punto de partida para exponer un curso de erudición en diferentes materias, especialmente el de los principios retóricos y teóricos que deben guiar la creación poética. Y así parece confirmarlo el hecho de que a renglón seguida mencione que en su libro aparecerán ocasionalmente observaciones críticas sobre la poesía de Garcilaso ("...si fuere caso que mencione en estas *Anotaciones* algunos vicios comunes a la flaqueza de nuestros entendimientos..."), pues si hay principios rectores, existe la posibilidad de juzgar si alguien los sigue o no. Todo ello, por supuesto, dentro de la sana intención del autor y como acto de servicio a la nación:

> ...porque no incurran en la mesma falta los que siguen su imitación [de Garcilaso], i en lo que permitiere esta brevedad, mostraré alguna parte de la riqueza que contiene el lenguaje español[,] con la noticia de la poesía, i dexaré descubierto un rastro d'ella[18]. (265)

Se perfila, así, en el horizonte un lector que quiera ponerse al día en lo que a doctrina poética en lengua vernácula se refiere, y que, además, sea capaz de ponerla en práctica: un poeta *nuevo*, en definitiva. El espectro de los lectores posibles resulta, pues, extremadamente amplio: desde "los que están agenos de la inteligencia d'esta arte" hasta "los que alcançan enteramente sus teorías i saben proseguillas con el exemplo i demostración de las obras", de ahí la peculiar mescolanza entre erudición y divulgación que se da en el libro (Montero "Las *Anotaciones*"; Lazure 75). Que dicha amplitud genera vaivenes en el discurso herreriano nos lo confirma la coda más bien extemporánea que figura al final de las notas al soneto I, un breve fragmento que enlaza con el que acabamos de analizar y que citaremos en su integridad:

> No dudo que este modo de anotar, por ser nuevo en nuestra lengua, á de parecer difícil i oscuro a los que sólo entienden la habla común, i que dessearán más claridad, pero es demasiada afetación procurar esta facilidad en todo i se seguiría d' ella fastidio, i crecer estas ilustraciones en más que la justa grandeza, i vendría a hacer en esto oficio de gramático. I assí, por no salir de mi intento, descubriré en algunas partes las figuras que se hallaren, declarándolas estendidamente, porque lo demás basta apuntallo, que los que saben holgarán ver considerado algo de lo mucho que ellos conocen en las lenguas artificiosas. (285–86)

Reaparece aquí la duplicidad antes apuntada entre los lectores posibles: de un lado, los *romancistas* que "sólo entienden la habla común"; de otro, "los que saben" por tener acceso a "las lenguas artificiosas"[19]. Entre esos dos

polos, Herrera dice negarse a satisfacer del todo al primero, pero la razón que da resulta un tanto sorprendente en un libro como el suyo: que eso daría lugar a unas notas excesivamente prolijas y que su trabajo sería similar al de los denostados gramáticos (Gil Fernández 231–95). Y más sorprendente aún resulta la conclusión que de ahí deriva el sevillano: como no quiere hacer de gramático cansino, identificará y explicará por extenso las figuras retóricas que aparecen en los versos de Garcilaso. Pero eso es justamente un apartado propio del comentario escolar o gramatical, como le recordará con razón Prete Jacopín[20]. En definitiva, la coda resulta conceptualmente pobre y no hace justicia al trabajo de anotación desplegado por Herrera en relación con el soneto I de Garcilaso, que constituye un excelente ejemplo de su novedosa y peculiar manera de encarar dicha tarea.

Dichas notas contienen, en efecto, varias observaciones menores sobre las figuras retóricas de que se vale Garcilaso en el poema, pero lo esencial no está ahí, sino en el *discurso* del soneto, el primero de la serie de diecisiete que aparecen recogidos bajo ese rótulo en la Tabla que cierra el volumen de 1580. Como se sabe, dicho *discurso* tiene como hilo conductor una serie de observaciones de carácter histórico–crítico sobre la naturaleza genérica de esa forma poética y sobre sus principales cultivadores, tanto en Italia como en España. Siendo amplio este marco, todavía resulta continuamente desbordado por parte de Herrera, quien siguiendo un modelo digresivo o de argumentación ramificada aprovecha la más mínima ocasión para llevar su escritura hacia cuestiones que son de su interés pero que están cada vez más alejadas en sentido estricto de la anotación de Garcilaso. La más conocida de ellas es la comparación de las lenguas toscana y española, diseccionada por Terracini, que en realidad está supeditada al tema capital de la imitación de los autores italianos por parte de los españoles en el contexto de la competencia cultural entre unos y otros, punto que remite, finalmente, a la cuestión de cómo ha de ser la lengua poética propia de una nación imperial. Son temas, en fin, que constituyen el núcleo ideológico–cultural del libro, tal como lo anunciaba Medina en su prólogo, y ya han sido bien analizados, entre otros, por estudiosos como Gaylord (472–75), Schmidt o Ruiz Pérez ("El prólogo"). Pero sí subrayaremos, en línea con los estudios de Luján Atienza, Pineda, Fernández Rodríguez, Artaza o Béhar, que lo que dice Herrera sobre el soneto como forma poética y lo que apunta sobre el primero de los garcilasianos ya deja ver cómo su discurso crítico está impregnado de la retórica de tradición hermogeneana, que pone el foco menos en los efectos de persuasión de los recursos expresivos que en los de moción de los afectos y deleite estético, como fin propio de la poesía. Justamente lo que convenía a alguien que pretendía reforzar el componente personal y creativo en su abordaje de Garcilaso.

Conclusión

Las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso no son solo una obra generadora de polémicas sino, y ante todo, un libro que nació y se concibió como texto de polémica. El intento que subyace en la obra es el de dar un vuelco al estado de las letras españolas, reclamando desde Sevilla, una ciudad pujante en lo económico, el liderazgo que no acababa de tener en el plano literario–cultural. Ello suponía proponer a Herrera, un hombre de letras hecho a sí mismo, como nuevo referente en el campo de la poesía y la erudición poética, capaz de darle a la lengua de la nación la autoridad y el lustre que demandaban los tiempos imperiales. Paradójicamente, el ideal tenía algo de nostálgico a la altura de 1580, pues implicaba dar por bueno el principio humanístico de que la elocuencia literaria y especialmente poética era el sustento y reflejo de la *virtus* individual y colectiva, en un tiempo en que el cultivo de las letras se veía crecientemente condicionado por los aspectos socio–económicos de su difusión impresa o de su explotación comercial sobre las tablas. Herrera fue muy consciente de esta dimensión pública de lo literario y por eso no dudó en recurrir a la imprenta en 1580 (*Anotaciones*) y 1582 (*Algunas obras*) para dar a conocer su proyecto y marcar así un punto de inflexión en la marcha de las letras españolas. Esa voluntad queda manifestada en los aspectos materiales y editoriales del volumen de 1580, todos ellos vinculados con la voluntad de autoría que movía a Herrera. Garcilaso, cortesano itinerante y poeta–soldado (aunque más bien a su pesar), era la piedra de toque que debía permitir a Herrera, literato sedentario y periférico con respecto a la corte, presentarse y singularizarse como autor. Ello implicaba ubicar al toledano como precedente y modelo que debía ser asumido, ensalzado y a la vez críticamente superado, pues así lo exigía el *crescendo* político–militar de la Monarquía Hispánica. Por eso, en manos de Herrera las letras se vuelven armas.

NOTAS

El marco de este trabajo es el proyecto *Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500–1844)* (SILEM II), del Plan Estatal de I+D+i, RTI2018–095664–B–C22.

1
Morros Mestres expresa reservas sobre la autoría de Fernández de Velasco (278–85) y niega la de Herrera (298–301). Juan Montero, por el contrario, las reafirma ("Don Juan Fernández de Velasco"). Años más tarde, Fernández de Velasco llegó a ser Gobernador de Milán, donde desarrolló una importante labor de mecenazgo cultural y sentó las bases de su magnífica biblioteca (Montero et al.).

2
Y aún deja Herrera en silencio otro ataque, y bien significativo, contra su libro: el que escribió el Brocense en su prólogo a la versión de *Os Lusiadas* del antequerano, afincado un tiempo en Sevilla, Luis Gómez de Tapia (Salamanca, 1580). Como ha mostrado Asensio, Sánchez, sin nombrar a Herrera, deja caer ahí claras alusiones críticas a su manera de anotar el texto de Garcilaso. El libro también es recordado por contener en sus preliminares el primer poema impreso de Góngora, la canción "Suene la trompa bélica".

3
La descripción más completa de la edición del 74 sigue siendo la de Keniston (334–43), basada en el ejemplar de la Hispanic Society, mientras que la de Ruiz Fidalgo (775–76) se basa en el ejemplar U/8546 de la Biblioteca Nacional de España, mútilo de la mitad del primer cuadernillo. Nótese que, como señala Nider (33), el texto de Gallego Morell sigue el de 1577, no el de 1574.

4
Antes de la impresión del libro ya se quejaba de lo mismo en carta a Vázquez de Mármol del 17 de mayo de 1574 (citado por Gallardo 450). Han tratado el asunto Gallego Morell 24–25 y López Bueno.

5
Herrera ya había reivindicado su primacía de manera velada en las notas al soneto I, cuando afirmaba que Juan de Mal Lara, fallecido en 1571 y que, por cierto, había compartido las aulas salmantinas con el Brocense, ". . . fue uno de los que más me persuadieron que passasse adelante con este trabajo" (285). El Brocense, por su parte, también sostenía en el citado prólogo "Al lector": "Muchos años ha que, por tener yo affición al excelente Poeta Garci Lasso de la Vega, hize sobre él algunas anotaciones y emiendas ..." (citado por Keniston 340; modernizamos acentuación y puntuación). Como señaló Rivers, la mano del Brocense ya se deja ver en el texto de la edición de 1569.

6
Ciertamente esto facilitaba la tarea del tipógrafo a la hora de repartir el texto en las planas, máxime teniendo en cuenta que trabajaba en un formato de 12º. En una de sus cartas a Vázquez, del 17 de mayo del 74, Sánchez explica que la impresión se ha retrasado: "Laso metió una impresión de *Horas*, porque le daban dinero luego, y a puros golpes acabó tres pliegos [del Garcilaso] que faltaban desde antaño" (citado por Gallardo 450). Lo más probable es que el parón se produjese justo cuando empiezan las notas del Brocense, que ocupan los cuadernillos H, I, K (de 12 hojas) y el L (de ocho).

7
De hecho, la mediación herreriana ya se plasma en el modo en que aplica al texto de Garcilaso unos peculiares criterios ortográficos y aun tipográficos. Los resume Gallego Morell (37).

8
Este caballero, que había nacido en Sevilla, fue Rector en 1567, 1569–1570 y 1575–1576.

Se vio obligado a dejar su cargo tras ser acusado de homosexualidad (Bruquetas de Castro). La dedicatoria se mantiene en la edición de 1577, pero ya no se consigna en la portada.

9
En Milán falleció en abril de 1580, coincidiendo con la fase final de la impresión de las *Anotaciones*. Esto obligó a Herrera a redactar una segunda dedicatoria a su hijo Francisco de Guzmán Sotomayor, lo que generó un estado editorial en los preliminares del libro (Montero, "Estudio bibliográfico" 41–45).

10
Otra lectura del lema como comparación entre el pasado clásico y el presente renacentista propone Solís de los Santos (108).

11
Hasta el punto ridículo de que Herrera deja sin anotar en su comentario un solo río de los que nombra Garcilaso en sus versos: el Tormes. La omisión cobra sentido si recordamos la vinculación tópica entre los ríos, las ciudades y la poesía. Por eso, no es casual que el primer poema ajeno que se cita completo en las notas de Herrera sea un soneto del marqués de Santillana, ancestro de Garcilaso, en el que el amante ausente pondera el poder sanador del Guadalquivir por encima del Tajo o del Guadiana.

12
En el caso del Brocense, estos se limitan a la licencia y privilegio por seis años; en el caso de Herrera, a la licencia sin privilegio, la aprobación de Alonso de Ercilla y la lista de erratas. Sobre los avatares que afectan a esos componentes en los sucesivos estados del libro herreriano, véase Montero ("Estudio bibliográfico" 33–49).

13
En la ya citada carta a Vázquez de Mármol, afirma el Brocense que pensaba incluir en ese primer pliego algunos poemas de amigos suyos en honor del dedicatario, y en otra posterior, del 17 de mayo, reconoce no haberlo hecho siguiendo el consejo de Vázquez (citado por Gallardo 449–50). En la edición de 1577 añadió algunos textos: los dos sonetos de Boscán a la muerte de Garcilaso, y unas composiciones, en italiano y en latín de un tal Florentio Romano.

14
También en las *Anotaciones* de Herrera se produce una anomalía material: el cuaderno D, que es el último de los preliminares, consta de seis hojas (pliego y medio), en lugar de las ocho (dos pliegos conjugados) que debía tener. De hecho se produce un salto en la paginación desde la p. [60], con una portadilla en página par (otra anomalía), a la p. 65. Todo indica que estaba previsto ocupar esas planas con algún preliminar adicional o algún otro elemento desconocido. Es tentador pensar que este fuera un retrato de Garcilaso o del propio Herrera.

15
Y Herrera no pierde la oportunidad de mostrar su valoración poco favorable de la poesía de Boscán: "que si tuvieran sus obras muchos [sonetos] semejantes a ellos, por ventura merecieran mejor lugar" (214–15). Ver al respecto Lorenzo.

16
Citamos el texto con las enmiendas que aporta la edición y comentario de Solís de los Santos (99). Esta es su traducción: "Acrécete ya, delicia de nuestro coro, oh dulce niño, dulce honra de tu España, a la que pronto enseñarás a seguir con arte los ritmos toscanos. ¡Oh, qué siglo, de oro por sus poetas renacidos, resplandece para ella bajo tu guía! Conseguiré yo que el rítmico Arno envidie a los poetas que van a llegar". El autógrafo del poema contiene seis estrofas más que la versión impresa, estrofas que venían a cerrar la composición con un elogio y descripción de la misión que desempeña el poeta Herrera en las *Anotaciones* (Solís de los Santos, 102, n. 12).

17
Herrera llama *insinuación* al proemio de la epístola de Garcilaso a Boscán: "para escusarse que escribe en verso suelto, ganando la

benevolencia de la gran amistad que ai entre los dos" (669).

18
Nuestra lectura se ve confirmada por un pasaje de la *Respuesta* a Prete Jacopín: "I a la verdad F.d.H. pretendio imitar a M. A. Mureto, D. Lambino, J. M. Bruto, E. Vineto, i Iosefo Escaligero, i otros semejantes, que escrivieron de aquella manera en las obras de los antiguos. I procurando no ser uno de los muchos, que an declarado las obras de nuestros Poetas [o sea, los poetas en lenguas vulgares], *metio todas las velas en mayor pielago, i atendio juntamente a ilustrar i poner en el lugar devido la dinidad, hermosura i ecelencia de nuestra lengua*; *i comparar con los versos de G.L. los de los escritores mas celebrados de la antigüedad*" (Montero, *La controversia* 193–94; cursivas añadidas).

19
Es una dualidad que reproduce la que se daba en el prólogo al lector del Brocense entre quienes se escandalizaban por los *hurtos* garcilasianos que el comentarista sacaba a luz y quienes podían entender el reconocimiento que significaba para el poeta la identificación de sus fuentes, pues "digo y affirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no ay otra razón, sino que les faltan las sciencias, lenguas y doctrina para saber imitar" (citado por Keniston 340–41).

20
"Decís también que no queréis hacer oficio de gramático, y si bien lo miráis no hacéis otra cosa, pues por henchir vuestro libro traéis sin qué ni para qué más figuras que necedades; tanto que en el primer soneto contáis siete u ocho" (Montero, *La controversia* 139). El trabajo de Herrera en este campo tiene, entre otros, el interés de castellanizar los nombres de las figuras.

OBRAS CITADAS

Artaza, Maria Elena. "La *suavitas dicendi* en las *Anotaciones* de Herrera." *Salina. Revista de lletres*, vol. 21, 2007, pp. 83–90.

Asensio, Eugenio. "El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso." *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, vol. 1, 1984, pp. 13–24.

Béhar, Roland. "*Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad*: estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera." *La poètica renaixentista a Europa Una recreació del llegat clàssic*, editado por Bernhard Huss, Antoni–Lluís Moll, Josep Solervicens, Punctum & Mimesi, 2011, pp. 159–96.

Bruquetas de Castro, Fernando. "Don Diego López de Zúñiga y Sotomayor. El afamado Rector de la Universidad de Salamanca." *Los olvidados de la Historia. Marginales*, editado por Ricardo García Cárcel, Círculo de Lectores, 2004, pp. 349–72.

Codoñer, Carmen. "Comentaristas de Garcilaso." *Academia literaria renacentista. IV. Garcilaso*, editado por Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 185–200.

Estévez Molinero, Ángel. "Los descuidos de Garcilaso en la perspectiva crítica de Herrera (Con algunas notas sobre las *necedades* en las *Anotaciones*)." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, editado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 135–56.

Fernández Rodríguez, Amelia. *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y retórica ante la lírica en el siglo XVI*. Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. 4, Madrid, 1889.

Gallego Morell, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. 2ª edición, Gredos, 1972.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Calambur, 2009.

Gaylord, Mary Randel. "El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas españolas del Siglo de Oro." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, editado por Sebastian Neumeister, Vervuert, 1989, pp. 469–75.

Gil Fernández, Luis. *Panorama social del Humanismo español (1500–1800)*. Alhambra, 1981.

Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, editado por Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, 2001.

Keniston, Hayward. "Bibliography." Garcilaso de la Vega *Works*, editado por H. Keniston, Hispanic Society of America, 1925, pp. 311–450.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*, vol. 1, Gredos, 1975.

Lazure, Guy. "Fashioning Fame: Fernando De Herrera's *Anotaciones* as a Space of Knowledge." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 23, no. 2, 2018, pp. 69–92.

López Bueno, Begoña. "El Brocense atacado y Garcilaso defendido (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)." *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 3.2, Castalia, 1992, pp. 159–74.

Lorenzo, Javier. "Luces y sombras: Boscán en las *Anotaciones* de Herrera." *Studia Aurea*, 7, 2013, pp. 167–98.

Luján Atienza, Ángel Luis. "Las *Anotaciones* de Herrera y la tradición estilística de la tradición hermogenea." *Hispanic Review*, vol. 68, 2000, pp. 359–80.

———. "El estilo 'afetuoso' en las *Anotaciones* de Herrera." *Revista de Literatura*, vol. 66, no. 132, 2004, pp. 373–88.

Mathieu–Castellani, Gisèle. "Le commentaire de la poésie (1550–1630): l'écriture du genre." *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, editado por Gisèle Mathieu–Castellani y Michel Plaisance, Aux amateurs des libres, 1998, pp. 41–50.

Montero, Juan. *La controversia sobre las Anotaciones a Garcilaso*. Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

———. "Las *Anotaciones*, del texto al lector." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, editado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 91–105.

———. "Estudio bibliográfico." *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580)*, ed. facsímil, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998.

———. "Don Juan Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera: de nuevo sobre la identidad de Prete Jacopín." *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*, editado por Pierre Civil, vol. 2, Castalia, 2004, pp. 997–1008.

Montero, Juan et al. *"De todos los ingenios los mejores". El condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V Duque de Frías (c. 1550–1613)*. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014.

Morros Mestres, Bienvenido. *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Quaderns Crema, 2004.

Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, traducido por Antonio Cortijo Ocaña, Gredos, 1997.

Nider, Valentina. "Il commento del Brocense a Garcilaso (con uno sguardo alle *Anotaciones* di Herrera)." *Studi Ispanici*, 1989, pp. 27–64.

Núñez Rivera, Valentín. "Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las *Anotaciones*." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, editado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 107–34.

Pineda, Victoria. "Las *sílabas llenas* de Garcilaso. Apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera." *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, editado por Elena Artaza Alvarez et al., Universidad de Deusto, 2000, pp. 371–86.

———. "El *resplandor* de Garcilaso (Nuevos apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera)." *Criticón*, 87–88–89, 2003, pp. 679–88.

———. "La construcción del discurso crítico: de Hermógenes a Herrera." *Tradiciones, modelos, intersecciones: la poesía castellana entre los siglos XIV y XVII*, editado por Isabella Tomassetti, Cilengua, 2018, pp. 211–25.

Rivers, Elias L. "Garcilaso divorciado de Boscán." *Homenaje a Rodríguez–Moñino*, vol. 2, Castalia, 1986, pp. 121–29.

Ruiz Fidalgo, Lorenzo. *La imprenta en Salamanca (1501–1600)*, vol. 2, Arco Libros, 1994.

Ruiz Pérez, Pedro. "Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas." *Rilce*, vol. 4, no. 2, 1998, pp. 73–98.

———. "El prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones*: poesía, imperio y ciudad." *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, editado por Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 117–45.

Schmidt, Rachel. "Herrera's Concept of Imitation as the Taking of Italian Spoils." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 1, nos. 1–2, 1995, pp. 12–26.

Solís de los Santos, José. "Siglo de Oro para las *Anotaciones* de Herrera." *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno en el 25 aniversario del Grupo PASO*, editado por Luis Gómez Canseco et al., Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 2014, pp. 99–109.

Terracini, Lore. "Lingua grave, lingua lasciva (Herrera)." *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*. Stampatori, 1979, pp. 229–84.

Torres, Isabel. *Love Poetry in the Spanish Golden Age. Eros, Eris and Empire*. Tamesis, 2013.

Ynduráin, Domingo. "Fernando de Herrera en el marco del Humanismo español." *Homenaje a Fernando de Herrera*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras – Fundación Sevillana de Electricidad, 1999, pp. 19–30.

DATE OF RECEPTION: OCT 18, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: DEC 14, 2020

Poética y polémica en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola

Poetic and Polemic in Bartolomé Leonardo de Argensola's Poetry

MARIA D'AGOSTINO
UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI NAPOLI SOUR ORSOLA BENINCASA, ITALY

Autora de *La nobil città della sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola nel Cinquecento* (Roma, Salerno Editrice, 2017)

ABSTRACT

Bartolomé Leonardo de Argensola never took part in the polemic typical of his own time, but this attitude did not prevent him from expressing his disapproval of Góngora. Thus far critics have always thought that Bartolomé had not commented on the greatest literary scandal of that time: the *Soledades.* However, a more careful analysis of his texts highlights how Argensola fiercely criticized Gongora's poem, even stating—although in Horatian mode—that poetry had become a monster, referring precisely to the verses in which Góngora offers one of the best proves of his genius: the dedication to the Duke of Béjar.

RESUMEN

Bartolomé Leonardo de Argensola no participó en las "batallas de plumas" que se combatieron en su época, pero esto no le impidió expresar su desaprobación tanto de Lope como de Góngora. La crítica ha subrayado siempre que Bartolomé no llegó nunca a manifestarse sobre el mayor escándalo literario de la época: las *Soledades*. Sin embargo, una lectura más atenta de algunos de sus textos evidencia que el poeta aragonés juzgó severamente el poema gongorino, llegando a sostener, si bien *more* horaciano, que la poesía se había transformado en un monstruo, tomando como referencia precisamente los versos en que Góngora ofrece una de las pruebas más audaces de su genio poético: la dedicatoria al duque de Béjar.

KEYWORDS
Bartolomé Leonardo de Argensola, Horatianism, polemic, Lope de Vega, *Soledades*

PALABRAS CLAVE
Bartolomé Leonardo de Argensola, horacianismo, polémicas literarias, Lope de Vega, *Soledades*

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0019

Entre los preliminares de imprenta de las *Rimas de Lupercio i del Dotor Bartolome Leonardo de Argensola* publicadas en Zaragoza en 1634 se encuentra la *Aprovación de Fray Lope Felix de Vega Carpio del Abito de San Juan*, en la que el "Fénix de los ingenios" escribía que las obras de los dos hermanos

> ...tienen tanta aprobación en las noticias de sus nombres i con las fama de sus escritos, que más piden alabanza que censura. Fue discreto acuerdo imprimirlos juntos, porque pudiessen competir, aunque hermanos, pues no hallaron quien se opusiera a tanta erudición, gravedad i dulzura: antes, parece que vinieron de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana, que padece por novedad frasis horribles, con que más se confunde que se ilustra ...(*Rimas* 1634, *1v)

Si es evidente que en el marco en que se inserta el juicio de Lope de Vega sobre los Argensola no cabía esperar sino la alabanza, reiterando con ello lo que el mismo Lope ya había expresado unos cuatro años antes en la silva II del *Laurel de Apolo* (*Laurel de Apolo*, vv. 732–754), sorprende, sin embargo, que ni siquiera en esta ocasión Lope se abstenga de expresar un juicio negativo sobre la "nueva lengua" de Góngora, dado que, a las alturas en las que estas líneas fueron escritas, las "frasis horribles" a las que alude no solo no eran tan novedosas —puesto que acababan de cumplir los veinte años— sino que tampoco eran ya "reformables". De hecho, alrededor de 1630 culmina una fase ascendente en la fama del poeta de Córdoba y, con ella, el triunfo de sus admiradores[1].

En efecto, la posibilidad de que la poesía española pudiera "reformarse", tomando como modelo la de los hermanos Argensola, estaba tan lejos de poder realizarse, que en agosto de 1634, poco antes de que las *Rimas* viesen la luz, Juan Nadal escribía a Andrés de Uztarroz, imitador de Góngora y admirador y amigo de Bartolomé, las siguientes palabras: "las obras de los Leonardos me holgaré salgan presto y tengan la aceptación que merecen sus dueños; mas como no será la poesía al modo de agora, me temo no agraden" (Egido, *La poesía* 14). Como ha subrayado Aurora Egido, las palabras de Nadal se refieren a un cambio estético evidente: "la sustitución del magisterio indiscutible de Bartolomé y Lupercio, por la nueva corriente gongorista" (*La poesía* 13).

De hecho, la publicación de las *Rimas* no tuvo repercusiones significativas en el quehacer poético de la época, y menos en la dirección deseada por Lope en su *Aprovación*; además, la operación llevada a cabo por Gabriel Leonardo de Albión, hijo de Lupercio y heredero universal de Bartolomé, que se había hecho cargo de la impresión de los versos de sus ilustres parientes, fue criticada por muchos de sus admiradores. Andrés de Uztarroz es testimonio del disgusto de Martín Miguel Navarro[2] con respecto al trabajo realizado por

Gabriel; el autor del *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la Fama* escribía que

> si bien su sobrino [...] puso algún cuidado, [las *Rimas*] salieron defectuosas en la cantidad, y poco ajustadas a los originales y esta queja la publicó quien más noticia tuvo dellas, que fue Martín Miguel Navarro, por haberlas ilustrado con sus notas; y todos los que han tenido alguna curiosidad de juntarlas, repiten la misma queja. (Argensola I, XXXIII)

El testimonio de Uztarroz no es el único que puede alegarse acerca de la apreciación de descuido que acompañó a la *princeps* de 1634, puesto que de ello se hizo eco también Diego de Saavedra Fajardo en la *República literaria* (Escobar Borrego 167). Si aludimos aquí a las diferencias, en algunos aspectos muy significativas (Argensola 1, XXIV–LXXXVI; D'Agostino "Variantes"), que existen entre las versiones de los textos de Bartolomé transmitidas por la tradición manuscrita y las que se publicaron en 1634, puestas ya de relieve por sus contemporáneos, es porque más adelante nos detendremos detalladamente en las variantes que atestiguan algunos manuscritos y en las informaciones que proporcionan[3].

Pero volvamos a las palabras de la *Aprovación* de Lope. Además de lo dicho, en las pocas líneas que se han citado se subraya cómo "[f]ue discreto acuerdo imprimirlos juntos, porque pudiessen competir, aunque hermanos, pues no hallaron quien se opusiera a tanta erudición, gravedad i dulzura". Y, en efecto, si se analizan los juicios que los contemporáneos expresaron sobre las obras en verso de los Argensola, especialmente sobre las de Bartolomé, es prácticamente imposible hallar una sola palabra que no sea de respeto, cuando no de admiración. Entre los elogios que le dedicaron quienes más lo alabaron, dejando constancia de la fama que ya había alcanzado mientras vivía, sobresalen sin duda los de Baltasar Gracián, quien, en *Agudeza y arte de ingenio*, le menciona más de treinta veces. Para el jesuita, el Rector de Villahermosa fue: "elegante, ingenioso y suave" (1. 155); "gran filósofo en verso [...] en quien se compitieron lo ingenioso y lo prudente" (1. 160–61); "gran ponderador" de "preñadas palabras" (1. 227); "juicioso poeta" (2. 94). Para Gracián:

> Todos los sonetos de Bartolomé Leonardo están llenos de profundidad y enseñanzas ...Filosofaba en el verso este grave y profundo ingenio; tiene muchos acertados; pero en las epístolas estuvo su mayor eminencia, como en los tercetos. Es un gran método de enseñar, juntar lo útil con lo dulce. (2. 121)

Es sabido que en la *Agudeza* tiene especial relevancia la figura de Horacio y que si bien es cierto que entre los poetas clásicos Marcial es el más apreciado por Gracián, el cual mantuvo con él un diálogo permanente "hasta convertirse

en su *alterum utrum*" (Egido, "Horacio y Gracián" 25), no cabe la menor duda de que el jesuita aragonés se sintió fuertemente atraído por el estilo natural horaciano. El poeta de Venosa fue para Gracián, junto con Garcilaso, un modelo absoluto al que acudir a diario, aunque luego destacara por encima de todos a Góngora. Asimismo, es un hecho demostrado que el horacianismo de Gracián está vinculado al de los hermanos Argensola, especialmente al de Bartolomé, cuyo nombre aparece junto al de Horacio más de una vez en la *Agudeza* y con la misma valoración (Egido, "Horacio y Gracián" 25–29). De hecho, como "Horacios y Propercios" había definido Lope a los dos hermanos en el pasaje ya mencionado del *Laurel de Apolo*.

Efectivamente, todos los textos del Rector de Villahermosa rebosan de horacianismo, especialmente los metapoéticos, como algunas de las epístolas, en las que logró más que nunca "juntar lo útil con lo dulce", tal y como refería y elogiaba Gracián. Todos los eruditos y estudiosos que se han ocupado de la obra de Bartolomé a partir del siglo XVIII (Pérez Cuenca 265–321) han puesto de relieve la adhesión del Rector en su praxis poética a los preceptos contenidos en la *Epistula ad Pisones* del venusino (Argensola IX–XXII). Acerca de ello, no pueden sino destacarse los esclarecedores trabajos dedicados al menor de los Argensola por la añorada Lía Schwartz, centrados especialmente en su producción satírica, sea en verso o en prosa (Argensola, *Sátiras Menipeas*; Schwartz, *Lo ingenioso*). Por lo tanto, y para no volver sobre cuestiones conocidas, en esta ocasión nos detendremos exclusivamente en aquellos pasajes de los textos argensolinos en los que se detecta una actitud polémica hacia algunos de sus conciudadanos de la contemporánea república de las letras españolas.

"Jamás he dado desabrimiento a nadie…". La polémica *cum decoro* de Bartolomé Leonardo de Argensola

Antes de citar los lugares en los que el juicioso, erudito, filósofo y grave Rector de Villahermosa *polemiza* con sus colegas, aunque sea *more* horaciano, puede ser interesante leer un pasaje de una de sus cartas dirigida a fray Jerónimo de San José, fechada en 1609 (Argensola 2. 315–24) y que se refiere al soneto sobre el arte de la esgrima "Cuando los aires Pármeno divides". Cuenta el Rector que había llegado a Salamanca una versión muy corrupta del soneto redactado en Valladolid hacía más de cinco años. Por esta razón vuelve a enviar a fray Jerónimo el mismo texto —del que pide censura al amigo— con una larga explicación de su significado y la indicación de la fuente en la que se había inspirado, el diálogo platónico *Λάχης*. Después de la larga exégesis del soneto, Bartolomé escribe que "contra este borrón anda cierta censura fulminada en Sevilla o como algunos sospechan, en la corte fingiendo que en Sevilla" (323). La censura, que el Rector no vio ni quiso ver, resaltaba sus "errores, hasta en la gramática" y le atribuía "términos y palabras descorteses" (324), pero, sobre todo, insinuaba que el poeta aragonés había escrito el soneto

para burlarse del Comendador Jerónimo Carranza y de don Luis Pacheco de Narváez, el célebre maestro de esgrima objeto de sátira en *El Buscón*. El menor de los Argensola se defiende comentando la fuente platónica de su soneto, y luego añade:

> Aseguro a V. P. que jamás llegó tal cosa a mi imaginación; y si yo me embarazara á satisfacer á tales causas, solamente respondiera a esto por ser testimonio. Jamás he dado desabrimiento á nadie por escrito ni de palabra, y no he tenido razón; mas Dios se lo perdone á quien tan falsa acusación ha hecho. (323–24)

En efecto, Bartolomé Leonardo, como escribe en el *Discurso sobre la sátira* contenido en una famosa carta al conde de Lemos en la que trata de los orígenes y el estilo de la sátira*,* rehúye "las pullas y apodos" y "las injurias descorteses de la matraca" (Argensola, *Sátiras Menipeas* 4) tan en auge en su tiempo. En sus versos *polémicos* publicados en la *princeps* no aparece ni un solo nombre o palabra que no se atenga al decoro.

En los numerosos textos donde el Rector reflexiona sobre la poesía[4], expresa simplemente sus opiniones, ciñéndose, por lo general, a la lección de los *antiqui auctores*; con todo, las múltiples alusiones a lo que no se debe hacer para mantener el *decorum* acaban inevitablemente siendo polémicas.

En la epístola *A un caballero estudiante*, verdadera *Ars poetica* en tercetos, Bartolomé Leonardo hace un recorrido por todos los géneros de poesía, expresando, entre otras cosas, su rechazo por el cúmulo de metáforas que caracterizan la lírica. Por lo que amonesta a su interlocutor diciendo:

> ¿Será bien que sin forma y sin estilo
> luzgan en la hermosura los despojos
> espléndidos del Gange y del Nilo?
> ¿Zafiros o esmeraldas son los ojos,
> y diamante la tez, perlas los dientes
> y encendidos rubíes los labios rojos?
> Las manos (que a marfiles excelentes
> imita su candor), ¿serán cristales,
> si no se han de preciar de transparentes?
> Cuando destas metáforas te vales
> no las retires de su oficio tanto
> que aun al afecto salgan desleales;
> mas si eres lapidario, no me espanto
> de que las gracias huyan esa parte,
> que es pedrería y no amoroso canto. (163, vv. 85–99)

Le exhorta a que "no sutilice mucho con el arte", ni describa, si "de veras ama", sus congojas "con pluma metafísica", puesto que el puro amor "se

opone a la ambición de la elocuencia" (vv. 101, 104, 115). Considera "follajes infelices" (163, v. 123) los excesos verbales de la lírica amorosa, y añade que " ...aunque asevero mi opinión, protesto/que ni a la docta escuela petrarquista/ ni a su autor venerable arguyo en esto" (163, vv. 124–126). Los *verba*, para Bartolomé Leonardo, tienen que estar siempre subordinados a la *res* de modo tal que el *ars* no impida que quede manifiesta la sinceridad de los sentimientos: en caso contrario, pregunta: "cuando decir tu pena a Silvia intentes,/¿cómo creerá que sientes lo que dices/ oyendo cuán bien dices lo que sientes?" (163, vv. 118–120). Al "discernir palabras", bueno sería "no entretejer las lóbregas y ajenas/con las que España favorece y cría" (163, vv. 64–66). Concepto, este, expresado también en el soneto 90, "Si aspiras al laurel, muelle poeta", en donde puntualiza que el jugar del vocablo "es triste seta" y menos oportuno aún mostrar " ... el envés de los vocablos" (vv. 4 y 9).

Se hace difícil no pensar que, en los versos que se acaban de citar, el Rector no esté refiriéndose a Góngora y, sobre todo, a sus seguidores, especialmente si se considera que la epístola *A un caballero estudiante* fue escrita en 1627[5], es decir, en el momento de máxima expansión de la fama de Góngora. Y, efectivamente, eso es lo que debió de pensar Gracián, ya que en el *Discurso XXXII*, "De la agudeza por paranomasia, retruécano y jugar del vocablo" alega el primer terceto del citado soneto 90 como primer ejemplo de censura contra los "más que ordinarios ingenios" que lo emplearon "muy infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte" (2. 45).

De hecho, Bartolomé Leonardo, en la epístola a don Francisco de Borja[6], ya había expresado con cierta ironía la posibilidad de llegar a escribir versos amorosos, pero "no según la nueva disciplina", utilizando "aquellos metafísicos conceptos" (50, v. 64) con los que se le "desvanece la cabeza" (v. 69). Lo que no puede tolerar es "...el furor que petrarquiza/y si estornuda Filis, el amante/en filósofo son la solemniza" (vv. 79–81). No es seguro que al aludir a "Filis", solemnizada aun si estornuda, el Rector esté remitiendo a algún texto en concreto, sí, en cambio, sabemos por la *Respuesta* a Alonso de Ezquerra, que consideraba los *romances* en que Lope-Belardo canta a Elena Osorio-Filis "enfado general de nuestros días" (VI, v. 63). Y, en efecto, sobre Lope-Belardo, Bartolomé Leonardo vuelve en un soneto en el que responde al conde de Fuentes, que le había enviado un vino producido en sus posesiones. En el texto con que acompaña el regalo, el conde brinda a las Musas, explicando que "quisiera servirlas con cosas eminentes" (LXXIX, v. 5), sin embargo, está algo enojado con las diosas porque no entiende cómo, si fueron tan agradecidas a Belardo, no coronan "...al gran Leonardo/al hijo de la augusta Zaragoza/ con el laurel insigne que merece" (v. 14). El Rector, después de haber alabado, en el primer cuarteto de su respuesta, la excelencia del vino "que manan vuestras fuentes" (LXXX, v. 4), añade:

Y así de cantimploras eminentes
haremos a Belardo un dulce empleo,
que ninguno en el mundo el gran trofeo
merece de ser monstruo entre las gentes.
Aquel Fénix de España, aquel Belardo,
es el que siempre, y con razón, le goza,
en quien no disminuye ni fenece. (vv. 5–11)

Por eso, en el último terceto, invita al conde a no hacer "caso alguno de Leonardo", insinuando que deja de buena gana al Fénix de España el premio de ser "monstruo entre las gentes". En este caso, al igual que en la anterior mención de Belardo, "enfado general" de España, el Rector no solo expresa un juicio sobre los *romances* de Lope, sino que nombra explícitamente al destinatario de sus versos —o casi, ya que no cabía ninguna duda de quién era Belardo—, aunque se mantiene lejos de las "pullas y apodos de la matraca".

Es evidente que Bartolomé Leonardo no tenía especial aprecio por el protagonismo y el anhelo de gloria de Lope, al que dirige también algunas críticas en la ya mencionada epístola *A un caballero Estudiante*, en este caso sin nombrarlo.

Los pasajes polémicos se refieren a algunos de los preceptos del *Arte nuevo*. De hecho, al hablar de la comedia, el menor de los Argensola deja claro que idolatra las obras "que en sus cinco actos desplegó Terencio" (163, v. 207); sin embargo, a pesar de sus gustos personales, sugiere a su interlocutor que, en caso de decidirse por cerrar sus obras en tres o cuatro actos, si sus figuras guardan el decoro y el lenguaje resulta claro, no habría razón para censurarlas. Luego añade:

Ánimo pues; y para que en los dones
de tan raro inventor su gloria heredes
fúndate en verosímiles acciones. (163, vv. 217–219)

El "raro inventor" es sin duda Lope, al que el caballero estudiante destinatario de los versos de Bartolomé Leonardo tiene que imitar si su objetivo es alcanzar la fama. Sin embargo, el Rector prosigue puntualizando que:

...esto de introducir una figura
que a solas hable con tardanza inmensa
¿no es falta de invención y aun de cordura?
Dirán que así nos dice lo que piensa
y lo que determina allá en su mente,
(a mi entender), ridícula defensa.
¿No es fácil de inventar un confidente,
a quien descubra el otro del abismo
del alma lo que duda o lo que siente?

> Soliloquio es hablar consigo mismo;
> ...
> ¿Quién no se burlará de una persona
> que sin oyente, sobre algún suceso
> en forma de diálogo razona? (163, vv. 235–249)

Crítica ni siquiera muy velada al pasaje del *Arte nuevo* en el que Lope prescribe cómo han de ser los monólogos y la función que desarrollan en la acción dramática:

> los soliloquios pinte de manera
> que se transforme todo el recitante
> y con mudarse a sí mude al oyente.
> Pregúntase y respóndese a sí mismo. (Lope de Vega, vv. 274–277)

Además, y como ya señalaba Blecua (Argensola XV), Bartolomé dirige sus críticas también al papel del *gracioso* (163, vv. 253–261), e igualmente considera que "...el lugar, el tiempo y el modo/guarden su propiedad: porque una parte/que tuerza desta ley destruye el todo" (vv. 262–264).

Bastante explícitos son también los versos de la misma epístola en los que el poeta aragonés se expresa sobre la tragedia, donde le aconseja al estudiante respetar las reglas clásicas y utilizar "el alto estilo" (163, v. 172), pues esto le permitirá ser admirado por los sabios y sosegarse en su "...judicioso honor .../sin respetar la multitud molesta" (163, vv. 173–174), multitud a cuyo *gusto* había considerado *justo* ceñirse Lope.

No estamos ante una polémica violenta, sino que son más bien muestras de desaprobación de muchas de las novedades que en las primeras décadas del siglo XVII se manifestaron en las letras españolas, expresadas, eso sí, conforme al clasicismo que impregnó toda la obra de Bartolomé Leonardo.

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de la ironía de matriz horaciana que caracteriza los dardos, a veces acerados, pero no envenenados, que el Rector lanza contra el Fénix, los dos textos en los que se alude al ciclo de romances de Lope-Belardo no se publicaron en la *princeps* de 1634: solo se transmiten en testimonios manuscritos muy autorizados (Argensola 2. 459 y 627).

Lo que sí se imprimió fue el soneto "No temes tú mis versos, Citaredo" precedido de la rúbrica *A un hombre que temía no dijese mal en sus versos*.

> No temes tú mis versos, Citaredo;
> finges temer, para que así propicio
> el vulgo, entre el clamor de su bullicio,
> te señale por sabio con el dedo.

A lo menos sin risa yo no puedo
dar tanto a la ambición de tu artificio,
que te halle alguna vez en mi juicio
aprobado por digno de ese miedo.
Para que obren con ley nuestros decoros,
sus acciones imiten respetosas,
al que nace en las fieras no adquirido.
Teman las uñas del león los toros;
mas pídanle perdón las mariposas
si se juzgaran dignas de un bramido. (70)

Escrito a imitación del epigrama de Marcial contra Ligurra (XII, 61), el texto apela a un poeta que teme los versos de Argensola. Sin embargo, este temor no puede ser acogido "sin risa" por el Rector, puesto que lo considera fingido y cree que esta simulación tiene como único objetivo el de atraer las simpatías del vulgo. En los tercetos, Bartolomé recuerda al destinatario de sus versos que hasta las fieras a veces imitan el decoro humano en acciones dignas de respeto —considerando evidentemente poco decoroso el fingido temor y menos aún las razones de la simulación de Citaredo— y acaba con un *fulmen in clausula* en el que expresa no solo su falta de interés en escribir contra el miedoso poeta, sino también la vanidad de quien se ha juzgado a sí mismo digno de ese interés. En uno de los manuscritos más autorizados de la obra de Bartolomé Leonardo, que transmite también algunos autógrafos y en el que aparecen numerosas notas en los márgenes[7], se encuentra una versión bastante distinta del texto de las *Rimas*, aunque, a pesar de las variantes, el significado de la composición no cambia. Lo realmente interesante es que la rúbrica en este caso reza: *Otro del mismo a Lope de Vega, que temía no le picase el Rector con sus versos*, indicio de que el Fénix temía que Bartolomé pudiese criticarlo y que éste no se privó de ironizar sobre ese miedo, en su opinión, simulado, así como sobre las razones de esa simulación[8].

De lo dicho puede concluirse que, si bien Bartolomé, como había escrito en 1609 a Fray Jerónimo de San José, nunca había dado "desabrimiento" a nadie, tampoco renunciaba del todo a criticar las elecciones de poética, de lengua y de lenguaje de sus colegas, o de *picar* sus excesos.

La metamorfosis de Euterpe

José Manuel Blecua, en su edición de las *Rimas* del poeta aragonés, destacaba que en la obra de Bartolomé "no aparecen alusiones al mayor escándalo de su tiempo, que fueron, como es bien sabido, las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora. Ni en verso ni en prosa le vemos tomar una actitud definida, ni decir nada en las cartas particulares" (Argensola, *Rimas* XXIII).

En realidad, además de lo ya señalado con relación a la postura del Rector ante quien "jugaba" con los vocablos o utilizaba palabras "lóbregas" en sus versos, lo cierto es que en uno de sus textos Bartolomé parece expresar su opinión sobre las novedades gongorinas.

Se trata del soneto dialogado "Yo vi una nimfa, que entre rosas fuera" presente en las *Rimas*, del que también se conserva una versión con significativas variantes, transmitida por el manuscrito 35 de la Biblioteca del Seminario de Vitoria, f. 81[9]. Tanto en la *Rimas* como en el manuscrito, el soneto aparece sin rúbrica. Este es el texto en las dos versiones:

Rimas	Ms. 35 BS Vitoria
Yo vi una nimfa, que entre rosas fuera,	Yo vi una nimfa, que entre rosas fuera,
Guzmán, i entre jazmines blanca i lisa,	y entre jazmines, blanca, muelle y lisa,
pero con metamórfosi improvisa	y horrenda escama le ofuscó improvisa
verde horror le ofuscó la tez primera.	el puro lustre de su tez primera.
Díxome: "Euterpe soy, que esta ribera,	Díxome: "Euterpe soy, que en la ribera
que con sus flores zéfiro divisa,	que por mí el Tormes, con lisonja y risa
a mí, que aliento su nativa risa,	de sus flores, sus márgenes divisa,
procura, ingrata, convertirme en fiera"	ingrato o rudo, me convierte en fiera".
"Si el Tormes (dixe yo) mancilla, Euterpe,	"¿Estas preciadas aguas (dixe), o Euterpe,
tu lustre con escama tenebrosa,	esa verdura exhalan tenebrosa?
¿quién se podrá quexar del lago Averno?"	¿Son las que ondean en el turbio Averno?
"¿Tú sólo ignoras, replicó la diosa,	"¡Tú solo ignoras", respondió la diosa,
que el estilo enigmático moderno	"que su odioso a la luz culto moderno
es quién de nimfa me transforma en sierpe?" (86)	es quien de musa me transforma en sierpe!"

La letra del soneto no presenta especiales dificultades[10]: el poeta asiste a la imprevista metamorfosis de una ninfa cuyo rostro se cubre de horribles y obscuras escamas verdes. La doncella confiesa ser Euterpe, que ha favorecido siempre, al llegar la primavera, la "nativa risa" de la ribera en la que se encuentra, y que ahora, la ribera misma, ingrata, convierte en fiera. Bartolomé se pregunta, entonces, dándole muestras de su asombro, cómo alguien osará quejarse del Averno, si el Tormes mancha con tan tenebroso aspecto su radiante rostro. La réplica de Euterpe es en apariencia sorprendente, puesto que, sin volver a nombrar el río, causa de su desventura, dice al poeta que su transformación de ninfa en sierpe es debida "al estilo enigmático moderno" (v. 13). No cabe ahora analizar en detalle todas las variantes entre las dos versiones y detenerse en las modificaciones aportadas al texto en el pasaje de la versión manuscrita a la impresa. Solo nos centraremos en el verso 13, donde la lección atestiguada por el texto manuscrito es aún más explícita que la del impreso, puesto que la transformación de Euterpe en fiera es debida "al odioso

a la luz culto moderno". No nos quepa duda de que aquí Bartolomé está refiriéndose al estilo gongorino, que juzga "odioso", utilizando además, para destacar algo para él tan detestable, un fuerte hipérbaton, la figura retórica más característica del poeta de Córdoba y por supuesto ajena a un defensor del estilo *llano*[11].

Sin embargo, lo que resulta más llamativo es que la metamorfosis de Euterpe se realice en la ribera del Tormes, y que el río adquiera las características del Averno, es decir, del reino de los muertos. Ahora bien, la concomitante presencia de Euterpe y del Tormes como lugar de muerte, y la mención del "odioso culto moderno" que, precisamente en esas riberas, transforma la musa de la poesía bucólica en un monstruo, cobra sentido si se piensa en la dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar, especialmente en los versos 5–13 y 33–37:

> ¡O tú que de venablos impedido
> muros de abeto, almenas de diamante,
> bates los montes que, de nieve armados,
> gigantes de cristal los teme el cielo,
> donde el cuerno, del eco repetido,
> fieras te expone, que al teñido suelo,
> muertas, pidiendo términos disformes
> espumoso coral le dan al Tormes!:
> ...
> Honre suave, generoso nudo,
> libertad, de Fortuna perseguida;
> que, a tu piedad Euterpe agradecida,
> su canoro dará dulce instrumento,
> cuando la Fama no su trompa al viento. (Góngora 185–86 y 191–92)

No creo que haga falta precisar que la montería en la que Góngora pinta la "imagen majestuosa" (Blanco, *Góngora heroico* 125) y heroica del duque tiene lugar en sus feudos bañados por el Tormes, ni que las fieras de impresionante tamaño, hacinadas y muertas en el suelo, tiñen de un rojo intenso las aguas del río —volviéndolo de hecho más parecido al Flegetonte, que a la ribera en la que Euterpe suele entretenerse entre flores—, ni que la misma Euterpe, con su "dulce instrumento", es la musa invocada por el cordobés en la *obertura* de su poema.

Lo que sí considero, en cambio, es que para Bartolomé Leonardo la dedicatoria a las *Soledades*, especialmente "su soberbio periodo central de 28 versos —el más largo, más denso y más suntuoso de todo el poema" (Jammes 74)— llegó a representar, por la "audacia" de su construcción

sintáctica y léxica, el *lugar* en donde la poesía se había transformado en algo para él inconcebible y odioso.

Un "enigma", sobre el que, a pesar de lo que la crítica ha venido diciendo hasta hoy, Bartolomé Leonardo de Argensola no pudo ni quiso callarse, antes bien, expresó su juicio, de acuerdo con su poética, *more* horaciano.

NOTAS

1
Como ha subrayado Mercedes Blanco, los seguidores y admiradores de Góngora: "ganan en el campo teórico [...]; ganan en términos de peso y de masa, porque los lectores e imitadores confesados o inconfesados se multiplican; ganan en el terreno del prestigio social, porque la alta nobleza, con algunas excepciones como la de Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, se declara en su favor" (2012, 68).

2
Miguel Martín Navarro conoció, presumiblemente, a Bartolomé durante sus estudios de Filosofía y Jurisprudencia en Zaragoza. Viajó a Roma y a Nápoles, donde fue secretario de Cifra del Conde de Monterrey, el cual no logró que se quedara a su servicio a pesar de intentar retenerle, puesto que Miguel se volvió a Aragón, donde fue canónigo de Tarazona. Se consideró discípulo y amigo de Bartolomé Leonardo, el cual tuvo hacia él especial aprecio, puesto que de las cartas se sabe que no solo le había confiado "la censura de sus obras consultándole sobre ellas" sino que se alegraba mucho de que su joven amigo "continuase los escolios y doctísimas notas que les había comenzado a hazer" (Argensola XX).

3
Los problemas relativos a la *Rimas* de 1634 no se deben solo a la *varia lectio* que proporciona el cotejo entre los textos del impreso y las versiones transmitidas por los manuscritos, sino también a la historia misma de la impresión de la *princeps*. Trevor Dadson ha avanzado la hipótesis de que la hasta ahora considerada *princeps* podría ser posterior a una impresión de las *Rimas* realizada en 1633 y nunca puesta a la venta. El estudioso basa su opinión en el estudio pormenorizado de los preliminares de imprenta de las dos ediciones zaragozanas que nos han llegado, ambas fechadas en 1634. A través del cotejo de 80 ejemplares de la primera impresión y 56 de la segunda, Dadson mantiene que en el otoño de 1633 Gabriel Leonardo de Albión había hecho "todas la diligencias legales para poder imprimir una edición de las *Rimas* en Zaragoza" (50) y que el libro se imprimió en el mismo año. Preocupado de que en Castilla pudiese salir una versión pirateada del volumen, el sobrino de Bartolomé Leonardo decidió no ponerlo a la venta y, según el estudioso, envió algunos ejemplares a amigos en Madrid "pidiéndoles su apoyo mediante una aprobación positiva para una futura edición madrileña" (50), apoyos que recibió. Conseguido todo lo necesario para proteger sus derechos tanto en Castilla como en Aragón, Gabriel Leonardo mandaría imprimir en Zaragoza, en octubre de 1634, un nuevo pliego de preliminares que se añadió a los ya existentes y al cuerpo del texto impresos en 1633 y nunca publicados, de manera que apareciese "en lugar prominente que hay privilegio de impresión para las dos Coronas de Castilla y Aragón" (51). Las diferencias que hay entre los ejemplares de la *princeps* de 1634, cotejados y agrupados por Dadson, se deberían a que los problemas surgidos durante esta fase del trabajo de imprenta, habrían llevado luego a los encuadernadores a ensayar varias maneras de "ordenar y juntar los dos grupos de preliminares" (51).

4
Aparte de los mencionados explícitamente en esta ocasión, véase, por lo menos, también la epístola dirigida a Fernando de Soria y Galvarro (162), en la que el Rector se detiene sobre el uso de la rima, el laconismo y el asianismo, así como de la poca pertinencia de escribir poesía en latín. Los textos de Bartolomé Leonardo de Argensola, salvo otras indicaciones, se citan de Argensola en *Rimas.*

5
Se conoce la fecha exacta de la redacción de esta epístola por una carta de Bartolomé dirigida, también en este caso, a fray Jerónimo de San José: "Vuelvo a decir que no he visto la epístola de V. P. latina, y laméntome dello. Bien quisiera, como vuestra paternidad lo desea, escribir alguna que trate del modo de historiar, aunque no sé cómo la recibirán los pseudo-históricos. Tengo acabada una en tercetos, en que advierto a un caballero estudiante de Derecho de cómo ha de escribir toda poesía. No está copiada y por eso no la envío. Salió la misma los días pasados antes de enmendada, y pésame, porque ahora lo está y bien ...Zaragoza 13 de junio de 1627" (Argensola, *Obras* 2, 330).

6
Esta epístola es extremadamente interesante también por lo que se refiere a las reflexiones de Bartolomé sobre la sátira y a su propia manera de hacer sátira, por lo que véanse Ruiz Pérez (337–39) y D'Agostino (146–56).

7
Se trata del ms. 4141 de la Biblioteca Nacional de España (BNE) y el texto en cuestión se encuentra en la p. 441; véase también Argensola (192–93). Además de la rúbrica esclarecedora, en una nota marginal se indica que el soneto está escrito a imitación del mencionado epigrama de Marcial.

8
Como queda dicho, entre las dos versiones del soneto no se registran variantes significativas; sin embargo, hay que notar que, en la versión manuscrita, el destinatario se llama "Codro", mientras que en la del impreso es "Citaredo". Si, como se deduce de sus cartas, Bartolomé, con vistas a la publicación, dedicó a la revisión de sus textos los últimos cuatro años de vida, especialmente a partir de 1630 (Argensola 1. XXXI; D'-Agostino, "Variantes" 128), no puede descartarse la hipótesis de que el nombre con que el Rector designa a Lope en la versión revisada del soneto, aluda a la cítara, atributo de Apolo, y, por lo tanto, a la publicación del *Laurel de Apolo*. El texto apuntaría así, irónicamente, a "la nueva imagen que Lope quiere dar de sí, ...entre sincera y estratégica, la del más famoso de los escritores, y a la vez ingenio humilde, admirado de todos y maestro de los más jóvenes; la del que escribe la magna apología de los poetas de su tiempo, sin tener en cuenta las envidias y murmuraciones y zancandillas que dice recibir" (Rozas 78).

9
En la edición de las *Rimas* (Argensola 1, LXIX) hay un error en la signatura de este manuscrito, indicado con el número 25 en lugar de 35; véase *Catálogo* 1952, 7. El manuscrito de Vitoria transmite 46 poemas de Bartolomé y muchos de ellos los comparte solo con la *princeps*. Es fechable entre 1625 y 1630, puesto que contiene la "Carta del licenciado don Hernando de Ávila y Sotomayor escrita en Sevilla al Canónigo Leonardo en que le persuade que consienta que se impriman algunos versos" y la respuesta de Bartolomé, en cuyo verso 48 el poeta alude a los *Anales de Aragón* que en 1625 los diputados del Consistorio le habían instado a que prosiguiera. El soneto "Yo vi una ninfa ..." se encuentra también en el manuscrito 2425 de la Hispanic Society of America (Rodríguez Moñino y Brey Mariño 3. 208) en el f. 356v, en donde, sin embargo, son legibles solo los primeros siete versos y las palabras finales del 8 y del 9. Lo que se puede leer en este testimonio —desconocido por Blecua cuando editó las *Rimas*— corresponde a la versión del texto presente en la *princeps*.

10
Un problema se plantea a la hora de identificar al Guzmán nombrado en el v. 2 de la versión impresa del soneto. En su edición de las *Rimas* Blecua insinuaba que pudiera tratarse del Conde-Duque y que el soneto habría podido escribirse en 1605 en Salamanca, "en su viaje desde Valladolid" (Argensola 195). Sin embargo, años más tarde, el mismo Blecua corrigió oportunamente su propuesta de datación cuando, comentando "el estilo

enigmático moderno", precisa que "Por la alusión a los cultos gongorinos del v. 13, el poema será posterior a 1613" (Argensola, *Rimas* 1. 185), sin añadir más y sin volver sobre la posible identificación del personaje al que Bartolomé se dirige. En efecto, no puede haber lugar a dudas de que el soneto se escribió después de 1613, mientras que resulta más difícil averiguar si el Guzmán del texto pudo ser efectivamente Olivares. Si, como en el caso de la mayoría de sus textos, Bartolomé revisó también el soneto "Yo vi una ninfa . . ." entre 1627 y 1631, puede que fuera entonces cuando insertó la variante del v. 2 en la que imagina dirigirse al misterioso Guzmán. De momento, no hay elementos para emitir una hipótesis sobre la identidad del personaje al que evoca, sin embargo, no puede descartarse que el Rector, enterado de que en 1628 Antonio Chacón había regalado al Conde-Duque el magnífico manuscrito de las obras de Góngora, "más necesitadas que nunca del amparo" de don Gaspar (BNE, ms. RES/45, 3) quisiese expresar también al todopoderoso Olivares su postura contraria a las novedades gongorinas. Esto, sobre todo, si se considera que, con mucha probabilidad, en los versos 280–282 de la *Sátira del Incognito* Bartolomé se refería al futuro Conde-Duque y a su hermano llamándoles "los dos Guzmanes". Recuérdese que la *Sátira del Incognito*, escrita entre 1600 y1605, no fue incluida entre los textos destinados a la impresión de las *Rimas* de 1634 debido probablemente al hecho de que en ella el Rector no se priva de 'picar' ni siquiera al mismo Felipe III, "de la lanza olvidado y la loriga" (IX, vv. 47–48).

11

Bartolomé Leonardo fue un defensor del "estilo llano", que, en su opinión, "encubre tantas fuerzas, que quien osa/tal vez acometerle suda en vano./Y su facilidad dificultosa/también convida y desanima luego/en los dos corifeos de la prosa" (162, vv. 202–203).

OBRAS CITADAS

Argensola, Lupercio Leonardo de, y Bartolomé Leonardo de Argensola. *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola ordenadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*. Madrid, Imprenta de M. Tello, 1889. 2 vols.

———. *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Editado por José Manuel Blecua, Zaragoza, C. S. I. C. – Institución Fernando el Católico, 1950–1951. 2 vols.

Argensola, Bartolomé Leonardo de. *Rimas*. Editado por José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974.

———. *Sátiras Menipeas*. Editado por Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca, Zaragoza, Larumbe, 2011.

Blanco, Mercedes. "La polémica en torno a Góngora (1613–1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria." *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. 42, no. 1, 2012, pp. 49–70.

———. *Góngora Heroico. Las* Soledades *y la tradición épica*. Madrid, CEEH, 2012.

Blanco, Mercedes, dir. *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, en el *Observatoire de la vie littéraire*, Université Paris Sorbonne, hobvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-renaissance

Catálogo de la Biblioteca del Seminario de Vitoria. Manuscritos, fotocopias de manuscritos, incunables. Lista de obras por orden alfabético de autores. Vitoria, Seminario Diocesano, 1952.

D'Agostino, Maria. "Forme del dialogo nella poesia satirica di Bartolomé Leonardo de Argensola." *Annali del Suor Orsola Benincasa*, 2009, pp. 685–96.

———. "Bartolomé Leonardo de Argensola. Poeta satírico." *Dos soles de poesía. 450. Lupercio y Barolomé Leonardo de Argensola,* editado por Aurora Egido y José Enrique Laplana, *Argensola*, no. 119, 2009, pp. 133–56.

———. "Variantes redaccionales en la poesía satírica de Bartolomé Leonardo de Argensola." *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, editado por Antonio Gargano et al., Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 127–49.

Dadson, Trevor. *Historia de la impresión de las* Rimas *de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C. S. I. C.), 2010.

Egido, Aurora. "Horacio y Gracián: ponderaciones sobre el *Beatus ille*." *El sabio y el ocio*, editado por Martin Baxmeyer et al., Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009, pp. 25–38.

———. *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico," 1979.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria." *El canon poético en el siglo XVII*, editado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 151–92.

Góngora, Luis de. *Soledades*. Editado por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Editado por Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001.

Jammes, Robert. "'Introducción' a Luis de Góngora." *Soledades*, editado por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Pérez Cuenca, Isabel. "Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX)." *Dos soles de poesía. 450. Lupercio y Barolomé Leonardo de Argensola*, editado por Aurora Egido y José Enrique Laplana, *Argensola*, no. 119, 2009, pp. 265–321.

Rodríguez Moñino, Antonio, y María Brey Mariño. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America*. New

York, The Hispanic Society of America, 1965–1966. 3 vols.

Rozas, Juan Manuel. "Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo de senectute." *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73–131.

Ruiz Pérez, Pedro. "La epístola entre dos modelos poéticos." *La epístola (V Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*), editado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla/Grupo PASO, 2000, pp. 311–72.

Schwartz, Lia. "Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un poeta aragonés." *Calíope*, VIII, 2002, pp. 51–73.

———. *Lo ingenioso y lo prudente. Bartolomé Leonardo de Argensola y la sátira*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

Vega, Lope de. *Laurel de Apolo*. Editado por Mariagrazia Profeti, Firenze, Alinea, 2002.

Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Contexto y texto*. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez, New York, IDEA, 2020.

DATE OF RECEPTION: OCT 30, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: JAN 8, 2021

Fecha, contextualización y explicación de la "carta echadiza" atribuida a Lope de Vega

Date, Contextualization and Explanation of the "carta echadiza" Attributed to Lope de Vega

MURIEL ELVIRA
UNIVERSITÉ DE NANTES, FRANCE

Autora de numerosas publicaciones sobre Luis de Góngora y otros autores barrocos

ABSTRACT

This article offers an explanation of various details of the so-called "carta echadiza" attributed to Lope, and arguments are provided for dating it to November 1616, by putting it in relation with the comedia *El Capellán de la Virgen*, which was performed before the king in October 1616, during the Toledo festivities for the "transfer of Our Lady to her new chapel." The comedy contains a series of taunts against Góngora, which are analyzed for the first time and whose clarification allows us to understand correctly Lope de Vega's position in the carta echadiza.

RESUMEN

En este trabajo se ofrece una explicación de varios detalles de la llamada "carta echadiza" atribuida a Lope, y se aportan argumentos para fecharla en noviembre de 1616, poniéndola en relación con la comedia del *Capellán de la Virgen*, que se representó ante el rey en octubre de 1616, durante las fiestas de Toledo para la "traslación de Nuestra Señora a su nueva capilla". La comedia contiene una serie de pullas contra Góngora que se analizan por primera vez y cuya aclaración permite a su vez entender correctamente el posicionamiento de Lope de Vega en la carta echadiza.

KEYWORDS
Lope de Vega, Góngora, *Soledades*, controversy against Góngora, literary history

PALABRAS CLAVES
Lope de Vega, Góngora, *Soledades*, polémica gongorina, historia literaria

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0036

La datación de los textos más tempranos de la polémica gongorina siempre ha sido un tema muy debatido entre los estudiosos de este episodio de la historia literaria española. La mayoría de estos primeros textos se conserva en copias manuscritas, sin fecha explícita o, cuando la hay, no siempre fidedigna[1], y fueron exhumados por diferentes generaciones de investigadores que construyeron sus propuestas de datación en base a conjeturas y datos lacunarios[2]. Ahora bien, de la datación de estos textos depende en parte su correcta interpretación, porque algunos episodios cobran un sentido diferente si los situamos antes o después de la difusión de las *Soledades* en la corte, antes o después de la difusión del *Antídoto* de Jáuregui, el ataque más feroz y contundente que recibió el poema, para dar solo un par de ejemplos.

Los textos de la polémica son como un inmenso rompecabezas de más de doscientas piezas conocidas[3], algunas conservadas y otras perdidas, pero mencionadas en otros textos. Conocemos la relación que la mayoría de las piezas mantiene con algunas otras, pero disponemos de pocos anclajes temporales seguros para empezar a armar el rompecabezas, sobre todo para el principio de la polémica, de difusión exclusivamente manuscrita. Tan solo conocemos la fecha de la carta de Pedro de Valencia (30 de junio de 1613), en la que el humanista extremeño remitía a Góngora su opinión sobre las *Soledades*, y podemos deducir con poco riesgo de error la fecha del *Parecer* del abad de Rute (primeros meses de 1614), otro de los primeros juicios críticos conservados sobre el poema. El resto es menos seguro: no disponemos de momento de evidencia incontrovertible acerca de las fechas y la autoría de los textos de la llamada "polémica epistolar" entre los círculos de Lope y de Góngora, como tampoco acerca de las fechas de difusión del *Antídoto* de Jáuregui o de la redacción de las respuestas que provocó. En cambio, los avances de la historia literaria nos permiten conocer con mayor precisión las circunstancias de escritura y publicación de obras literarias contemporáneas de la polémica. Esto nos invita a utilizar estos textos literarios, incluidos los del propio Góngora, como posibles anclajes para fechar los primeros textos de la polémica, empezando por la ya mencionada polémica epistolar.

Recordemos que el intercambio de cartas arrancó a raíz de que Andrés de Almansa y Mendoza, un pintoresco correveidile, empezara a difundir en la corte copias de las *Soledades* acompañadas de un esbozo de comentario redactado por él (las *Advertencias*), repleto de errores y aproximaciones. Begoña López Bueno, apoyándose en los testimonios de los contemporáneos, lo describe como un "correcaminos infatigable, charlatán hiperbólico, ignorante redomado, erudito a la violeta y, en suma, incansable buscavidas que rozó el cielo de palacio, pero tocó fondo de cárcel y pobreza" ("Estudio introductorio" 2.1). Lope y los hombres de su círculo se cebaron en esta presa

fácil para zaherir a Góngora y reprocharle que hubiera escogido a tan mediocre embajador para difundir su poema. Así fue como empezó el intercambio de cartas entre los círculos de Lope y los de Góngora. No será inútil recordar el contenido preciso de las cinco misivas conservadas, y las informaciones a veces contradictorias que conservamos acerca de su difusión.

Carta 1, del 13 de septiembre[4], dirigida a Góngora y firmada por un presunto amigo, soldado, que se suele identificar o con Lope de Vega o con algún miembro de su círculo[5]. Comenta con sarcasmo la llegada de la *Soledad primera* a la corte: su lengua, que nadie logra identificar, es ramalazo de la confusión de Babel. Finge aconsejar amistosamente a Góngora que niegue la paternidad del texto y desmienta a Almansa, que está difundiendo "copias" de las *Soledades* con "copiosos corolarios", es decir, comentarios suyos, llenos de disparates.

Carta 2, del 30 de septiembre[6], respuesta de Góngora, o de alguien que se hace pasar por él, al fingido amigo: rechaza el reproche de oscuridad, afirmando que los que no lo entienden son ignorantes, que es honor suyo haber acercado el español al latín, y que lo que desea el entendimiento es "hacer presa en verdades", siempre ocultas y veladas. También defiende a Almansa.

Carta 3, del 15 de octubre[7]**,** larga respuesta de Antonio de las Infantas al fingido amigo de la carta 1. Defiende tanto a Almansa como a Góngora.

Carta 4, del 13 de enero del siguiente año[8], respuesta de un amigo del soldado a Góngora y a Antonio de las Infantas (mucho más al primero que al segundo). Censura las "Soledades" de manera irónica y socarrona, pero sobre todo defendiendo al "soldado" autor de la primera carta anónima, que sería amigo de quien escribe e incapaz de defenderse a sí mismo. Hay indicios concordantes de la autoría de Lope.

Carta 5, sin fecha[9], llamada "carta echadiza", dirigida a Góngora y firmada por un presunto vecino portugués de Lope de Vega. Vuelve a atacar a Almansa y tacha a Góngora de ingrato, diciendo que Lope siempre trató a Góngora con cortesía y le profesó admiración, a pesar de la mala correspondencia del cordobés. Se suele atribuir al mismo Lope.

No hay dudas acerca del orden de las cinco cartas, porque varias de ellas llevan la mención de un día y de un mes de redacción y porque el encadenamiento de

las ideas que contienen es muy coherente, una vez puestas en este orden. Sí las hay, en cambio, a propósito del año de redacción: un manuscrito les atribuye la fecha de 1613–1614, otro las de 1615–1616, otro la de 1617 —manifiestamente errónea—, los demás no se pronuncian[10]. Los estudiosos de la polémica discrepan, pues, acerca de cuál de las dos series de fechas hay que seguir: Robert Jammes y Antonio Carreira defienden una datación temprana, entre 1613 y 1614, mientras que Emilio Orozco y, en fechas más recientes, Begoña López Bueno se decantan por una datación tardía, entre 1615 y 1616[11].

En las páginas que siguen intentaremos relacionar la última de las cartas intercambiadas, la llamada carta echadiza, escrita por Lope o algún miembro de su círculo, con la comedia del *Capellán de la Virgen,* de Lope de Vega, a la que, como veremos, menciona y responde indirectamente.

La transmisión textual de la última misiva es diferente con respecto a las anteriores: no está conservada con las cuatro primeras, que, como ya señalamos en nota, van todas juntas y en el mismo orden en dos manuscritos[12], si bien hay otros manuscritos que solo recogen las dos primeras. La carta echadiza va por separado, en un códice que contiene la correspondencia de Lope de Vega (BNE, ms. 1202, ff. 25–27). A pesar de esta peculiaridad, su relación con las cuatro anteriores es incuestionable: comparte con ellas un mismo tema y una misma estrategia, es decir, atacar a Góngora entre declaraciones ambiguas de admiración y utilizar a Andrés de Almansa y Mendoza como arma arrojadiza contra don Luis. Además, es evidente que es posterior a las cuatro primeras, porque alude a fragmentos de las anteriores y presupone parte de su contenido, en especial las pullas contra Almansa[13].

La carta echadiza se abre con la revelación de que su encubierto autor interceptó una misiva de Góngora a Almansa (de la cual, si existió, no nos han quedado otros testimonios), que este enseñaba con orgullo en la corte para demostrar el aprecio que don Luis le tenía. En esa carta el poeta se quejaba de un soneto que el Fénix insertó en una comedia, donde imitaba "aquel género de trasposiciones" propias del estilo de Góngora. Desde las primeras ediciones de la carta, se identificó casi unánimemente[14] el soneto así descrito con el que insertó Lope de Vega dentro de la comedia *El capellán de la Virgen*, recitado por Mendo, un criado lego, aprendiz de poeta, lo cual implica que la carta echadiza sería posterior a la creación de la comedia:

> Inés, tus bellos ya me matan ojos,
> y al alma roban pensamientos mía,
> desde aquel triste que te vieron día,
>
> no tan crueles, por tu causa, enojos.
> Tus cabellos, prisiones de amor, rojos,
> con tal me hacen vivir melancolía,

> que tu fiera en mis lágrimas porfía
> dará de mis la cuenta a Dios despojos.
>
> Creyendo que de mí no Amor se acuerde,
> temerario levántase deseo
> de ver a quien me por desdenes pierde.
>
> Que es venturoso, si se admite, empleo,
> esperanza de amor me dice verde,
> viendo que te desde tan lejos veo. Lope (*El capellán,* 1104)

A partir de un análisis de la métrica del *Capellán de la Virgen*, Morley y Bruerton dedujeron que la obra pudo ser escrita entre 1613 y 1616 (Morley Bruerton 296), lo cual es de poca ayuda para resolver nuestro problema de cronología. Pero investigaciones recientes de Abraham Madroñal y Luis Gómez Canseco (quien profundiza el análisis del primero) han mostrado que la comedia fue compuesta para unas fiestas que organizó el tío del duque de Lerma, don Bernardo de Sandoval y Rojas, en Toledo, en octubre de 1616, para la consagración de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario (Madroñal y Gómez Canseco 79–80). Aunque no se menciona esta comedia en ninguna de las cuatro relaciones conservadas de estas fiestas[15], Madroñal (15) supone, creemos que con buen criterio, que *El capellán de la virgen* ha de ser una de las dos comedias que el cabildo de la catedral encargó para aquella ocasión[16] y que se representaron en presencia del rey, invitado de honor del arzobispo Sandoval y Rojas, según detallan las *Solemnísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo*:

> Fue el rey, los príncipes y los grandes a comer a casa del cardenal, y en comiendo se representaron dos comedias, que pagaron los escribanos, y estuvo el rey oyéndolas en una ventana hasta más de una hora de noche. (*Solemnísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo*, 1616, f. 4. Citado por Madroñal 16)

En efecto, la comedia del *Capellán de la Virgen* cuenta la vida de san Ildefonso, su lucha contra la herejía de Elvidio, su defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen —así en la versión de Lope y otros contemporáneos: es sabido, sin embargo, que el tema en litigio entre aquellos era otro, la virginidad perpetua de María— y el favor que recibió de ella, cuando María, agradecida, bajó del cielo para regalarle una casulla, última escena de la comedia. Además, la obra contiene varias escenas de celebración profética del reinado de Felipe III, muy oportunas para una comedia concebida para ser representada delante del rey. Por fin, utiliza como fuentes textos escritos en los años 1615 y 1616.

Por otra parte, sabemos que estas fiestas de Toledo fueron un momento de triunfo para la poesía nueva (Góngora, *Canciones* 235 y Gómez Canseco

78): Góngora y algunos de sus seguidores, en particular Antonio Hurtado de Mendoza, participaron en el certamen poético, aquel con unas octavas que celebraban "el favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora", a saber, el regalo de la casulla por la Virgen. He aquí las dos primeras estrofas:

> ***Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora.***
> *Para el certamen poético de las fiestas que el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas hizo en la traslación de Nuestra Señora del Sagrario a la capilla que le fabricó.*
>
> Era la noche, en vez del manto obscuro
> tejido en sombras y en horrores tinto,
> crepúsculos mintiendo al aire puro,
> de un albor ni confuso ni distinto.
> Turbada así de tésalo conjuro,
> su esplendor corvo la deidad de Cinto
> a densa nube fía, que dispensa
> luz como nube y rayos como densa.
>
> Fulgores arrogándose, presiente
> nocturno sol en carro no dorado,
> en trono sí de pluma, que luciente
> canoro nicho es, dosel alado,
> concentüoso coro diligente
> a tanto ministerio destinado;
> en hombros, pues, querúbicos, María
> viste al aire la púrpura del día. (Góngora, *Canciones* 238–39)

Góngora intentó lucirse en unas octavas deslumbrantes para una ocasión especialmente sonada, eslabón importantísimo para la construcción del mito de Toledo como sede primada de España y para el andamiaje teológico-político del gobierno de Lerma. Las dos octavas hacen ver el milagro de la descensión de la Virgen en lo que tiene de espectáculo misterioso y magnífico, y ofrecen un condensado de pirotecnia gongorista con una acumulación de metáforas, sinécdoques, metonimias, hipérbatos, latinismos semánticos y sintácticos. Es muy tentador leer estas estrofas en clave metapoética, dado el contexto en que fueron creadas y recitadas las octavas, una etapa clave para la consagración de Góngora como poeta áulico. La primera octava, so color de describir las circunstancias de la descensión de la Virgen, también constituye una respuesta a los detractores de la oscuridad de las *Soledades* y una reafirmación orgullosa de su poética: la noche aquella no era oscura, ni llena de horrores y sombras, era más bien una noche luminosa que imitaba crepúsculos, "de un albor ni confuso, ni distinto".

Todo un credo poético. La segunda estrofa describe la aparición de la Virgen María en el cielo como un "nocturno sol" que iluminaba la noche, de forma que la oscuridad solo era aparente. Que estas estrofas sean, en clave poética, una respuesta de Góngora a sus detractores y una reafirmación de su estética, lo confirma el extraordinario eco que tuvieron estos versos, citados, comentados o parodiados en diferentes textos posteriores de la polémica gongorina. El primero en aludir a ellos fue el predicador y amigo de don Luis, fray Hortensio Paravicino, quien reelaboró dichas octavas en el sermón que pronunció durante las mismas fiestas[17]. Poco tiempo después, el propio Lope citaría y criticaría el verso 9 ("Fulgores arrogándose, presiente") en una de las epístolas "a un señor de estos reinos", probablemente escrita en 1617, aunque publicada en 1621 dentro de *La Filomena,* f. 197 v[18]. Por fin, Quevedo iba a parodiar el mismo verso en el tercero de su soneto de la "receta para escribir *Soledades* en un día": "fulgores, arrogar, joven, presiente", escrito alrededor de 1625 y publicado por primera vez en 1631 (Quevedo, n° 825).

De forma que las fiestas de Toledo fueron la ocasión de un enfrentamiento a distancia entre Lope y Góngora, a distancia porque no es seguro que Góngora haya asistido a la fiesta (Paz 41) y Lope decididamente no estuvo (Madroñal 14). Pero se midieron y desafiaron por la mediación de sus textos, leídos o representados en ese momento. En efecto, el soneto paródico que hemos citado ("Inés tus bellos ya me matan ojos"), recitado por el criado Mendo, no es la única pulla contra los "cultos" que contiene la comedia. Hay muchas más, y puede ser útil aclarar algunas que, según proponemos, tendrán algún eco en el resto de la polémica.

Mendo no es un poeta culto cualquiera, sino que diferentes indicios diseminados en la comedia permiten asociarlo con el propio Góngora, retratado en versión burlesca. Primero, Lope le atribuye varias composiciones poéticas de don Luis. En la escena siguiente, Nuño intenta convencer a Mendo de que componga poesía sobre asuntos más altos que los ojos de Inés, por ejemplo, poesías religiosas como las que compone él mismo sobre santa Leocadia:

Nu. [...] yo he compuesto a cierta dama,
Mendo, un latino epigrama,
Me. [...] ¿Dama? ¿Quién?
Nu. Es toledana.
Me. ¿Qué nombre?
Nu. Leocadia, que por un hombre
murió y él por ella.
Me. Bien.
Nu. Emplea tu habilidad,
Mendo, en sucesos tan ricos.
Me. De hoy más haré villancicos
la noche de Navidad. (Lope de Vega, *El capellán* 1106–1107)

La escena, presentada en el otoño de 1616, podría referirse a la serie de nueve villancicos (o "letrillas sacras") compuestos por Góngora para la Navidad de 1615, que presentan una mezcla audaz de registros sacros y populares que hace casi verosímil y muy graciosa la hipótesis de que las pudiera componer Mendo[19]. Son deliciosos diálogos, casi piezas teatrales en miniatura, compuestos para ser cantados y bailados sobre una música de Juan Risco, maestro de capilla de la catedral de Córdoba. Ponen en escena pastores, esclavos negros, moriscos, portugueses, etc. que se expresan con sus respectivos acentos y muchas onomatopeyas (Jammes, "La letrilla dialogada"). Para aquellos lectores que conocían estos poemas era posible identificar a Mendo con Góngora.

Al final de la segunda jornada, san Ildefonso decide entrar en un convento, porque no se cree digno de ser arzobispo, y Mendo le suplica que le permita acompañarlo. Convence al Prior del convento de que podrá ser útil allí. La escena es particularmente sabrosa:

Men. ¡[...] señor, señor!
Ile. Mendo amigo,
¿qué quieres?
Men. Que me concedas
que viva contigo aquí.
Pri. ¿Sabe este mancebo letras?
Men. Padre, de antífona son
las mías, pocas y gruesas,
¿pero no hay un refitorio
donde sirva, una bodega,
una granja o portería?
Pri. Con amor lo dices; entra.
Men. Adiós, mundo; adiós, lisonjas,
galas, necedad, soberbia,
envidia, falsa amistad.
Pri. Entra, pues, que Pablo enseña,
que en diversos ministerios
puede servirse la Iglesia,
que no todos han de ser
predicadores.
Men. No tenga
pena de mis letras, padre,
que el agosto en las aldeas
convertiré segadores,
gente que hasta el Sol desprecia. (Lope de Vega, *El capellán* 1177)

Lope alude, en los dos versos finales del fragmento, a un romance sacro que compuso Góngora en 1614 donde dialogan un Segador y el Amor. El

Segador está enamorado de un Serafín labrador, una bella mujer calificada de "gloria mayor" de Amor, y el acto de segar adquiere en el poema un sentido alegórico:

> Al campo salió, el estío,
> un serafín labrador,
> que el sol en su mayor fuerzano
> puede ofender al sol,
> [...]
> SEGADOR
> *¿A qué salió, Amor, me digas,*
> *tu mayor gloria?*
> AMOR
> *A segar*
> *más almas con el mirar*
> *que tú, con la hoz, espigas*. (Góngora, *Obras,* ed. Carreira 434)

Lope podría estar aludiendo a estos versos. El fragmento de la comedia citado deja observar otra estrategia cómica empleada para rebajar la figura de Góngora. Ante una figura de autoridad, como el prior del convento, Mendo reconoce su ignorancia y sus ínfulas de erudito, y atribuye a un pecado de orgullo su forma de componer versos: "Adiós mundo, adiós lisonjas, / galas, necedad, soberbia, / envidia, falsa amistad". Pasa lo mismo cuando Mendo, al llegar de Sevilla, donde acompañaba a san Ildefonso, se encuentra con su amada Inés, la destinataria del soneto lleno de hipérbatos. Con ella también se sincera:

> **In.** ¿Cómo vienes?
> **Men.** Con deseo
> de verte.
> **In.** ¿Gran estudiante?
> **Men.** Inés, a Dios me parezco:
> no sé más un día que otro.
> **In.** ¿Pues no tienes buen ingenio?
> **Men.** No es malo para los que hoy
> se usan.
> **In.** ¿Cómo?
> **Men**. Soberbios
> y tontos.
> **In**. ¿Y eso eres tú?
> **Men**. No, por Dios, humilde vengo;
> pero bien podré pasar
> murmurando y no escribiendo,
> que entre tantos ignorantes
> sabré ser archidiscreto,

> si de latín en latín y de librero en librero
> ando todo el año hinchado. (Lope de Veja, *El capellán* 1136)

Desopilante confesión de la vanidad de Mendo: reconoce que suele dárselas de sabio y erudito, hinchando sus versos con palabras latinas, pero, arrepentido, promete que no lo volverá a hacer.

Otra estrategia, más cruel y más insidiosa, consiste en atacar a Góngora sobre el tema de su linaje. Lope atribuye a Mendo una madre, llamada Ana, que tiene fama de alcahueta y bruja en Toledo, hasta el punto de que uno de los personajes se le acerca para pedirle un filtro de amor, fabricado a partir de muelas de difuntos. La vieja, ofendida, le contesta que le informaron mal, y se presenta, en este momento y en el resto de la comedia, como una devota sincera, que dedica su vida al culto de la Virgen. ¿Qué necesidad dramática tenía Lope de introducir esta duda sobre la reputación y la honorabilidad del personaje, si no era para aludir con esto a otra Ana, con un linaje de dudosa reputación, lo que causó muchos problemas a Góngora y a su parentela, cuando tuvieron que entregar informes de limpieza de sangre? Me refiero a Ana González de Falces, abuela materna de Góngora:

> Nadie puede dudar –escribe el historiador Enrique Soria Mesa– de la gran polvareda que en demasiadas ocasiones se levantó en torno a la identidad del padre de la abuela materna del poeta, algo que dividía a la opinión pública de la Córdoba de su tiempo. Para unos, era hija de Isabel González de Falces, hermana del racionero Falces, y de un tal Alonso de Hermosa, al que también se llamaba de formas varias. Para otros, muchos y muy relevantes testigos, no era sobrina del racionero, sino su hija ilegítima. (Soria Mesa 421 y Jammes, *La obra poética* 22)

Las incertidumbres alrededor de la identidad del bisabuelo del poeta daban pie a maliciosas conjeturas. El descubrimiento por Dámaso Alonso del testamento de Isabel González de Falces, madre de Ana, no hizo más que añadir complejidad al asunto: este documento mencionaba que esta señora estuvo casada con un tal Hernando de Cañizares, de clara ascendencia judeoconversa, añade Soria Mesa (Alonso, "El pobre Cañizares" y Soria Mesa 422), sin que se pueda discernir si este hombre fue o no el verdadero padre de la desgraciada Ana. Toda la cuestión es saber si los rumores, conjeturas y habladurías sobre el linaje de Góngora salieron de Córdoba, y si pudieron ser utilizados como clave para identificar a Mendo con don Luis.

En la comedia, Mendo se arrepiente, como hemos visto, e incluso empieza a perseguir en la segunda jornada a los celadores de una extraña secta. Más precisamente, Mendo y Nuño, encendidos por el ejemplo piadoso de Ildefonso, sus predicaciones y sus libros, deciden limpiar la ciudad de Toledo de los "herejes" que la han invadido. Dichos herejes designan primero a los seguidores de

Elvidio que cuestionaban la Inmaculada Concepción de la Virgen. Pero, como la lucha contra los elvidianos se expresa en términos de lucha de la luz castiza contra la oscuridad[20], los herejes remiten también metafóricamente a los poetas cultos que habían invadido las calles de Toledo en aquel octubre de 1616. El doble sentido aparece claramente en el siguiente fragmento en el que los dos criados se lanzan a la calle para castigar a quienes no reconozcan el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Golpean con un palo a quienes no respondan "la pureza", cuando preguntan "¿quién vive?". Mendo comenta:

> Estad alerta, garrote,
> que en topando algún blasfemo
> del gigante Polifemo,
> no está seguro el cogote.

Versos en los que aparece claramente la equivalencia entre los herejes y los poetas cultos.

El análisis de la comedia, y de las pullas que contiene, permite entender detalles de la carta echadiza. En efecto su autor evoca la reacción de Góngora frente a estos ataques, lo cual permite deducir que la carta echadiza es necesariamente posterior a octubre de 1616, probablemente redactada en los primeros días de noviembre de 1616. La carta empieza con una información importante: el enmascarado autor interceptó una carta de Góngora a Almansa ("Llegó a mis manos una carta de vuestra merced en que escribe al señor Mendoza familiarmente, como tiene por gusto y por costumbre...''). En esta, don Luis se quejaba de "aquel soneto de su comedia", el famoso soneto de los hipérbatos ("Inés, tus bellos ya me matan ojos") contenido en el *Capellán de la Virgen*. El autor de la carta, sea o no el propio Lope, disculpa al Fénix, según un argumento llamado a ser recurrente en el resto de sus intervenciones en la polémica: Lope solo se burló de los malos imitadores de Góngora y no de don Luis, al que admira mucho. Una defensa en la que no podemos creer en absoluto, después de haber analizado los ataques *ad personam* que jalonan la comedia del *Capellán de la Virgen*.

Ahora que conocemos mejor el contexto (Lope lanzó numerosos dardos contra Góngora en el *Capellán de la Virgen* y el autor de la carta trata de aminorar su carga satírica), podemos volver a las líneas finales de la carta y proponer una interpretación:

> Dice vuestra merced que conoce muy bien a los elvidianos, como quien tan bien los entiende, adonde yo, con el vocabulario de los equívocos de Ledesma[21], hallo que no es san Ildefonso por quien vuestra merced lo dice, sino Lope de Vega, el cual no sé cuándo o cómo se haya entendido con herejes, si no lo dice vuestra merced por ser ministro del Santo Oficio, y sobrino de don Miguel de Carpio[22], hombre por quien hoy dicen en Sevilla, cuando una cosa está caliente, "quema como Carpio".

> Así mismo añade vuestra merced que Dios le libre de ser alumbrado, aludiendo a diversos[23] clérigos, que con este nombre fueron viciosos, no sé si en Córdova, que, como soy de Lisboa, no estoy bien en las cosas de Castilla; y aquí mi vecino está tan lejos de esto, que se conoce el odio con que siempre ha mirado vuestra merced sus costumbres, debiéndole tan diferentes correspondencias, pues, incitándole muchos que respondiese a tantas sátiras como vuestra merced le tiene escritas, o permitiese que sus amigos lo hiciesen, lo más descompuesto que salió de su boca en estas últimas fue decir: "¿en qué me puede a mí ofender quien las hace a tantos?".
>
> Y es muy bueno que alaba vuestra merced su paciencia, después de llamarle hereje y alumbrado, con cifras que le parece a vuestra merced que las entenderá Mendoza, como secretario de la de vuestra merced, y no los otros. Alabe vuestra merced su ingenio, señor don Luis de Góngora, su sangre, sus letras, su virtud, su compostura, su patria, su hacienda, su casa, su patio y sus amigos, pero su paciencia, eso no; pues no le ha quedado en este mundo qué maldecir, sin perdonar a sus bienhechores, ni a las ciudades y huéspedes donde le han servido, hasta los ríos, salas[24] y edificios públicos; y, cuando digamos que Lope de Vega hiciese este soneto al exquisito lenguaje de vuestra merced, que es todo el delito que se le imputa, ¿qué llama vuestra merced paciencia? ¿llamarle hereje y alumbrado?[25]

Antes de analizar la argumentación de la misiva, tendremos que aclarar algún detalle para facilitar su comprensión, un detalle que, de paso, confirma que la carta es posterior a 1615 y probablemente a 1616. Lo que llama Lope de forma hiperbólica el "diccionario de los equívocos", al principio del citado fragmento, es una obra de Alonso de Ledesma, muy famosa en su tiempo, llamada *Romancero. Monstro* [sic] *imaginado*, especie de miscelánea de prosa y versos, que conoció cuatro ediciones diferentes entre 1615 y 1616[26]. Esta obra está llena de equívocos, enigmas, acertijos y juegos de palabras ingeniosos, en particular el corto texto final en prosa de once folios, titulado *Monstruo imaginado*, que merece efectivamente el calificativo de "diccionario de equívocos". Este texto, presentado en el prólogo como un "juguete" sin pretensión, publicado para divertir al lector ante la insistencia de los amigos del autor, ofrece un condensado de palabras equívocas, aclaradas con un procedimiento bastante didáctico, repetitivo y poco elegante. Cedamos la palabra a Sergio García Oriol, quien nos puso en la pista de este texto:

> Los resortes en que se basa son de una monotonía que nos cansa pronto. Se fundan en añadir a cada nombre utilizado un complemento que da a la palabra un nuevo sentido, incoherente en el contexto en que se emplea: el monstruo nació en la Mancha, pero es en la mancha de aceite; tiene

> cabeza, pero es una cabeza de ajos; tiene dientes, pero dientes de sierra; manos, pero de papel; pies, pero como los tienen los versos. Y así, interminablemente, para todo el cuerpo, las vestiduras, los juegos, los estudios, la boda, los hijos, las enfermedades y la muerte. (García Oriol 52)

La lectura del libro de Alonso de Ledesma no revela ninguna influencia visible de Góngora en la poesía del segoviano (ni, obviamente, ninguna influencia de Ledesma en Góngora), aunque sí un evidente parentesco en el manejo de los equívocos y juegos de palabras, salvando las distancias entre el genial poeta cordobés, quien los disemina con suprema discreción, buen gusto y elegancia, y el versificador y prosista segoviano, quien los subraya de forma un poco pesada. Pero el mismo procedimiento que el de Ledesma emplea Góngora, cuando escribe:

> pasos hiciera dar el menor paso
> de su pie o su garganta. (Góngora, *Soledad I* vv. 554–555)

aprovechando los dos sentidos de la palabra "paso"; o cuando utiliza el verbo "librar" simultáneamente en el sentido de "dejar ver" y en el sentido más técnico y propio de la jerga de los banqueros de "hacer un giro a la orden de una persona determinada" (Góngora, *Soledades* ed. Jammes 304 y Jammes, "Elementos burlescos"), este movilizado porque el cristal es una materia noble, y el arroyo, un malicioso ladrón que roba pedazos de cristal:

> [...] él [el arroyo] hurta blando
> (entre los olmos que robustos besa)
> pedazos de cristal, que el movimiento
> libra en la falda, en el coturno ella,
> de la columna bella
> ya que celosa basa,
> dispensadora del cristal no escasa. (Góngora, *Soledad I* vv. 543–549)

Entonces no es de extrañar que los contemporáneos hayan visto un parentesco entre los dos autores y que, por esta razón, Lope haya utilizado la obra de Ledesma (especie de versión burlesca y degradada de la de Góngora) para zaherir a don Luis, diciendo que la obra de Ledesma podía servir de diccionario para leer la de Góngora. Alonso de Ledesma era, como lo señalé, un amigo cercano de Diego de Colmenares, quien redactó para la muerte de Ledesma un cariñoso epitafio, inserto en el catálogo de varones insignes que concluía su historia de Segovia[27]. En este mismo catálogo, Colmenares identifica otra vez los equívocos como la mayor aportación poética de Ledesma, y aprovecha para disparar contra Lope de Vega, sin nombrarle, pero citando un fragmento de *Los pastores de Belén*.

> Toda su poesía, como al principio dijimos, consiste en metáforas, y estas, en frases y voces equívocas, que Aristóteles en el principio de sus categorías nombra *homónimas*, y otros nombran *diasirmos*, esto es, voces que significan cosas diversas, las cuales por sus definiciones se diferencian. [...] De la calidad de este modo de escribir, poco o nada hemos visto escrito en los antiguos, ni aun en los modernos; y verdaderamente lo vemos usado en escritores de autoridad griegos y latinos; y en las sagradas letras [...]. Un poeta de nuestra edad y corifeo de los modernos (aunque de más naturaleza que arte) dijo en uno de sus muchos libros "que no le agradaban versos y conceptos equívocos por no ser traducibles y porque las más veces hacen los pensamientos muy humildes y aun bajos"[28]. De lo cual resulta mayor excelencia a nuestro segoviano, pues en lo que otros generalmente pecan, humillando lo excelso, él merece, realzando lo humilde de metáforas equívocas a la alteza de misteriosos asuntos y altos conceptos que en sus obras se reconocen. (Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad* 780, citado en Tubau 280)[29].

El elogio le viene grande a Ledesma, pero es revelador de lo que Diego de Colmenares apreciaba en la obra de su compatriota y, con mayor razón, en la de Góngora, al que defendió valientemente contra los ataques de Lope de Vega[30], citado en la parte final de estas líneas. Este fragmento, aunque muy posterior a la carta echadiza de 1616, parece indicar que Ledesma era para Lope, una criatura de Góngora, uno de estos poetas "inficionados" o "viciados" por la estética y los presupuestos de la poesía nueva. Por muy excesivo que sea este juicio, explica la presencia de Ledesma al principio de la carta echadiza.

Aclarado este detalle, volvamos a la misiva. Su autor, como dijimos, afirma que interceptó una carta de Góngora, en la que este, después de quejarse del soneto inserto en el *Capellán de la Virgen,* llamaría a Lope hereje y alumbrado ("es muy bueno que alaba vuestra merced su paciencia, después de llamarle [a Lope] hereje y alumbrado"[31]). El autor de la carta se muestra indignado y dolido por las incesantes sátiras que don Luis dirige contra Lope, cuya honorabilidad reafirma. Ahora que conocemos mejor la relación que existe entre este episodio y la comedia del *Capellán de la Virgen*, sorprende mucho la afirmación de que Góngora llamó a Lope hereje y alumbrado, porque, como hemos podido observar, tenemos más bien constancia de lo contrario, a saber, que fue Lope quien comparó a Góngora con Elvidio y definió su poesía como herejía. Si bien no se puede excluir que en su carta Góngora invirtiera la acusación, y se defendiera diciendo que el hereje no era él, sino Lope, propondremos otra lectura, a partir de una hipotética reconstrucción del contenido de la carta de Góngora a Almansa, basándonos en las primeras líneas de cada párrafo, en las que se resume su contenido en estilo indirecto ("Dice vuestra merced que...", "Así mismo añade vuestra merced que...", "Y es muy bueno que alaba vuestra merced...")

Cita de la carta echadiza, que reproduce en estilo indirecto el contenido de la carta de Góngora	**Reconstrucción hipotética de los argumentos de la carta perdida de Góngora**
"*Dice vuestra merced que* conoce muy bien a los elvidianos, como quien tan bien los entiende".	Yo sé muy bien quiénes son los elvidianos de la comedia del *Capellán de la Virgen,* es decir, el hereje Elvidio me representa a mí y los elvidianos, a los poetas que me imitan.
"*Así mismo añade vuestra merced que* Dios le libre de ser alumbrado".	¡Líbreme Dios de ser alumbrado!
"Y es muy bueno que alaba vuestra merced su paciencia"	Pero como tengo mucha paciencia, no contestaré nada.

Inmediatamente después de resumir el contenido de la carta de Góngora, creemos que el autor de la carta echadiza tuerce intencionalmente su sentido, como si estuviera haciendo con muchos esfuerzos la explicación de un texto muy oscuro, donde habría que aclarar los "equívocos" (párrafo 1), las "alusiones" (párrafo 2) y el lenguaje "en cifras" (párrafo 3), porque estas son las características de la escritura de Góngora. Se trataría de una especie de juego literario, autorizándose de la oscuridad de la escritura de Góngora para llevarlo a cabo. Así, la primera afirmación "⋆yo sé muy bien quiénes son los elvidianos" se transformaría, una vez consultado el diccionario de los equívocos de Ledesma, en un seudo-ataque de Góngora contra Lope. El "⋆Líbreme Dios de ser alumbrado", que pudo haber pronunciado Góngora en reacción a los ataques contenidos en la comedia, se transformaría en una sentencia mucho más ambigua: "Así mismo añade vuestra merced que Dios *le* libre de ser alumbrado", que el autor de la carta interpreta, o finge interpretar, como el deseo que expresaría Góngora de que Dios libere a Lope ["le"] de ser hereje. Una "acusación" de Góngora, a la que el autor de la carta contestaría, con ironía socarrona, que hay más clérigos herejes en Córdoba, que en casa de Lope de Vega. El autor de la carta lograría así el *tour de force* de hacer pasar el anterior ataque de Lope contra Góngora por un ataque de este contra Lope. Esta estrategia, que no pasaría de ser una broma ingeniosa, porque su interlocutor y los potenciales lectores de la carta conocían el contexto y la realidad (fue Lope de Vega quien tildó a Góngora de hereje y alumbrado en la comedia) pudo ser interpretada al pie de la letra, porque hasta ahora se desconocía el contexto, a saber, la existencia y la naturaleza exacta de los ataques contra Góngora contenidos en el *Capellán de la Virgen*.

Con los elementos aportados, creemos que la datación de la carta echadiza está ahora resuelta: es de noviembre de 1616, puesto que alude a la reacción de Góngora frente a los dardos que Lope de Vega había diseminado en la comedia

del *Capellán de la Virgen*, presentada durante las Fiestas de Toledo de octubre de 1616. Es todavía prematuro sacar conclusiones acerca de la datación de las cartas anteriores, pues de momento encontramos argumentos en favor de una datación temprana (13 de septiembre de 1613, para la carta 1; 30 de septiembre de 1613 para la carta 2; 15 de octubre de 1613 para la carta 3; y 15 de enero de 1614 para la carta 4, lo que implicaría que habrían transcurrido más de dos años y medio entre la carta 4 y la carta 5), como también a favor de una datación tardía (13 de septiembre de 1615 para la carta 1; 30 de septiembre de 1615 para la carta 2; 15 de octubre de 1615 para la carta 3; y 15 de enero de 1616 para la carta 4). Esperamos que el método propuesto aquí y el azar de futuras investigaciones permitan resolver algún día este persistente misterio.

NOTAS

1
Por ejemplo, la fecha de 1624 que aparentemente atribuye el ms. 3726 a los trabajos gongorinos de Pedro Díaz de Rivas no corresponde con la fecha de redacción de los *Discursos* y *Comentarios* del licenciado cordobés, sino a la fecha en la que el colector del manuscrito reunió estos textos, porque a partir de 1620 Díaz de Rivas dejó de comentar y defender la poesía de Góngora, como lo prueban las cartas que le remitió el abad de Rute en este periodo. Véase Elvira ("1620– 1626: la agenda").

2
Grandes hitos de esta construcción colectiva han sido los trabajos de Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, Eunice Joiner Gates, Melchora Romanos, Joaquín Roses, Antonio Carreira, Robert Jammes, Juan Matas Caballero, José María Micó, José Manuel Rico García, Begoña López Bueno, Juan Manuel Daza y ahora todos los editores del proyecto Pólemos dirigido por Mercedes Blanco. Para no alargar en exceso esta nota, remito al lector a la bibliografía final. Citaré con mayor precisión algunos de estos trabajos más adelante.

3
Se registran todas en Elvira y Plagnard ("Catálogo").

4
Testimonios manuscritos: Fundación Bartolomé March (FBM de ahora en adelante), ms. B87–V3-12: 159r-161r ("Carta escrita a don Luis de Góngora en razón de sus Soledades", fechado "1615"). FBM, ms. B102-B-03: 231-234 ("Carta a don Luis de Góngora por un amigo suyo en razón de las Soledades", fechado "13.IX.1613"). Biblioteca Pública de Oporto, ms. 626: 103r-104v ("Carta de un amigo que don Luis de Góngora le escribió en razón de las Soledades", fechado "IX.1617"). Biblioteca Vaticana (BV de ahora en adelante), ms. 3476 Barberini Latini: 53r–54r ("Carta que escribieron a don Luis de Góngora en razón de sus Soledades", sin fecha). Biblioteca Nacional de España (BNE de ahora en adelante), ms. 3811: 177r–177v ("Carta de un amigo de don Luis de Góngora que le escribió acerca de las Soledades", sin fecha). Biblioteca Universitaria de Sevilla, ms. H Ra. 0158: f.257v–258r.

5
López Bueno ("El cruce epistolar") resume los argumentos acerca de la atribución de estas cartas a Lope de Vega.

6
Testimonios manuscritos: FBM, ms. B87–V3–12: 161r–165v, fechado "1615". FBM, ms. B102–B-03: 234–241, fechado "30. IX.1613". BPO, ms. 626: 104v–107v, fechado "30.IX.1617". BNE, ms. 3811: 178r–180v ("Carta de D. Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron", sin fecha). BUS, H Ra. 0158: 285r–260v. BV, ms. 3476 Barberini Latini: 54r–56r ("Respuesta", sin fecha).

7
Testimonios manuscritos: FBM, ms. B87–V3–12: 166r–176v (fechado "octubre a 15 de 1615").

8
Testimonios manuscritos: FBM, ms. B87–V3–12: 179r–197v. FBM, ms. B102–B–03: 243–267 (fechado "16.I.1614").

9
Testimonio manuscrito único: BNE, ms. 1202: 25r–27v.

10
El ms. "Gor", encontrado por Orozco, les asigna fechas de 1615-1616; el ms. "Philipps" (FBM, ms. B102-B-03), encontrado por Antonio Carreira, les atribuye la fecha de

1613–1614. En los demás manuscritos, no llevan fecha (B. Barberini Latini, ms. 3476 y BNE, ms. 3811) o la fecha de 1617 visiblemente errónea (B. de Oporto, ms. 626). La edición más fidedigna de estas cartas se debe a Antonio Carreira en Góngora (*Obras*, II). Véase del mismo autor, "La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer". Juan Daza Somoano ("Los testimonios") presenta y describe los manuscritos de esta polémica epistolar, estudiada también por López Bueno ("El cruce epistolar") y Osuna Cabezas. Por fin también publicó las cartas de Lope de Vega Antonio Carreño en Lope de Vega (*Cartas* 232, 249 y 361).

11
Orozco (*Góngora y Lope* 210). López Bueno ("El cruce epistolar"; "Las Advertencias de Almansa y Mendoza, 'el apócrifo correspondiente'"; "Con poca luz"; "Góngora apologizado"; "De nuevo ante el soneto").

12
Los ms. B106-V1-36 y B102-B-03.

13
Por ejemplo, en la carta 5 de Góngora (*Obras* ed. Carreira II 522) se lee: "Alabe vuestra merced su ingenio, señor don Luis de Góngora, su sangre, sus letras, su virtud, su compostura, su patria, su hacienda, su casa, su patio y sus amigos, pero su paciencia, eso no". Es una clara respuesta al final de la carta 2 de "Góngora" (*Obras* ed. Carreira II 298): "Procuraré ser amigo de quien lo quisiere ser mío; y quien no, Córdoba y tres mil ducados de renta en mi patinejo, mis fuentes, mi breviario, mi barbero y mi mula harán contrapeso a los émulos que tengo granjeados".

14
Roses (26) interpreta que, en su carta perdida, Góngora hablaría de "la acusación lanzada contra su soneto 'Canta, cisne andaluz, que el verde coro', aduciendo que en él se ataca a los seguidores del cordobés y no a Góngora". El problema es que este soneto no es crítico ni con Góngora, ni con sus seguidores, y Lope lo mencionará, en cambio, al final de su carta, como prueba de su sincera admiración por Góngora. Aparte de Roses, el resto de los estudiosos de la polémica coincide en identificar el soneto con el del *Capellán de la Virgen*: Barrera (556–58); Millé y Gimémez (en Góngora *Obras* ed. Millé y Giménez 1198); Orozco (*Góngora y Lope* 252–55); Jammes (*Catálogo* 632).

15
Las relaciones citadas por Abraham Madroñal son las siguientes: una manuscrita y en verso, a cargo de Mateo Fernández, *Fiestas reales que la imperial ciudad de Toledo hizo por nueve días a la traslación de Nuestra Señora del Sagrario a su nueva capilla*, 1616. Y tres relaciones impresas: una anónima, *Solemnísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*, 1616; otra atribuida a Eugenio de Narbona, *Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la translación de la sacrosanta imagen de Nuestra Señora del Sagrario,*1616; y la última a cargo de Pedro de Herrera, *Descripción de la capilla de la Virgen del Sagrario,* 1617. Solo consulté directamente la última.

16
Las *Actas Capitulares*, en fecha del 18 de febrero de 1616, preveían la representación de "alguna comedia hecha a propósito y encomendada de muy buenos farsantes". Citado en Madroñal (15).

17
Lo demostró Blanco ("*Ut poesis, oratio*").

18
Fue Millé y Giménez quien demostró con mayor precisión esta datación ("Lope, Góngora y los orígenes" 204). La confirma Tubau (256–63).

19
Son los siguientes villancicos: "Cuando toquen a los maitines", "No solo el campo nevado", "Ven al portal, Mingo, ven", "¿A que tangem em Castella?", "¿Cuál podréis,

Judea decir", "Al gualete, hejo", "Niño, si por lo que tienes", "Esta noche un Amor nace", "¡Oh, qué vimo, Mangalena!" (poemas 295 a 303 en la edición de Carreira). Jammes también los estudió (*La obra poética* 192–201) y más recientemente Hernández Sánchez.

20
Por ejemplo, la madre de san Ildefonso cuenta el sueño profético que tuvo acerca de su futuro embarazo y parto, diciendo: "bajó la hermosa Maria / a mi aposento, y me dijo, / que un hijo [...] tendría, / que sería claridad / de España, que desterrase / su tiniebla y ceguedad".

21
Se trata de Alonso de Ledesma (1562–1623), poeta segoviano hoy olvidado, pero muy famoso en su tiempo. Véase García Oriol. Identifico a continuación el texto que Lope denomina "diccionario de los conceptos".

22
Don Miguel de Carpio fue efectivamente el tío de Lope de Vega y ejerció como Inquisidor en Sevilla a partir de 1557 y durante la mocedad de Lope de Vega, nacido en 1562. Véase Millé y Giménez ("Don Miguel del Carpio").

23
El manuscrito pone "versos", evidente error del copista, subsanado con razón por todos los editores sucesivos de la carta.

24
Aquí también el fragmento es dudoso. El manuscrito reza "zalas", que entiendo como un error de ortografía por "salas". Los anteriores editores corrigieron por "telas".

25
En la ed. de Antonio Carreira la carta está en las p. 521–22. Pero el texto citado procede de mi lectura del manuscrito.

26
Véase el citato estudio García Oriol. Consulté la edición de Barcelona, Sebastián de Comellas, 1616. No creo que Lope haga referencia a otra obra anterior de Alonso de Ledesma titulada *Juegos de Nochebuena,* 1611. Algunos de estos poemas fueron editados en el *Romancero y cancionero sagrados*. Allí se menciona una edición barcelonesa de 1605, que no he conseguido localizar. Sea cual sea el año de publicación de los *Juegos* (1605 o 1612) no creo que Lope se refiriera a esta obra con la perífrasis del "*Diccionario de los equívocos*", que sí cuadra perfectamente con el *Monstruo imaginado* publicado en 1615–1616. En efecto en los *Juegos*, los equívocos y los enigmas están presentes, pero de forma menos mecánica que en el *Monstruo imaginado*.

27
Este es el epitafio, citado por García Oriol, "Aquí Alonso de Ledesma / lo último equivocó / pues aun la muerte quedó / equívoca de sí mesma. / O ingenios del claro Eresma / en discurso de la edad / este equívoco aclarad, / y en memoria agradecida / viva eterno quien la vida / consagró a la eternidad. R.I.P".

28
La cita procede de Lope de Vega, *Pastores de Belén,* libro 4.

29
También cita el fragmento, analizando asimismo la relación entre Diego de Colmenares y Alonso de Ledesma, Osuna (276–77).

30
Véase la edición de la polémica epistolar Lope–Colmenares a cargo de Conde Parrado.

31
Así interpretan Orozco (*Lope y Góngora* 260): "Y no solo *hereje*; también le llamaba don Luis a su rival [Lope de Vega] *alumbrado*, como nos precisa este en su contestación") y Jammes, aunque cuestionando la existencia de esta carta: "[el portugués] reprocha a Góngora la confianza inmerecida que pone en Almansa y la hostilidad infundada que manifiesta a Lope, llamándole hereje y alumbrado" ("Catálogo" 643).

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. "El pobre Cañizares." *Boletín de la Real Academia Española*, no. 164, 1961, pp. 413–23.

Barrera, Cayetano Alberto de la. *Nueva biografía de Lope de Vega* [1890]. Madrid, Atlas, 1973.

Blanco, Mercedes. "*Ut poesis, oratio.* La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino." *Literatura y signo, revista de literatura*, vol. 7, 2012, pp. 29–66.

Carreira, Antonio. "La controversia en torno a las *Soledades.* Un parecer desconocido y edición crítica de las primeras cartas." *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, pp. 239–66.

Colmenares, Diego de. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia, por Diego Diez, 1637 [BNE, R5994].

Conde Parrado, Pedro. Estudio introductorio y edición, "Epístolas de Diego de Colmenares y Lope de Vega (en La Circe)." *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, dirigido por Mercedes Blanco, Paris, OBVIL, 2015, obvil.paris–sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_colmenares–contra-lope.

———. Estudio introductorio y edición de Lope de Vega, "Epístolas de La Filomena." *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, dirigido por Mercedes Blanco, Paris, OBVIL, 2015, obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621_censura-lope.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Los testimonios de la polémica epistolar (1615-1616) con edición de la Respuesta de Góngora." *El Poeta Soledad. Góngora 1609–1615,* editado por Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 239–70.

———. "Contexto crítico y polémico de los comentarios manuscritos a las Soledades (1613–1624)." *e-Spania* [en línea], junio de 2014, 18, journals.openedition.org/e-spania/23614.

Elvira, Muriel. "1620–1626: la agenda de Díaz de Rivas." *e-Spania* [en línea], febrero de 2017, 26, e-spania.revues.org/26479.

Elvira, Muriel, y Aude Plagnard. "Catálogo de la polémica gongorina." *El universo de una polémica: Góngora y la cultura hispánica del siglo XVII*, dirigido por Mercedes Blanco y Aude Plagnard, en prensa.

Fernández de Córdoba, Francisco. "Apología por una décima del autor de las Soledades." En Eunice Joiner Gates, "Don Francisco Fernández de Córdoba, Defender of Góngora." *The Romanic Review*, 1951, vol. 42, no. 1, pp. 18–26.

———. *Parecer*, editado por Muriel Elvira. *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, dirigido por Mercedes Blanco, Paris, OBVIL, Université Paris Sorbonne, 2015, obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer.

García Oriol, Serge. "Unas notas sobre Alonso de Ledesma, padre del conceptismo." *Boletín de la Asociación Europea de los Profesores de Español,* XV, 1983, no. 29, pp. 47–58.

Gómez Canseco, Luis. *Don Bernardo de Sandoval y Rojas: dichos, escritos y una vida en verso*. Universidad de Huelva, 2017.

Góngora, Luis de. *Obras completas de Góngora*. Editado por Juan Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1961.

———. *Antología poética*. Editado por Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1987.

———. *Canciones y otros poemas de arte mayor*. Editado por José María Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

———. *Soledades*. Editado por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

———. *Obras completas.* Editado por Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.

Hernández Sánchez, Mario. "Sobre dos eneasílabos de Góngora: del alhelí y de la

viola alba." *Revista de Erudición y Crítica,* no. 3, 2007, pp. 7–34.

Jammes, Robert. "Elementos burlescos en las *Soledades.*" *Siglo de Oro*, II, 1983, pp. 99–117.

———. "La letrilla dialogada." *El teatro menor en España a partir del s. XIV*. Madrid, CSIC, 1985, pp. 91–120.

———. *La obra poética de don Luis de Góngora.* Madrid, Castalia, 1987.

———. "La polémica de las Soledades. Catálogo." *Góngora, Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607–716.

Jáuregui, Juan de. *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Editado por José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2002.

Ledesma, Alonso de. *Juegos de Nochebuena moralizados a la vida de Cristo, martirio de santo y reformación de costumbres. Con unas enigmas hechas para honesta recreación*. Madrid, Alonso Martín, 1611.

———. *Romancero. Monstro* [sic] *imaginado*. Barcelona, Sebastián de Comellas, 1616.

———. "Juegos de Noches buenas a lo divino." *Romancero y cancionero sagrados, Biblioteca de Autores españoles,* tomo XXXV. Madrid, Rivadeneyra, 1855, pp. 151-81.

Lope de Vega. "El capellán de la Virgen: comedia famosa." *Decimaoctaua parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, por Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1623, ff. 132v–157.

———. "Epístolas de La Filomena" [1621], editado por Pedro Conde. *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, dirigido por Mercedes Blanco, Paris, OBVIL, Université Paris Sorbonne, 2015, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope.

———. *Cartas (1604–1633)*. Editado por Antonio Carreño. Madrid, Cátedra, 2018.

———. *El capellán de la virgen.* Editado por Abraham Madroñal. En Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, *Parte XVIII de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 2019.

López Bueno, Begoña. "Con poca luz y menos disciplina: Góngora contra Jáuregui en 1615 o los Antídotos al Antídoto." *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, dirigido por Antonio Gargano, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 205–26.

———. "Las Advertencias de Almansa y Mendoza, el 'apócrifo correspondiente' de Góngora." *Criticón*, no. 116, 2012, pp. 5–27.

———. "Góngora apologizado. A propósito de las décimas 'Por la estafeta he sabido'." *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, dirigido por Juan Matas Caballero et al., Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 123–42.

———. "El cruce epistolar entre Lope y Góngora de 1615–1616. Revisión de fechas." *El Poeta Soledad. Góngora 1609–1615*, dirigido por Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 239–70.

———. "De nuevo ante el soneto de Góngora Restituye a tu mudo horror divino: el texto en su verdadero contexto." *Bulletin Hispanique,* no. 115, 2013, 725–48.

———. "Estudio introductorio" y edición de Andrés de Almansa y Mendoza, *Advertencias* […] *para inteligencia de las "Soledades" de don Luis de Góngora. Edición digital y estudio de la polémica gongorina,* dirigido por Mercedes Blanco, Paris, OBVIL, Université Paris Sorbonne, 2018, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_advertencias.

Madroñal, Abraham. "De santos, fiestas y crítica literaria: *El Capellán de la Virgen* de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616." *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 25, primavera 2015, pp. 3–21.

Micó, José María. "La guerra de los comentaristas (Andrés Cuesta contra Pellicer)." *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 320–38.

Millé y Giménez, Juan. "Lope, Góngora y los orígenes del culteranismo." *Revista*

de archivos, bibliotecas y museos, XXVII, 1923, pp. 297–319, reeditado en *Estudios de literatura española*, Buenos Aires, Universidad de la Plata, 1928, pp. 181–228.

———. "Don Miguel del Carpio: tío de Lope de Vega." *Nosotros*, 1923, no. 172, pp. 1–10.

Morley, S. G., y C. Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1968.

Orozco, Emilio. *En torno a las Soledades de Góngora*. Universidad de Granada, 1969.

———. *Góngora y Lope, frente a frente*. Madrid, Gredos, 1974.

Osuna Cabezas, María José. *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

———. "Autoría en la correspondencia epistolar de los primeros años de la polémica gongorina (1613–1615)." *Atalanta*, 2016, vol. 4, no. 1, pp. 63–86.

Osuna, Inmaculada. "Las ciudades y sus Parnasos: poetas y 'varones ilustres en letras' en la historiografía local del Siglo de Oro." *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dirigido por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 233–83.

Paz, Amelia de. "Vida del poeta." *Góngora. La estrella inextinguible*, catálogo de la exposición de la BNE, Madrid, BNE, 2012, pp. 31–45.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Editado por J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Roses, Joaquín. *Una poética de la oscuridad en el siglo XVII*. London, Madrid, Tamesis, 1994.

Soria Mesa, Enrique. "Góngora judeoconverso, el fin de una vieja polémica." *La edad del genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, dirigido por Begoña Capllonch et al., Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 415–33.

Tubau, Xavier. *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época*. Tesis doctoral, dirigida por Alberto Blecua. Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

DATE OF RECEPTION: OCT 20, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: JAN 8, 2021

Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias de Lope de Vega

Echoes and Reflections of the *Spongia's* (1617) Controversy in Lope de Vega's Approvals and Dedications

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, SPAIN

Autor de *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (Calambur, 2009) y editor de Garcilaso de la Vega, *Poesía* (Cátedra, 2020)

ABSTRACT

The volume of the *Expostulatio Spongiae* consists of eighteen parts. The best known and most studied of all of them is that one written by Fonseca y Figueroa that entitles the volume, in which Lope is defended and Torres Rámila's *Spongia* is fiercely criticized. The remaining seventeen parts of the printed book are paratexts of a very different nature, which serve the same purpose and act as or more effectively than the *Expostulatio Spongiae* text itself. This paper analyzes the function and meaning of these paratexts in the defense of Lope and in the attack on Torres Rámila.

RESUMEN

El volumen de la *Expostulatio Spongiae* se compone de dieciocho partes. La más conocida y estudiada de todas ellas es el texto de Fonseca y Figueroa que da título al volumen, en el cual se defiende a Lope y se critica ferozmente la *Spongia* de Torres Rámila. Las diecisiete partes restantes del libro impreso son paratextos de muy variada naturaleza, los cuales sirven al mismo propósito y actúan con tanta o más eficacia que el propio texto de la *Expostulatio Spongiae*. El presente trabajo analiza la función y el sentido que cumplen estos paratextos en la defensa de Lope y en el ataque a Torres Rámila, relacionándolos con las estrategias de autorrepresentación que por estos mismos años estaba empleando Lope de Vega en las aprobaciones y dedicatorias de sus obras impresas.

KEYWORDS
Lope de Vega, paratexts, *Spongia, Expostulatio Spongiae*

PALABRAS CLAVE
Lope de Vega, paratextos, *Spongia, Expostulatio Spongiae*

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0058

La *Spongia*: líneas maestras de la censura contra Lope de Vega

En el bienio 1617–1618, Lope de Vega se encuentra en un momento muy exitoso de su carrera literaria, cuenta con el aplauso unánime del público teatral y con la aprobación de buena parte del mundo literario. En un contexto tan favorable, Pedro de Torres Rámila, profesor de Gramática en la Universidad de Alcalá, se atreve a lanzar un feroz ataque contra el Fénix y su obra. Lo hace por medio de un libelo escrito en latín que lleva como título un rótulo significativo: *Spongia*, pues pretendía que su libro actuase como una "esponja" para "borrar la obra entera del Fénix y en especial la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*" (Conde y Tubau 14)[1].

El texto redactado por Torres Rámila no se ha conservado en su estado original, sino únicamente de manera fragmentaria a través de los pasajes citados en la defensa unánime, sincronizada y casi inmediata que llevaron a cabo un grupo de fieles amigos del Fénix. La respuesta de estos se difundió, también por vía impresa, mediante un volumen denominado *Expostulatio Spongiae*. Este producto editorial se presenta en forma de una miscelánea orientada toda ella a defender la obra de Lope y a criticar las palabras de Torres Rámila, las cuales se citan en el libro parcialmente. Todos los pasajes aducidos se escogen cuidadosamente y se someten a un comentario que persigue ridiculizar, fundamentalmente, los varios errores que comete Torres Rámila en su manejo del latín, así como las inexactitudes en las que incurre al comentar la obra del Fénix. Aunque la *Spongia* es una enmienda a la totalidad de la producción lopesca, el texto se ceba especialmente con las obras de mayor vuelo o más altas pretensiones. Es decir, aquellas que podrían asimilarse desde el punto de vista genérico a un repertorio culto, por su filiación con los modelos épicos y por su raigambre clásica: la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y, sobre todo, la *Jerusalén conquistada*, obras todas ellas ajenas a la vulgarización del corral de comedias.

De la *Arcadia* critica Torres Rámila, en líneas generales, la deficiente *imitatio* y el desconocimiento de los modelos clásicos e italianos, ya que Virgilio y Sannazaro no son perceptibles, según él, en ninguna de las páginas de esta novela pastoril. A *La hermosura de Angélica* se le afea la desmesurada soberbia demostrada por Lope en su vano intento de imitar el *Orlando furioso*, empresa para la que no parecía estar predestinado. En las páginas de la *Spongia* se cuestiona, además, la falta de trabazón exigible a todo poema narrativo, señalando errores en lo que se denomina como "armonía" y "disposición", que equivaldría a las nociones de *numerus* y *dispositio* consignadas en el *Ars poetica* horaciana. La otra obra atacada es *La Dragontea*, a la que el maestro de Gramática censura su falta de rigor histórico. Desde luego no era el primero en hacerlo, pues el poema épico sobre las luchas de los españoles contra el

corsario inglés Francis Drake generó una agria polémica en su tiempo; entre otras cuestiones porque contradecía las versiones oficiales, concediendo a Suárez de Amaya el honor de haber derrotado a Drake, hazaña que en justicia correspondía a Alonso de Sotomayor (Sánchez Jiménez, *Verso y vida* 116–22).

Pero las críticas más feroces de la *Spongia* apuntan hacia la *Jerusalén conquistada*. Para ello se acude a argumentos como el de la injustificable osadía de Lope, quien intenta emular a todo un Torcuato Tasso. Naturalmente, un reproche de esta índole resulta tan subjetivo como vacuo. Con todo, Torres Rámila también critica elementos compositivos que estaban fuertemente ligados a la preceptiva neoaristotélica, como, por ejemplo, la falta de unidad de fábula. Efectivamente, la epopeya de Lope no se articula en torno a una única acción, contraviniendo así uno de los dogmas fundamentales de la *Poética* del estagirita. Como resultado de estas carencias, concluye el maestro de Gramática que la *Jerusalén* constituye un intento fallido de ofrecer a la tradición de las letras hispanas la gran epopeya nacional, que era, presuntamente, lo que perseguía el Fénix.

El teatro, naturalmente, también estuvo en el punto de mira de Torres Rámila. Sin embargo, de los fragmentos comentados en la *Expostulatio Spongiae* no se desprende que las críticas a la dramaturgia lopesca tuvieran gran relevancia. O al menos no alcanzan una dimensión comparable a las objeciones que se hacen a la prosa y a la producción más épica y menos lírica del Fénix. A estas cuestiones de carácter particular sobre las cuatro obras referidas se unen dos críticas recurrentes que asoman por la mayoría de los fragmentos conocidos de la *Spongia*: la carencia de formación académica por parte de Lope de Vega en latín y griego, así como su profundo desconocimiento de los modelos de imitación, tanto clásicos como contemporáneos.

Por si no fuera suficiente, a todo ello se suman algunos otros reproches más puntuales, respondidos en la *Expostulatio* con un desigual grado de inquina. A saber: la caracterización de Lope como el primer metrificador —que no poeta— para el vulgo, sus supuestas costumbres licenciosas, el tono marcadamente inmoral de la mayoría de sus obras o la falsedad del prestigio que tenían sus escritos en las demás naciones, de lo que se vanagloriaba el Fénix. Por último, abunda Torres Rámila en el hecho de que Lope hubiera convertido su literatura en mercancía y cobrase por ella, aunque esto no causaría el menor sonrojo al madrileño ni a sus apologetas, antes bien sería motivo de un bien fundado orgullo.

Con estas breves consideraciones quedan resumidas, a grandes rasgos, las líneas básicas sobre las que se articulaba la crítica de Torres Rámila contra Lope de Vega. Pero antes de proseguir, conviene detenerse en algunos otros aspectos que, si bien no definen la esencia y el contenido del ataque contra el Fénix, arrojan luz sobre la estrategia utilizada para que la censura resultase más efectiva.

En primer lugar, importa reparar en el hecho de que se trate de un ataque escrito nada más y nada menos que en latín. Esta particularidad de la *Expostulatio* no debe pasar inadvertida, pues podría resultar incluso paradójico que la polémica se entablase en el cauce de una lengua culta, habida cuenta del carácter netamente vernacular y castellanizante de la producción lopesca. Ciertamente, la elección del latín no perseguía elevar el debate hasta las alturas de la gran retórica clásica, ni mucho menos, sino tan solo dejar en fuera de juego a Lope, que no se desenvolvía en la lengua de Cicerón con la presteza y facilidad de alguien que había tenido acceso a una formación superior normalizada, como era el caso de Torres Rámila. En acertadas palabras de Conde y Tubau:

> Es evidente, y Torres bien lo sabía, que Lope no era capaz de elaborar un texto en esa lengua que contraatacara con eficacia (esto es, escribiéndolo en un estilo más o menos semejante) a su *Spongia*; además, firmar uno salido de pluma ajena habría supuesto reconocer esa incapacidad y hacer el ridículo: y es que resulta difícil negar que Torres logró en gran parte su objetivo de poner en solfa la pretendida cultura humanista que gustaba de ostentar el Fénix. A este solamente le quedaba la opción de replicar a su enemigo en el ámbito de su literatura en romance [...]. (Conde y Tubau 32–33)

En segundo lugar, debe notarse que lo vertido en la *Spongia* es una crítica emanada del mundo académico y que participa de la retórica habitual en estos entornos letrados. Además, a lo que parece, estaba bien fundamentada, al menos desde el punto de vista teórico y argumentativo (Conde y Tubau 19). Cosa bien distinta, desde luego, es que se esté más o menos de acuerdo con lo expuesto.

Por último, y aunque pueda parecer una obviedad, debe subrayarse algo que no resulta en absoluto baladí: se trata de una crítica que se difunde a través de la imprenta. Contrariamente a lo que ocurría con otras polémicas, singularmente la gongorina, cuyos escritos más teóricos y reflexivos se desarrollan fundamentalmente en el ámbito manuscrito[2], el de la *Spongia* es un ataque en latín, pero pensado para una difusión impresa[3]. Por lo tanto, se ponía en la picota a Lope a través del medio más querido por el Fénix: los tórculos y los tipos.

Como si de un duelo se tratase, la *Spongia* era el billete que conducía hasta el lugar del encuentro y delimitaba tanto las lindes del campo de batalla como las reglas impuestas para el desarrollo del lance. Torres Rámila mostraba de este modo su voluntad inequívoca de que todo se fiase al terreno de la imprenta y del mundo editorial, optando por armas muy distintas a las de otras polémicas literarias del momento.

Expostulatio Spongiae: una defensa con vocación paratextual

En tales circunstancias, la respuesta a la *Spongia* tenía que ser rápida y difundirse a través del soporte impreso. De esas premisas nace la contestación a Torres Rámila, conocida como *Expostulatio Spongiae*.

La *Expostulatio* es un volumen misceláneo con no pocos problemas bibliográficos, lo que da idea de la premura con que se elaboró. No entraremos aquí en las cuestiones de bibliografía material que atañen a los siete ejemplares conservados[4], pero sirva como dato ilustrativo que de ellos ninguno es igual a otro, ni en lo que corresponde a las partes de que se compone el producto editorial ni tampoco en lo concerniente a su orden dispositivo. Así pues, para la edición moderna de la *Expostulatio* es necesario reconstruir el impreso partiendo de lo que recogen estos siete ejemplares conocidos, como han hecho admirablemente Conde y Tubau (168–82). Su análisis revela que el impreso ideal estaría compuesto por casi una veintena de elementos, la inmensa mayoría de los cuales son paratextos. Esta característica del volumen invita a hacer una reflexión sosegada sobre el valor y el sentido que adoptan dentro del libro las dieciocho partes que lo conforman:

1. Portada
2. Fe de erratas breve [7 correcciones]
3. Fe de erratas extensa [47 correcciones]
4. Catálogo de los varones ilustres que elogiaron a Lope [fluctúa entre los 32 nombres y los 42]
5. Supuesto privilegio real del rey de Francia
6. Escudo del duque de Sessa
7. Epístola al duque de Sessa
8. Epístola al lector
9. Pórtico
10. Elogios de ilustres varones a Lope de Vega Carpio
11. Ilustración con escarabajo y vela, con el lema "Se delata por su luz"
12. *Expostulatio* o querella contra la *Esponja* de Torres Rámila
13. Escudo del duque de Sessa con un poema de tres dísticos elegíacos dedicados al noble, obra de Francisco López Aguilar
14. Poemas varios de ilustres varones, recopilados por Francisco López de Aguilar, que contienen alabanzas a Lope de Vega y críticas a Torres Rámila
15. Epístola al conde de Coruña
16. *Oneiropaegnion* o *Sueño jocoso*
17. Ilustración con escarabajo y vela, con el lema "Mata con su aroma"
18. Apéndice del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de lengua sagrada en la Universidad de Alcalá
19. Colofón, compuesto por un poema de seis dísticos elegíacos que ataca a Torres Rámila y le amenaza para que no vuelva a emprender empresas similares

Solamente después de superar más de una decena de paratextos de muy dispar extensión y naturaleza, llega el lector hasta el texto que da nombre al heterogéneo volumen: la *Expostulatio Spongiae*, escrita por Juan de Fonseca y Figueroa[5]. Contra lo que cabría pensar, esta "querella contra la *Spongia*" no es una respuesta que persiga entablar una polémica literaria de enjundia. De hecho, su lectura revela que en términos poéticos y retóricos, el texto de la *Expostulatio* supone una oportunidad perdida para explicar las virtudes y el sentido de las innovaciones de Lope de Vega. Esto es así porque Fonseca y Figueroa no se ocupó de entrar en el fondo de la cuestión y dialogar con el texto de la *Spongia* para sopesar los argumentos, enjuiciarlos y tratar de rebatirlos en un debate de corte academicista. En lugar de eso, se fijó como objetivo prioritario caricaturizar a Torres Rámila y poner en evidencia sus dificultades con el latín. De ese modo, los pasajes que se entresacan del perdido texto de la *Spongia* persiguen sustentar una imagen ridícula del profesor de la Universidad de Alcalá, denominado como "hazmerreír de los gramáticos" (*Expostulatio* 388). Así pues, más que rebatir las objeciones del libelo, se ocupa Fonseca, si nos ceñimos a sus propias palabras, de "hablar de los errores lingüísticos y de los solecismos" (*Expostulatio* 399). Sirvan como muestra ilustrativa de este modo de proceder la revisión de algunas de las respuestas de la *Expostulatio* que se mencionan a continuación.

Cuando Torres Rámila censura la *Arcadia* de Lope, le objeta que sus protagonistas "estudian los movimientos de los astros, los orígenes de las cosas, los cambiantes fenómenos naturales y las imprevisibles mudanzas de las estaciones, de modo que los pones en ridículo provocando a carcajadas" (*Expostulatio* 402). Pues bien, lejos de abordar las cuestiones sustantivas sobre las novedosas incorporaciones de Lope al canon de la novela pastoril, Fonseca y Figueroa inicia su crítica burlándose de la manera en que escribe Torres Rámila: "No menos puedo yo ridiculizar con enorme carcajada, flor de los gramatiquillos, esa forma tuya de expresarte, que no se ve en ninguno de los antiguos autores clásicos" (*Expostulatio* 402). Y solo después de dar rienda suelta a su chanza ofrece una explicación vaga que se apoya de refilón en las *Bucólicas*, aunque sin ofrecer datos específicos y sustantivos que partan de pasajes concretos.

A propósito de *La Dragontea* recuerda Torres Rámila que, de acuerdo con el "príncipe de los filósofos, que así lo enseña, una sola debe ser la acción y uno solo el héroe, no muchos" (*Expostulatio* 407). Por su parte, es inobjetable que Lope acumula varias acciones e introduce diversos personajes protagonistas. Naturalmente, el Fénix tenía sus razones para hacerlo, pero en la defensa escrita por Fonseca y Figueroa se esquiva de nuevo la discusión profunda, negando sin más los conocimientos del censor: "como no tienes ni remota idea de poética, no disputo contigo sobre la construcción del poema" (*Expostulatio* 407).

Por supuesto, existen pasajes en donde Fonseca aduce alguna explicación más trabada, pero el tono general no es el de una polémica literaria *stricto sensu*, ya que apenas se rebasa la argumentación *ad hominem*. Conforme a ello, la mayoría de las opiniones de Torres Rámila las refuta Fonseca y Figueroa haciendo hincapié en que han sido vertidas por un sujeto al que considera deslegitimado para emitir cualquier tipo de crítica literaria. Por lo tanto, los juicios de la *Spongia* no se rebaten en el texto de la *Expostulatio* mediante argumentos poéticos, retóricos o socioliterarios de peso.

Sin embargo, debe tenerse muy en cuenta, como ya se ha indicado, que el texto de la *Expostulatio Spongiae* escrito por Fonseca y Figueroa es solo una parte del volumen homónimo al que da título y dentro del cual se inserta, pero en el que comparte espacio y función con otros muchos escritos. Conforme a ello, puede afirmarse que esta "querella" o *Expostulatio* contra el enemigo de Lope es otra pieza —y no la más importante— del engranaje heterogéneo y vario que da forma al libro impreso denominado como *Expostulatio Spongiae*; un producto editorial que, como hemos adelantado, nace con una clarísima vocación paratextual, pues buena parte del mismo se formaliza editorialmente mediante una concatenación de paratextos heterogéneos que dialogan entre sí para generar un discurso coherente, sostenido y trabado. Tanto es así que los paratextos del libro contienen razonamientos y juicios de mucho mayor calado que las argumentaciones esgrimidas por Fonseca y Figueroa en los pasajes en prosa de su *Expostulatio*. Veámoslo.

Durante el itinerario de la lectura, la portada del volumen, con su visible título al frente (*Expostulatio Spongiae*), da pronto paso a una doble fe de erratas: la primera con 7 correcciones y la segunda con 47, indicio claro de la premura con que fue preparado el impreso y de las correcciones que se añadieron en el proceso de composición del libro.

Sigue luego un catálogo de los varones ilustres que elogiaron a Lope en sus escritos, repertorio que fluctúa entre los 32 y los 42 nombres, dependiendo de los testimonios. Este repertorio de ingenios incluye la identidad de todos aquellos autores de los cuales se recopilan textos dentro del volumen; al menos en teoría, puesto que en la práctica se detectan algunos desajustes. Así ocurre, por ejemplo, en los casos de Pater Magister, Salablanca, Franciscus Solorzanus, Ambrosius Ondericius, Magister Corduba o Ioannes Baptista Lavaña. Todos ellos son citados en el catálogo y también dentro del cuerpo de la *Expostulatio*, en tanto que avales de la sólida formación académica del Fénix. Sin embargo, no se aduce ningún texto de ellos al hilo de la argumentación (Conde y Tubau 177–78). El resto de componentes de la nómina sí certifican con su nombre y con sus escritos las virtudes del Fénix, tal y como se comprueba a medida que se avanza en la lectura del libro. Este repertorio de ilustres figuras es una amalgama diversa de voces compuesta mayoritariamente por nobles y escritores de la talla del conde de Lemos, el duque de Osuna, el Príncipe de Esquilache, Quevedo, Tamayo de Vargas o Paravicino, entre otros.

A pesar de las ya mencionadas inexactitudes del catálogo, desde el punto de vista de la *dispositio* editorial empieza a atisbarse que los paratextos del volumen se conciben como una herramienta más al servicio de la defensa del Fénix. Ello explica que en su diseño dispositivo se incorpore un recurso tan extendido y estandarizado a la altura del siglo XVII como eran las nóminas de ingenios que se ponían al servicio de la sanción e institucionalización canónica (Ruiz Pérez).

La autoridad literaria que emana de esta sección del volumen se acompaña en el libro, casi inmediatamente, de la sanción nobiliaria, por medio de dos estrategias distintas pero complementarias: en primer lugar, imprimiendo un privilegio real supuestamente emitido por el rey de Francia[6]; en segundo lugar, a través del escudo del duque de Sessa, quien iconográficamente avalaba con las armas de su linaje la importancia y la validez de lo impreso[7]. Si hubiese alguna duda acerca de la utilidad pragmática del grabado, esta quedaría disipada con el dístico que acompañaba a la imagen: "¿A qué de mano enemiga el dardo amenazante/si tú a mí de escudo me sirves, tú a mí de César?" (*Expostulatio* 369).

A medida que avanzan las páginas, la propia materialidad del impreso va generando una retórica de beligerancia que se anticipa con mucho al texto escrito por Fonseca y Figueroa. Desde esta perspectiva deben entenderse las dos epístolas ubicadas a continuación del escudo nobiliario. La primera de ellas es una dedicatoria dirigida "Al ilustrísimo y excelentísimo príncipe [...] duque de Sessa", en tanto que la segunda se destina "Al benévolo lector". A uno y a otro se les reclama complicidad en la batalla que se avecina, de distinta manera y en virtud de los diferentes lugares que ocupan dentro del campo literario (Bourdieu)[8].

En la dedicatoria epistolar que Julio Columbario —seudónimo de Fonseca y Figueroa— escribe a Sessa solicita al duque, en primer lugar, un "exiguo agradecimiento" por la defensa que de Lope está haciendo frente a las críticas de Torres Rámila. Pero además, y esto es mucho más importante, el escritor reformula la función de la dedicatoria exigiendo a Sessa comprensión por no elogiarlo, como cabría esperar de un escrito de esta naturaleza: "te ruego toleres, poderosísimo príncipe, que calle aquí tus alabanzas para que no parezca que menoscabo el esplendor de Lope" (*Expostulatio* 370). Para no ensombrecer los méritos del Fénix, se utiliza el paratexto como una plataforma en la que encomiar al escritor madrileño, en lugar de al noble, como era lo habitual y preceptivo. Esta inversión del sentido y de la función prototípica de la dedicatoria está en consonancia con el valor especular que paulatinamente van adquiriendo estos paratextos en la poética compositiva de Lope de Vega (García Aguilar, "Dádivas"). Y una vez que se ahorma al noble dentro de la estrategia paratextual del libro, al lector se le pide, directamente, que tome "asiento como árbitro de este combate" (*Expostulatio* 372).

Así pues, los preliminares van definiendo y delimitando el terreno de la contienda, el escenario de la batalla. Todo se organiza como un espectáculo que aspira a concitar a un público cualificado y heterogéneo. Se acomoda primero a la nobleza, significada mediante el escudo de Sessa y la dedicatoria *sui generis*. Después se da entrada al lector desconocido y anónimo, aquel que invierte su dinero en los productos del mercado editorial. Este último, definido como el juez inapelable de todo lo que se dirime, es evocado por medio de la mencionada epístola, así como también a través del "Pórtico" que sigue a esta.

En este punto parecería que todo está ya listo para que comience el combate y aparezca la respuesta formalizada a Torres Rámila. Sin embargo, y contra lo que cabría presumir, no se presenta aún el texto de la *Expostulatio Spongiae* redactado por Fonseca y Figueroa, sino un extenso compendio de *Elogios de ilustres varones a Lope de Vega*, que es, a nuestro juicio, donde se produce la verdadera y más efectiva defensa del Fénix. Aunque nos extenderemos sobre esto en las siguientes páginas, queremos terminar primero la descripción de la estructura editorial del volumen, para que pueda evaluarse en su justa medida la vocación paratextual del impreso a la que nos venimos refiriendo.

Al referido apartado de elogios, sobre el que volveremos más adelante, sigue la ilustración de un escarabajo portando una vela y con el lema "Se delata por su luz". Algunos ejemplares añaden el dístico: "¿Por qué al escarabajo velitas le clavan los niños? ¿Es qué él no se delata de sobra por su olor?" Se trata, claramente, de un mensaje en forma de emblema dirigido a Torres Rámila (González Barrera), que precede, ahora sí, a la *Expostulatio Spongiae* de Fonseca y Figueroa.

Después de esta querella, a la que ya nos hemos referido en las páginas anteriores, aparece de nuevo Sessa, bajo la forma de un emblema compuesto por el escudo de su linaje y un poema en dísticos elegíacos en el que se vuelve a recordar que el libro es un campo de batalla, dentro del cual el noble actúa como espectador privilegiado —al modo de un segundo César— de todo lo que ocurre:

> Ven a sentarte, César, en este ameno anfiteatro:
> que aquí para ti se celebra notable combate.
> Mas no es combate; me engaño: si a Torres Vega aniquila
> y abate con muerte sin honra, triunfo será.
> Si son de tu gusto justas tan gratas, no hallarás, César,
> combate que pueda causarte más placer que este. (*Expostulatio* 419)

El escudo y el poema sirven para acomodar definitivamente al representante de la nobleza dentro del teatro en que se ha convertido el libro, después de lo cual se pasa a la sección decimocuarta: una recopilación de poemas varios, escritos por ilustres varones, tanto en alabanza de Lope como en escarnio de Torres Rámila.

En esta parte del volumen se repite la misma estrategia defensiva empleada ya en la sección décima del volumen, la de los elogios al Fénix. Pero a lo dispuesto entonces se suma ahora un nuevo elemento complementario: el ataque directo contra el autor de la *Spongia*. En efecto, si en el primer caso se recopilaban textos autorizados en alabanza del Fénix, los cuales se habían publicado ya en forma de poemas preliminares, aprobaciones o prólogos; en esta parte del impreso se recogen ahora distintos versos en aclamación y enaltecimiento de Lope, pero también para escarnio de Torres Rámila, hasta sumar un total de 45 composiciones. Bajo esta acumulación de fragmentos heterogéneos subyace la misma idea ya esbozada en todos los paratextos anteriores: la de una república literaria que se levanta en armas para apoyar a uno de sus más distinguidos miembros. Y todo ello orquestado a través de unos paratextos que rodean a la respuesta normalizada y propiamente dicha: el texto de la *Expostulatio Spongiae* escrito por Fonseca y Figueroa, que no es sino una pieza más del arma arrojadiza que constituye el volumen.

Después de esta granada recopilación de versos se incluye una epístola en elogio de don Sebastián de Mendoza, conde de Coruña, firmada por Julio Columbario (seudónimo de Fonseca). Este breve texto sirve como dedicatoria de lo que viene a continuación: el *Sueño jocoso*, una nueva crítica, de remedos lucianescos, contra la acción emprendida por Torres Rámila. En la dedicatoria se apela al concepto de eutrapelia para ubicar el sentido del escrito y la función del noble dentro del entramado paratextual del volumen impreso. De acuerdo con ello, Columbario se dirige al conde de Coruña, que era patrono de la Universidad Complutense, para aventurarle lo siguiente: "estoy seguro de que ha de complacerte esta divertida escena, la cual te aportará mayor placer por el hecho de ser su asunto central una no poco hilarante farsa" (*Expostulatio* 437). Igual que Sessa en las páginas (o paratextos) anteriores, también ahora el noble conde de Coruña es evocado como un espectador de excepción. A estas alturas del recorrido impreso, pocas dudas se pueden albergar ya sobre el hecho de que el libro de la *Expostulatio Spongiae* se había convertido en un teatro o circo desde el que contemplar la desigual disputa entre el pusilánime Torres Rámila y el poderoso ejército de Lope y sus afines.

Sigue luego un nuevo grabado de escarabajo, aunque en esta ocasión se modifica ligeramente el lema —"Mata con su aroma"— y se añade un dístico que no puede ser más explícito: "Osado irrumpe en el jardín de Vega el escarabajo/y cae por el aroma de la rosa vencido" (*Expostulatio* 455). Por último, se inserta un *Apéndice* final a cargo de Alfonso Sánchez, catedrático de Lengua Sagrada en la Universidad de Alcalá, en el que se plantea una disquisición filosófica y poética sobre la inmutabilidad de la naturaleza y su relación con el arte. Se parte de una premisa con bastante aceptación en su tiempo: si la naturaleza es inmutable y el arte imita a la naturaleza, consecuentemente, el arte debería estar regido bajo patrones inamovibles. Sin embargo, Sánchez defiende que la

naturaleza se modifica y cambia a lo largo del tiempo, por lo que las reglas del arte también pueden y deben hacerlo. Como conclusión de este planteamiento, Alfonso Sánchez erige a Lope en nuevo paradigma creador y en modelo de imitación. Tras esto, se concluye el libro, el debate, la batalla y la polémica con un colofón en el que nuevamente se embiste contra Torres Rámila.

Los elogios de ilustres varones: nuevas funciones para los paratextos del Fénix

Una vez llegados a este punto, tiempo es ya de retomar el que a nuestro juicio constituye el apartado de mayor interés e importancia dentro de la estrategia paratextual que plantea el volumen impreso de la *Expostulatio*: los *Elogios de ilustres varones a Lope de Vega Carpio*[9], mencionados en páginas anteriores.

En este amplio apartado se recopila un conjunto de 38 fragmentos en prosa y verso con dos denominadores comunes: su finalidad encomiástico-defensiva y su naturaleza paratextual, que adquiere una doble dimensión en más de la mitad de los casos. Esto es así porque buena parte de los *elogios* proceden de preliminares impresos, los cuales se transforman, traducidos al latín, para ser reciclados como paratextos de otro libro: la *Expostulatio Spongiae*. Así pues, el volumen que los compendia a la altura de 1618 es muy diferente, como no podía ser de otro modo, del que en un principio dotó de sentido a la escritura primera de cada uno de ellos. De ese modo, la originaria función de todas estas piezas se modifica, altera y actualiza para funcionar dentro del engranaje editorial de la *Expostulatio Spongiae*, al que ya nos hemos referido. Desde esta perspectiva paratextual, los *Elogios* se podrían dividir en dos grupos bien definidos[10]: 1) un conjunto de 17 fragmentos procedentes de diversos escritos, algunos de los cuales fueron publicados y otros quedaron sin imprimir[11]; 2) aquellas piezas que ya habían sido previamente impresas en preliminares de otros libros, que suman un total de 21[12].

Entre los textos publicados del primer grupo debe mencionarse un fragmento extraído de la *Elocuencia española en arte* (1604), en donde Jiménez Patón se justifica por tomar a Lope como modelo de autoridad:

> Y que nadie se extrañe de que yo alegue en tantas ocasiones ejemplos traídos de las obras de Lope, pues con ello ni lo adulo ni le bailo el agua con zalameras palabras. Lo cierto es —hablando con toda franqueza— que si deseara yo exponer con elegancia los preceptos todos del arte retórica, su elocuencia me proporcionaría ejemplos más que sobrados de todos ellos. (*Expostulatio* 379)

En similares términos se había expresado el carmelita Diego de San José en su elogio al Fénix impreso dentro del *Compendio de las solenes fiestas […] en la beatificación de N. B. M. Teresa de Jesús* (1615): "si la Antigüedad hubiera

tenido semejante varón, le hubiera concedido a él la primacía del arte poética con mayor derecho que a Píndaro" (*Expostulatio* 379).

Entre los textos no impresos de este primer grupo se cuentan algunas composiciones epistolares en prosa cuyo origen no está determinado, aunque cumplen con las características definitorias de las piezas preliminares propias de los volúmenes impresos durante el Siglo de Oro. Se trata de la epístola de Simón Chauvel a Francisco López de Aguilar y la posterior respuesta de este; así como el juicio astronómico de Luis de Rosicler y una "cierta epístola" desconocida del conde de Salinas al duque de Alba, en la que se establece una comparación entre Garcilaso y Lope, basada en que los "dos poetas" dieron sus frutos literarios "a los duques de Alba" (*Expostulatio* 384). Incluso se reproducen fragmentos de obras que a día de hoy nos son desconocidas, como unos versos extraídos de la *Fábula de Narciso*, de Antonio de Pinedo, que supuestamente fue dedicada a Lope[13].

También a este primer grupo se pueden adscribir pasajes espigados de aquí y de allá que son incluidos como paratextos en la *Expostulatio* y que, años más tarde, se volvieron a reutilizar para los preliminares del *Laurel de Apolo*, en una nueva actualización o vuelta de tuerca paratextual. Así sucede con el fragmento que abre los *Elogios*, obra de Tomás Tamayo de Vargas; a quien, por cierto, aprobaría Lope su edición de las obras de Garcilaso de 1622. Otro tanto ocurre con la apología del conde de Mora, las epístolas inéditas de Teodoro Marcilio o los juicios en verso de fray Serafín de Freitas, catedrático de cánones en la Universidad de Valladolid. Dentro de este grupo resulta especialmente destacable el fragmento elogioso del probable autor de la *Expostulatio*, Juan de Fonseca y Figueroa, ubicado casi al final de unos elogios que se cierran con unos versos del mismo autor, aunque rotulados ahora bajo el seudónimo de Julio Columbario.

El segundo grupo de *Elogios* es algo más nutrido y procede íntegramente de pasajes ya editados con anterioridad como preliminares para otras obras. Dentro de este grupo sobresalen especialmente los encomios vinculados con las tres obras poéticas que de manera más virulenta son atacadas en la *Spongia*: *La Dragontea* (1598), *La hermosura de Angélica* (1602) y la *Jerusalén conquistada* (1609).

De *La Dragontea* se extrae un fragmento del prólogo escrito por el Príncipe de Esquilache, en el que se da respuesta *avant la lettre* a las críticas vertidas por Torres Rámila:

> Cuanto hay de heroico en Virgilio, de épico en Homero y de mezcla de ambos en Lucano y Ariosto, lo ha alcanzado Lope de Vega en esta historia de mediano asunto, pues en él puede detectarse de manera portentosa la majestad del estilo heroico y la dulzura del épico: verás cómo ha imitado excelsamente a Lucano en el relato histórico y a Ariosto en la belleza de sus episódicas digresiones. (*Expostulatio* 381)

Trasladada al cauce del latín, esta explicación de una figura tan relevante como Esquilache hacía un gran servicio a la defensa de la propuesta épica de Lope; en refuerzo de la cual se añaden, asimismo, unos versos del duque de Osuna, virrey de Nápoles, procedentes también de los preliminares impresos de *La Dragontea*.

Similares versos de linajes nobiliarios ampararon a *La hermosura de Angélica*, tan vilipendiada por Torres Rámila. Y a sus preliminares se acude para reciclar poemas del conde de Villamor, del conde de Alacuaz, de Lorenzo de Mendoza y del marqués de la Adrada. Junto a todos ellos, una vez más, el príncipe de Esquilache es evocado por medio de los versos que publicó en los preliminares del poema épico sobre los desdenes de Angélica.

Para la *Jerusalén conquistada* resulta muy llamativo que se recurra a las palabras que el mismo Lope imprimió en los preliminares de su obra, donde explica "todo cuanto contiene mi epopeya trágica" (*Expostulatio* 377). Conviene destacar que es la única vez que en la *Expostulatio* se recurre a las palabras del propio escritor para su defensa. Así pues, en el marco de la polémica, los juicios del Fénix son trasladados en latín y sirven como autoelogio defensivo frente a los ataques de Torres Rámila. Pero no es lo único que se extrae de los preliminares de este libro, pues también se toma el texto de Francisco Pacheco sobre la efigie del Fénix, que procedía originariamente de su *Libro de retratos* autógrafo. Este escrito del pintor, vertido a la lengua de los clásicos latinos, funciona entonces como un escudo contra la maledicencia de la *Spongia*. Y a él se unen los versos de Vera y Zúñiga al retrato del Fénix, incluidos al final del texto de Pacheco y añadidos aquí como un paratexto independiente. También de la *Jerusalén* se toman, con alguna variante, los versos del presbítero toledano Francisco Gutiérrez.

Del reciclaje llevado a cabo con los preliminares de la *Jerusalén conquistada* destacan sobremanera las aprobaciones de Paravicino y Tomás Roca a las dos ediciones del libro publicadas en Madrid (1609) y Barcelona (1609) respectivamente. No se olvide que las aprobaciones son textos legales indispensables para conseguir la licencia de impresión. Una vez logrado superar el trámite con éxito, se solían reproducir en los preliminares del libro. Paulatinamente, los textos aprobatorios se fueron despojando de la retórica administrativa para ir dando paso, al menos en el caso de la poesía lírica en castellano, a juicios de carácter más literario que moral[14]. Justamente en virtud de estos valores de carácter pragmático se decide extraer a las aprobaciones de su espacio originario, se las traduce al latín y se las transporta hasta el espacio impreso de la *Expostulatio*, funcionado así como armas arrojadizas —cargadas de valores literarios, pero también legales— contra los juicios vertidos por Torres Rámila.

No son estas las únicas aprobaciones legales que se reproducen como argumentos de autoridad (y autorización) a favor de Lope, ya que se hace lo

mismo con la aprobación de los *Pastores de Belén* —escrita en latín por Juan Luis de la Cerda y firmada el 15 de noviembre de 1611— y con la aprobación del *Isidro* —firmada por Pedro de Padilla el 22 de enero de 1599.

De los preliminares del *Isidro* se extrae, asimismo, el poema del conde de Lemos en honor de Lope, y se hace lo propio con los versos elogiosos de Quevedo publicados en los cuadernillos iniciales de *El peregrino en su patria* (1604) o el juicio poético de Juan Aguilar, estampado originariamente en las *Rimas* (1604).

Los versos laudatorios de Luis Arias Becerra, publicados en los preliminares de la edición madrileña de las *Rimas sacras* (1614), también se rescatan para acorazar la defensa de Lope, aunque se visten para la ocasión con la lengua latina. Y lo mismo ocurre con el poema encomiástico del flamenco Pedro Nicolás Museo, inserto en los preliminares del *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), si bien en esta ocasión el poema no requería de traslado alguno, puesto que fue escrito originariamente en la lengua de Séneca y Cicerón.

Además de las aprobaciones y los elogios en verso, se añade un fragmento del prólogo que Vicente Espinel había incluido en su *Marcos de Obregón* (1618), publicado poco antes de la *Expostulatio*, donde se pondera "el divino ingenio de Lope de Vega". El breve fragmento constata que quien había sido maestro de Lope en su juventud (Sánchez Jiménez *Verso y vida* 42–43) se confiesa ahora superado ampliamente por los méritos del discípulo, erigido ya en indiscutible autoridad sancionadora: "que como él se rindió a sujetar sus versos a mi corrección en su mocedad, yo en mi vejez me rendía a pasar por su censura y parecer" (*Expostulatio* 385). No se olvide, por otro lado, que Espinel era, además de músico y poeta, el primer traductor del *Ars poetica* horaciana al castellano, que fue publicada en sus *Diversas rimas* (1591)[15]. Por lo tanto, la asociación inmediata que fácilmente establecería cualquier lector entre Espinel y Horacio habría de realzar, aún más si cabe, la posición que ostentaba Lope como paradigma de "censura y parecer" en el momento presente.

En suma, todos los fragmentos incluidos en esta sección de *Elogios* fueron arrancados de sus lugares originales, se trasladaron al latín y se colocaron como paratextos dentro del volumen de la *Expostulatio*, actualizando así sus funciones originarias y su significado primario para servir como arma de ataque y defensa en el contexto de la polémica contra Torres Rámila y los neoaristotélicos.

Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* en las aprobaciones y dedicatorias de Lope

Como ya se ha visto, en el libro impreso de la *Expostulatio*, los paratextos tienen tanta o más relevancia que la propia respuesta escrita por Fonseca y Figueroa. De hecho, el volumen podría funcionar con la misma eficacia incluso prescindiendo del texto de la "querella", que ciertamente no entra en cuestiones de

mucha profundidad. Los paratextos son, de ese modo, los que describen los méritos del Fénix, autorizan sus obras y sitúan a este en el centro del sistema literario epocal; en paralelo, son las piezas que vilipendian y ridiculizan a Torres Rámila hasta caricaturizarlo como un escarabajo despreciable. Y por si todo esto no fuera suficiente, los paratextos transmutan la propia materialidad del libro en un escenario simbólico, en el cual los nobles y el vulgo se convierten en espectadores y jueces de lo que allí se delibera.

Desde esta última perspectiva, la aceptación del público y la sanción por parte de voces autorizadas es lo que verdaderamente se está esgrimiendo en los paratextos de la *Expostulatio* como un argumento defensivo de carácter transversal y común a todas las piezas que se aglutinan en el volumen. Y si de aprobación, aceptación y autorización se trataba, pocos paratextos se mostraban más efectivos en este ámbito que los de las aprobaciones y las dedicatorias. Las primeras avalaban la calidad de lo escrito y autorizaban legalmente su difusión; las segundas daban cuenta, especularmente, de la red de relaciones del escritor, quien se acogía a sagrado, tras el buen nombre del dedicatario, como protección inquebrantable contra posibles agresiones de los enemigos literarios. En el impreso de la *Expostulatio*, para salvaguardar el buen nombre de Lope de Vega, se acude justamente a estas potencialidades vinculadas con la validación y las redes literarias, las cuales se expresaban comúnmente en estos dos elementos de los libros impresos.

De acuerdo con lo expuesto, las aprobaciones y las dedicatorias se remozan en este volumen para adecuarse a las necesidades del momento, bajo la forma de *Elogios*. Sin duda, el reciclaje y la incorporación de nuevos valores fue un hallazgo de gran utilidad para atizar a Torres Rámila. Pero la cosa no quedó ahí, pues creemos que la articulación editorial de la *Expostulatio*, con todas sus implicaciones discursivas, marcó un antes y un después en el modo en que Lope de Vega se aprovecharía de las posibilidades de estos paratextos en los años inmediatamente posteriores. En este sentido, no nos parecen casuales los cambios cuantitativos y cualitativos que se producen en las aprobaciones y en las dedicatorias del Fénix a partir de esta fecha señera de 1618.

Casi una década antes de que se imprimiera la *Expostulatio*, se publica la *Jerusalén conquistada* (1609), tan criticada por Torres Rámila y a la que ya nos hemos referido en las páginas anteriores. Interesa recordar que en la portada del libro figura el nombre del escritor adornado con su cargo como "familiar del Santo Oficio", dignidad que le habilitaba para emitir informes, pareceres, censuras y aprobaciones, de los cuales se conocen 39 (Sánchez Jiménez, "Censura" 112–13). Así las cosas, resulta llamativo que a lo largo de los nueve años que separan su familiatura y la polémica por la *Spongia*, Lope únicamente redactara tres aprobaciones: las de la *España defendida* (1612) de Suárez de Figueroa, el *Nuevo jardín de flores divinas* (1617) y el *Caballero venturoso* (1617). Sin embargo, a partir de la publicación del libelo de Torres

Rámila y la posterior impugnación mediante el artefacto editorial que es la *Expostulatio*, Lope escribiría las 36 aprobaciones restantes.

Sea por casualidad o por causalidad, lo cierto es que después de dar respuesta a Torres Rámila, por los cauces que ya se han descrito, el Fénix pasa de escribir una aprobación cada tres años a redactar una media de dos aprobaciones anuales. Un acrecentamiento como este tan solo tiene un parangón en los paratextos lopescos: sus dedicatorias.

Efectivamente, también al calor de la *Expostulatio* Lope ideó una estrategia de multiplicación de los dedicatarios que practicó en las recopilaciones de comedias adocenadas impresas entre 1620 y 1625. Así pues, en las *Partes de comedias* impresas en los años inmediatamente posteriores a la polémica por la *Spongia*, añadió a la dedicatoria general del volumen otra docena adicional: una al frente de cada comedia incluida en el libro.

Estos datos numéricos, así expuestos, pueden ser indicativos de un cambio por parte de Lope en la manera de entender los paratextos y su función dentro del libro impreso, aunque no tendrían que estar necesariamente conectados con la *Expostulatio*. Sin embargo, cuando se analizan las pautas retóricas esgrimidas en sus aprobaciones y dedicatorias comienzan a atisbarse elementos de relación.

Las tres aprobaciones que el Fénix redacta antes de la *Spongia* son breves textos administrativos en donde se indica que lo censurado no contraviene las buenas costumbres y se encarece, de paso, la calidad literaria del libro, sin entrar en mayores honduras. En contraste con estas, la primera aprobación que redacta después de la *Spongia*, escrita para las *Varias poesías* de Francisco López de Zárate, está colmada de argumentos relacionados con la lengua poética, el equilibrio entre *res* y verba o la *imitatio* de los modelos latinos; todos ellos asuntos de preceptiva literaria muy bien conocidos, a lo que parece, por el censor del libro:

> me parece que es un ejemplo del lugar a que ha llegado este género de estudios en España, que de pocos años a esta parte florece con hermosura de su lengua y honra de nuestra nación. Está rigurosamente mirado el arte y la imitación latina de quien procede, por cuyo cuidado merece alabanza y que V. A. le dé la licencia que pide, porque impreso le gocen todos y él se anime a dar a luz mayores obras. (Zamora Lucas 36)

La referencia al corpus poético de Zárate como "ejemplo del lugar a que ha llegado este género de estudios" sitúa el ejercicio de la poesía dentro de coordenadas históricas. Esto es: como una actividad sujeta a la evolución y al cambio, en consonancia con lo que había defendido el catedrático Alfonso Sánchez en el *Apéndice* final de la *Expostulatio*.

La naturaleza histórica del discurso poético y su imparable discurrir se explicitan asimismo en la aprobación que redacta para Tamayo de Vargas; uno

de cuyos textos abría la sección de *Elogios* de la *Expostulatio*. No sorprenderá entonces que Lope agradeciera la ayuda aprobando su *Garcilaso de la Vega* (1622), con una censura firmada en agosto de 1619. Los argumentos que el representante de la censura religiosa ofrece a favor del libro no dejan de ser llamativos:

> Entre las dos líneas de Sánchez y Herrera puso más sutil la suya la felicidad del ingenio de don Tomás Tamayo de Vargas digno de que V. Alt. le aliente con su licencia, para que no detenga lo mucho que tiene con que ilustrar a España y todos tengamos que oponer a las naciones extranjeras en todo género de letras superiores. (Zamora Lucas 37)

El texto de la aprobación, de nuevo, acude a elementos relacionados con la literatura para dar el visto bueno al libro. En este caso, comienza situando la obra de Tamayo de Vargas dentro de la tradición de exégesis garcilasiana. En su opinión, merece ocupar un lugar central entre la visión retórica de Sánchez de las Brozas y la de reflexión poética de Herrera y su grupo de humanistas sevillanos. De esa forma, el libro se convierte en culminación coetánea de la mejor tradición poética española. Por eso el censor elogia la utilidad modélica de la obra frente a los cánones nacionales de otros países. Del mismo modo que el Lope-escritor se había jactado de la acogida que las otras naciones dispensaban a sus escritos, tal y como le censuró Torres Rámila, el Lope-censor se vanagloria de la importancia que este empeño intelectual habrá de tener en el seno de otros cánones literarios, por ser modelo distintivo de la poesía castellana y castellanizante.

Sería prolijo analizar las 36 aprobaciones redactadas por el Fénix después de la polémica por la *Spongia*, sobre todo las que plantean una reflexión poética más extensa, como las de Soto de Rojas o la del Antijáuregui. Sin embargo, los dos fragmentos citados son representativos de esa inflexión y de la retórica paratextual que utilizará el Fénix en su desempeño como aprobador en los años sucesivos (García Aguilar, "Lope desaprueba" y Sánchez Jiménez, "Censura" 112–13).

Toca ahora pasar al caso de las dedicatorias y debe señalarse que en un reciente estudio de las 96 dedicatorias impresas en las *Partes de comedias* se han puesto de manifiesto dos conclusiones de aplicación al análisis que ahora nos ocupa (García Aguilar, "Dádivas").

En primer lugar, se comprueba que es posible establecer una tipología paratextual para estas composiciones preliminares, de acuerdo con la cual las razones esgrimidas en los paratextos se modulan atendiendo al tipo de dedicatario al que se dirige la comedia[16]. La segunda conclusión derivada del estudio referido tiene que ver con el hecho de que las dedicatorias se formalizan de acuerdo con patrones compositivos y motivos recurrentes que Lope selecciona

cuidadosamente para utilizarlos con una doble finalidad: elogiar al destinatario interno del texto dramático y construir, al mismo tiempo, una imagen favorable de sí mismo como autor (García Aguilar, "Dádivas" 608–09).

Las dedicatorias, entonces, no serán ya únicamente el paratexto específico en que elogiar al noble, al potentado o al literato. La *Expostulatio* había demostrado que la dedicatoria podía ser un escrito interpuesto para alabar al propio escritor: recuérdense al respecto las disculpas de Columbario a Sessa por no ponderar sus méritos, para no ensombrecer así a Lope. Pero la lección aprendida en 1618 se continuó en los años sucesivos, y no solo a través de las *Partes de comedias* (1620–1625), pues en 1621, cuando se publica *La Filomena*, Lope de Vega articula el volumen mediante la inserción de multitud de textos dedicatarios que servían, fundamentalmente, para mostrarse a sí mismo como autor literario (García Aguilar, "Entramado paratextual"), mejorando y refinando lo practicado tres años antes en la *Expostulatio*.

A modo de conclusión

Contrariamente a lo que ocurría en otras polémicas literarias, los ríos de tinta propiciados por la *Spongia* no discurrieron por el cauce manuscrito y entre los gabinetes particulares, sino todo lo contrario. Aunque seguramente la *Expostulatio* se transmitió de mano en mano y no mediante la venta ordinaria (Conde y Tubau 21), lo cierto es que la mera impresión facilitaba la multiplicación de los ejemplares y confería al libro estampado los valores sobreañadidos de todo producto editorial. De ello se sirvieron Lope y sus seguidores, pues recurrieron a los numerosos paratextos que componen el volumen para dibujar sobre el papel el terreno de la contienda. Los paratextos, entonces, no solo explican la naturaleza del libro como circo máximo o teatro, sino que ofrecen, a la vez, argumentos defensivos basados en la aceptación de la literatura de Lope y en su posición de privilegio dentro del canon contemporáneo. Es decir, razones que se expresan mediante la función paratextual desplegada habitualmente en las aprobaciones y en las dedicatorias de los libros auriseculares.

La relevancia de esta vocación paratextual de la *Expostulatio* en la batalla contra la *Spongia* sirve como pórtico o marco para entender la revolución cuantitativa y cualitativa que se produce inmediatamente después en las aprobaciones y en las dedicatorias del Fénix; las cuales no solo se multiplican en número, sino que además definen una retórica compositiva en la que se expresan los mismos argumentos literarios y de autorización textual que habían sido ya ensayados en la *Expostulatio*.

Así pues, la reiteración de argumentos que apelan al conocimiento del latín, de su tradición literaria y preceptiva, a la erudición de Lope o al desenvolvimiento del escritor en la creación y actualización de géneros literarios son,

a nuestro juicio, un eco claro de las razones esgrimidas en la *Expostulatio*. Paralelamente, la proliferación de paratextos que aprueban obras y dedican las composiciones con el fin de ensalzar tanto al destinatario como también a quien escribe constituyen en nuestra opinión, un reflejo visible de la estrategia empleada en el armazón dispositivo de la *Expostulatio*.

En suma, la respuesta impresa a Torres Rámila sirvió a Lope como una suerte de laboratorio de experimentación paratextual desde donde forjó el diapasón y el espejo que usaría en los años sucesivos para la escritura de sus textos preliminares[17]. De ese modo, en las aprobaciones impresas afinará el canto de otras voces partiendo del patrón de su propia poética compositiva; mientras que en las dedicatorias buscará hallar una imagen que sea acorde a sí mismo y que funcione también a la medida de los destinatarios de los textos. Ecos y reflejos, al fin, de la manera en que el Fénix entendía la escritura en las procelosas aguas del sistema literario de su tiempo.

NOTAS

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (FEDER UCO–1262510).

1
Para todo lo relacionado con la *Spongia* y la *Expostulatio Spongiae* son fundamentales los trabajos definitivos de Pedro Conde y Xavier Tubau, a los que acudiremos reiteradamente a lo largo del presente artículo para citar los textos a partir de la traducción que ofrecen estos estudiosos en su edición bilingüe de la obra. Véase también Blecua, además de Tubau "Retórica", "Ideas" y "Temas".

2
Resultaría inabarcable para el presente trabajo recoger toda la documentación manuscrita derivada de la polémica gongorina. Sirva como muestra ilustrativa el estudio descriptivo de Roses Lozano.

3
Desde las *Anotaciones* (1580) de Herrera, lo habitual por estos años es que las preceptivas, polémicas o comentarios impresos sobre literatura vernacular se difundan en el cauce de la lengua castellana. Buen ejemplo de ello son las poéticas de López Pinciano, Carvallo o Cascales —*Philosophia antigua poetica* (1595), *Cisne de Apolo* (1602) o *Tablas poéticas* (1617)—, el estudio de versificación de Rengifo —*Arte poética española* (1592)—, la preceptiva teatral de Cascales —*Nueva idea de la tragedia antigua* (1633)—, los tratados de Jiménez Patón y Cascales —*Elocuencia española* (1604) y *Cartas filológicas* (1634)—, así como los intentos modelizadores de Carrillo y Sotomayor, Jáuregui o del propio Lope —*Libro de la erudición poética* (1611), *Discurso poético* (1624) o *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

4
Se localizan en la Biblioteca Nacional de España —3/52677, 2/15734, R-5726 y R-13184— Biblioteca Complutense de Madrid —DER 7258 y BLL 10333— y British Library —C.57.c.34. Para una descripción y cotejo pormenorizado, véase Conde y Tubau 168–82.

5
El controvertido problema de la autoría de este texto anónimo ha sido resuelto satisfactoriamente por Conde y Tubau (55–66).

6
Aunque se consigna como si el impreso se estampara en Francia, a lo que parece debió de tirarse en Madrid y se utilizó este falso paratexto legal como una maniobra de encubrimiento de la verdadera identidad de quienes orquestaron la *Expostulatio* (Conde y Tubau).

7
Para una contextualización general de los sentidos y valores de la dedicatoria impresa en el Siglo de Oro, véase García Aguilar (*Poesía y edición* 160–70).

8
Según Pierre Bourdieu "El campo literario es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un camino de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir, de su capital específico. Concretamente, son por ejemplo las luchas permanentes que oponen las vanguardias siempre renacientes a la vanguardia consagrada [...] Los recién llegados, que son también los más jóvenes, cuestionan lo que fue opuesto por la revolución precedente, a

la ortodoxia anterior [...] esta discusión incesante se traduce, del lado de las obras, en un proceso de depuración" (*Cosas dichas* 146).

9
De los 38 textos, los diez primeros estaban escritos originariamente en latín, en tanto que los 28 restantes fueron traducidos del español a la lengua de Cicerón. Se debe aclarar que no en todos los casos los textos son exactos a su origen, pues se retocan y actualizan, a lo que se unen las modificaciones producidas por el paso del español al latín. Pero más allá de esto, lo relevante para nuestro análisis estriba en su presencia y actualización paratextual.

10
Aunque diferentes desde el punto de vista paratextual, en la organización de las distintas piezas dentro de cada uno de los dos grupos no hemos atisbado un criterio de ordenación claro.

11
Fragmento de una miscelánea de Tamayo de Vargas (374), elogio del conde de Mora (375), epístolas inéditas de Teodoro Marcilio (375), epístola de Simón Chauvel a López de Aguilar (375), epístola de López de Aguilar a Simón Chauvel (376), juicio de Freitas (376), elogio de Diego de San José publicado en las fiestas de Santa Teresa (379), alabanza de Jiménez Patón extraída de la *Elocuencia española* (379), elogio de Luis de Rosicler (379–80), dedicatoria de la *Fábula de Narciso* a Lope, por su autor Antonio de Pinedo (380), elogio atribuido a Baltasar Porreño (381), elogio de fray Lucas Montoya (381), epístola del conde de Salinas (384), fragmento elogioso de Luis Mejía (385), elogio de Juan Fonseca (384), elogio de Juan Bautista Elgueta (385), poema de Julio Columbario (386).

12
Juicio de Juan de Aguilar de las *Rimas* (374), aprobación del *Isidro* (374), aprobación de los *Pastores de Belén* (375), aprobación de Paravicino a la *Jerusalén* (376–77), aprobación de Tomás Roca a la *Jerusalén* (377), texto de Lope estampado en los preliminares de su *Jerusalén* (377), texto de Pacheco impreso en los preliminares de la *Jerusalén* (377–78), poema de Vera y Zúñiga incluido en los preliminares de la *Jerusalén* (378), poema de Francisco Gutiérrez publicado en los preliminares de la *Jerusalén* (378–79), poema encomiástico de Pedro Nicolás impreso en los preliminares del *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (380), poema elogioso de Luis Arias Becerra procedente de los preliminares de las *Rimas sacras* (380), extracto del prólogo de Esquilache para *La Dragontea* (381), poema elogioso del marqués de Sarria de los preliminares del *Isidro* (382), versos elogiosos de Quevedo procedentes de los preliminares de *El peregrino en su patria* (382), cuatro poemas encomiásticos del conde de Villamor, del conde de Alacuaz, de Lorenzo Mendoza y del marqués de la Adrada impresos en los preliminares de *La hermosura de Angélica* (382–84), soneto elogioso del duque de Osuna en los preliminares de *La Dragontea* (384), poema de Esquilache encomiando *La hermosura de Angélica* (384), fragmento del prólogo de Espinel al *Marcos de Obregón* (385).

13
Ni las indagaciones, primero, de Entrambasaguas, ni las más recientes de Conde Parrado y Tubau han arrojado hasta el momento luz sobre esta fábula.

14
Para el sentido institucionalizador de las aprobaciones literarias, más allá de su preceptiva legalidad, véase García Aguilar (*Poesía y edición* 87–121).

15
Por otro lado, es interesante destacar que alguien cercano a esta polémica, Tamayo de Vargas, realizara también su propia traducción del *Ars poetica* (Alemán Illán) y todo ello en un contexto proclive a estos ejercicios de traslado y actualización, pues solo un año más tarde de ver la luz la versión amplificada de Espinel se imprime en Lisboa la traducción de Luis Zapata.

16
Son seis los tipos de dedicatarios que formaliza Lope, y a los cuales se vinculan tópicos o argumentos retóricos específicos: 1) oligarquía nobiliaria; 2) consortes femeninas e hijas de la nobleza; 3) asalariados y asistentes de la nobleza; 4) agentes de la administración y la política del estado; 5) agentes del mercado literario y 6) familiares y amigos de Lope (García Aguilar, "Dádivas" 598–608).

17
Para una visión más completa sobre la función y el sentido de los paratextos en la obra de Lope, así como su evolución diacrónica, véanse los estudios más recientes al respecto a cargo de Padilla Aguilera, Reyes Peña, Presotto y Roquain.

OBRAS CITADAS

Alemán Illán, Jesús. "Una traducción inédita del *Ars Poética* de Horacio, por Tomás Tamayo de Vargas." *Criticón,* no. 70, 1997, pp. 117–48.

Blecua, Luis Alberto, et al. *Lope en 1604*. Barcelona, Milenio, 2004.

Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 2000.

Conde Parrado, Pedro, y Xavier Tubau. *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega.* Madrid, Gredos, 2015.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid, Calambur, 2009.

———. "Lope desaprueba la nueva poesía." *Anuario Lope de Vega,* no. 15, 2009, pp. 89–102.

———. "Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII–XX* de Lope de Vega." *Bulletin Hispanique,* vol. 121, no. 2, 2019, pp. 593–612.

———. "El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario." *Atalanta,* vol. 8, no. 2, 2020, pp. 98–112.

González Barrera, Julián. "Un enigma resuelto. Notas a los emblemas de la *Expostulatio Spongiae*." *Bulletin Hispanique,* vol. 118, no. 1, 2016, pp. 297–304.

Presotto, Marco. "La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*." *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura,* vol. 26, 2020, pp. 500–33.

Padilla Aguilera, Tania. "Lope último: los pliegos sevillanos (1621–1696)." *Arte Nuevo,* vol. 4, 2017, pp. 357–81.

Reyes Peña, Mercedes de los. "Lope de Vega y el mecenazgo a través de las dedicatorias de las *Partes XIII* a *XX* de sus comedias." *Atalanta,* vol. 7, no. 1, 2019, pp. 137–66.

Roquain, Alexandre. "Sobre las *desdichas* en el paratexto biográfico de Lope de Vega." *Cinco estudios sobre paratexto y biografía en el Siglo de Oro*, editado por Samuel Fasquel, La Coruña, SIELAE, 2020.

Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*. Londres, Támesis, 1994.

Ruiz Pérez, Pedro. *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*. Madrid, Abada, 2010.

Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope. El verso y la vida*. Madrid, Cátedra, 2018.

———. "Lope de Vega ante la censura." *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*, editado por Silvia Stefan. Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2020, pp. 99–121.

Tubau, Xavier. "Retórica y poética en el último Lope." *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*. Valencia, ALEPH–Universitat de València, 2004, pp. 345–55.

———. "Las ideas literarias de Lope de Vega." *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, editado por Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 617–21.

———. "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila." *Revista de Filología Española,* vol. 90, no. 2, 2010, pp. 303–30.

Zamora Lucas, Florentino. Lope *de Vega censor de libros*. Larache, Bosca, 1941.

DATE OF RECEPTION: NOV 17, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: JAN 22, 2021

Apuntes para una historia de la polémica gongorina en Sevilla

Some Notes for a History of the Gongoristic Controversy in Seville

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE HUELVA, SPAIN

Autor de numerosos artículos sobre poesía del Siglo de Oro y coordinador del volumen *Poeta y mar. Seis estudios sobre el mar en la poesía española* (Universidad de Huelva, 2019)

ABSTRACT

This work studies the impact of the Gongoristic polemics in the city of Seville. In order to do that, a group of writers who commented and praised Góngora during the XVII century is firstly examined. Secondly, the few testimonies of the slow acceptance of Góngora's poetics within the humanistic circles of the city are compiled and interpreted, and some proofs of the resistance and opposition to this new poetry are provided. Finally, the article analyzes the relation with Seville of three manuscripts very significant for the transmission of the Gongoristic controversy.

RESUMEN

El presente trabajo estudia el impacto que la polémica gongorina tuvo en Sevilla. Con ese fin se examinan, en primer lugar, las nóminas de autores que comentaron y loaron a Góngora en el siglo XVII. También se recogen e interpretan los pocos testimonios que han quedado de la paulatina aceptación de la poética gongorina en los círculos humanísticos de la ciudad, y se presentan algunas pruebas de la oposición y resistencia a la nueva poesía. Finalmente, se analiza la relación con Sevilla de tres manuscritos muy significativos para la transmisión de la controversia gongorina.

KEYWORDS
Góngora, Gongoristic polemics, Seville, *Soledades*

PALABRAS CLAVE
Góngora, polémica gongorina, Sevilla, *Soledades*

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0081

De la recepción de la polémica gongorina en los círculos poéticos y humanísticos hispalenses tenemos un conocimiento muy precario, porque apenas han quedado testimonios que nos permitan reconstruir e interpretar a partir de esas pocas evidencias cómo se percibió la polémica en torno a la nueva poesía en Sevilla. El examen sistemático de esta cuestión requiriría, por ejemplo, establecer un inventario sistemático de las copias manuscritas de los poemas mayores de Góngora y de los manuscritos con textos de la polémica que circularon por Sevilla en distintas fases de la controversia para poder evaluar ajustadamente cómo fue su recepción. Una tarea que está ahora fuera de nuestro alcance y que se antoja ardua por las dificultades que entraña determinar la cronología, el origen y los poseedores de tales manuscritos.

Es reconocido que en la última década del siglo XVI Góngora alcanzó un lugar preeminente en la poesía española. Su éxito se hizo patente en las colecciones impresas de romances y en la antología más importante de su tiempo, las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (Carreira, "Góngora y el canon poético"). Entonces era, sobre todo, el autor indiscutido e indiscutible en la poesía satírica y burlesca, un género muy apreciado en la ciudad, que se cultivó con profusión y constituyó una de las orientaciones más representativas de la poesía áurea hispalense. Era común que los cancioneros poéticos manuscritos compilados en Sevilla reunieran poemas satíricos de Góngora. La imagen de poeta festivo, dotado de un ingenio especialmente apto para las burlas, sería, al cabo, argumento esgrimido recurrentemente en la polémica desde sus inicios y terminaría por hacerse tópico. A él apeló Jáuregui para descalificar la capacidad del ingenio de Góngora para lo heroico:

> Digno es Vm. de gran culpa, pues habiendo experimentado tantos años cuán bien se le daban las burlas, se quiso pasar a otra facultad tanto más difícil y tan contraria a su naturaleza, donde ha perdido gran parte de la opinión que los juguetes le adquirieron. (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* 101)

Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza alertaban de cómo se había generalizado esta opinión:

> Mas, sentido el Sr. don Luis de parecerles a algunos que aunque era único en las burlas tan de veras de que el mundo estaba lleno suyas, no sabía seguir la eclíptica de lo heroico y levantado, y que la dulzura de su modo no había de pasar a la alteza lírica y Heroica ...(*Advertencias* 136)

Juicios como el de Jáuregui estaban condicionados por las correspondencias que la retórica y la poética establecían entre ingenio y materia e ingenio y

estilo. Al cabo, ese principio retórico contribuiría a determinar la percepción de los "dos Góngoras".

A continuación, se ofrece un prontuario de notas que quiere ser, precisamente, un primer acercamiento a la estimación que se hizo en Sevilla de la poesía y de la imagen de Góngora después de la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*.

Los catálogos de autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las poesías de Góngora

Cualquier estudioso de la polémica gongorina que intente medir el impacto que tuvo la difusión de los poemas mayores de Góngora en un determinado espacio geográfico recurrirá espontáneamente a los inventarios de *autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las poesías de Góngora*[1], título que encabezaba la lista elaborada entre 1642 y 1645 por Martín Vázquez Siruela (Rodríguez y Valiente), que se inscribe en dos folios del manuscrito BNE 3893 (18–19v.) y constituye el elenco más extenso compilado en el siglo XVII por los admiradores del poeta cordobés. De los 64 asientos que registra, solo dos incluyen autores de origen sevillano, ambos, amigos personales de Vázquez Siruela: García Salcedo Coronel y Rodrigo Caro, al que cita por haberse servido de dos versos de don Luis, uno de la canción a San Hermenegildo y otro del *Polifemo*. Inventarios[2] más tempranos elaboraron a lo largo del XVII otros admiradores de Góngora. El abad de Rute en el *Examen del Antídoto* y Angulo y Pulgar en las *Epístolas satisfactorias* hicieron una relación de acuerdo también con el origen de los panegiristas. De Sevilla refieren los nombres de Juan de Arguijo y Juan Antonio de Vera y Figueroa, conde de Roca, de origen emeritense, aunque formado en Sevilla; pero de ninguno tenemos noticias de que hubieran elogiado a Góngora. Intuyo que al primero lo refiere por la colección de cuentecillos que había recopilado, en la que Góngora, que acabó por convertirse en un personaje proverbial gracias a su agudeza, era el protagonista de varias de las facecias. Trescientos cincuenta años de filología no han servido para acrecentar la nómina de los autores sevillanos que comentaron, loaron o reprobaron a Góngora, pues en los catálogos que realizaron al final del siglo pasado Roses y Jammes ("La polémica de las *Soledades*) no se añadió ningún oriundo de Sevilla a los citados en la lista de Vázquez Siruela.

Estas relaciones de autores, a pesar de su insuficiencia, han sido un instrumento básico para reconstruir la polémica gongorina, aunque para el propósito que nos hemos marcado tienen poco crédito porque, en general, no incluyen los impugnadores. De tales catálogos se infiere, en apariencia, la desatención o indiferencia con que se acogieron los poemas mayores de Góngora en Sevilla. Con todo, hay dos testimonios del abad de Rute que parecen desmentir lo consignado en los inventarios conocidos. El primero es

muy temprano, pertenece al *Parecer* (1614), uno de los primeros documentos críticos de la polémica:

> Bien sé, mi señor, que a vuestra merced le han advertido de esto [que la oscuridad es nociva] antes de ahora, y avisádole que sienten lo mismo en Córdoba, en Granada, en Sevilla, en Madrid; pues de allí un hombre de tanta erudición, cuanto cualquiera otro de este siglo, y de juicio igual a la erudición, que es Pedro de Valencia, lo escribió y advirtió a vuestra merced[3]. (*Parecer*)

Al margen de la estrategia persuasiva que puede subyacer bajo las palabras de Francisco Fernández de Córdoba para prevenir a Góngora, de la declaración se desprende que tiene conocimiento de tempanas censuras de la oscuridad, quizás verbalizadas oralmente o incluso por escrito, en los círculos poéticos de los focos más implicados desde los inicios de la controversia: Córdoba, Madrid y Granada, ciudades a las que, inopinadamente, añade Sevilla. De Madrid nos consta el temprano impacto de la divulgación de las *Soledades* por las afirmaciones de Almansa y Mendoza en las *Advertencias*[4] y por la décima escrita en 1614 por el conde de Saldaña, a la que respondió Góngora con gratitud (Carreira, "La décima de Góngora" 171) por haber salido en defensa de las *Soledades*. De Córdoba tenemos noticia del trajín de copias del poema y de los pareceres que Góngora había solicitado: de junio de 1614 es una carta sobre el particular de Góngora a Tomás Tamayo de Vargas y de septiembre la que escribe a Juan de Villegas; las dos evidencian la ininterrumpida circulación de las *Soledades*. También sabemos que por esas fechas estaban preparando sus pareceres el propio Tamayo —a quien don Luis le pedía que lo defendiera "de tanto crítico, de tanto pedante como ha dejado la inundación gramática en este Egipto moderno" (Citado en Carreira, ed., *Obras completas* 299—, y Baltasar de Medinilla. De la muy activa militancia gongorina en Granada desde fechas tempranas proporciona la noticia el propio abad de Rute en el *Examen de Antídoto*: "en Granada, el doctor Romero, el doctor Chavarría, el doctor Luis de Bavia, el doctor de la Gasca, el licenciado Morales, el licenciado Meneses, el licenciado Murillo"[5].

De Sevilla, sin embargo, no conocemos testimonios de los juicios que habría podido suscitar el poema. Ni siquiera tenemos un conocimiento aproximado de su difusión entre poetas y hombres de letras de la ciudad. Con todo, es muy verosímil la hipótesis (Jammes, "Un hallazgo olvidado" 6) de que fuera un jesuita del Colegio de San Hermenegildo quien añadió a una copiosa colección de poemas, principalmente de autores sevillanos, la versión más antigua conocida de la primera *Soledad*, que terminaba en el verso 779[6]. Este manuscrito perteneció a Rodríguez Moñino (RAE, ms. Rm–6709) y fue dado a conocer por Jammes ("Un hallazgo olvidado"). Entre los poemas que reúne también se encuentra una copia de la versión primitiva del *Polifemo*.

El segundo testimonio del abad de Rute prueba el interés que hubo en la ciudad por conocer la respuesta al *Antídoto*. Es una carta que remitió en 1620 a Díaz de Rivas, que se halla en el manuscrito B. 3566 de la Hispanic Society of America y fue editada por Dámaso Alonso ("Góngora en las cartas" 42):

> La defensa de Don Luis me pide también de Madrid con gran instancia el licenciado Francisco Martínez, porque por haberla loado Lope de Vega y otros hombres entendidos, la desean los demás. Y como no tengo sino el original, no me atrevo a sacarla de mi poder; con todo, si vuestra merced puede hacer sacar de ella un traslado para vuestra merced y otro para mí, se la remitiré y satisfaremos a los deseos de Madrid y Sevilla. (*Carta del abad de Rute a Díaz de Rivas*)

El *Antídoto*, en rigor, no hay que relacionarlo con la recepción de las *Soledades* en los círculos poéticos sevillanos, porque Jáuregui no vivía en la ciudad desde que partiera a Roma antes de 1607. Desde su vuelta en 1608 y hasta finales de 1615, que lo encontramos en Sevilla arrendando unas casas con su mujer en el barrio de San Bartolomé[7], según un protocolo de 5 de diciembre (AHPS), vivió en Madrid, primero con su hermano Martín y después con doña Mariana, una vez resuelto el embrollo de su matrimonio. Lo cual nos permite ratificar las fechas comúnmente propuestas para la difusión del *Antídoto*. Jáuregui regresó a Sevilla después de dejar correr su censura en la corte: su razón de ser fue "darse a conocer con él" y levantar revuelo, como intuyó Lope en carta al duque de Sessa. Jáuregui quiso labrarse con su vejamen la imagen autorial de hombre docto, crítico indolente y agudo. El propio Lope lo expresó elocuentemente "el Jáurigui sabe y no sufre" (González de Amezúa 312). No actuó por "comisión particular de algunos amigos", como declaró recurriendo al tópico prologal, obró, como siempre, por cuenta propia. Baste considerar que nadie salió en la defensa de sus argumentos, ni siquiera cuando esgrimieron razones idénticas o análogas para combatir los vicios de las *Soledades*. Con la misma independencia actuó casi siempre y con el mismo designio, significarse; voluntad que no impedía el anonimato, que era solo una convención, pues a nadie se le ocultó que el autor del *Antídoto* era el caballero don Juan de Jáuregui, título que figuraba al lado de su nombre en algunos de los testimonios conservados[8].

Las respuestas más sesudas al *Antídoto* llegaron de Córdoba y Antequera, donde algunos se juramentaron para defender a don Luis de los ataques foráneos. De Sevilla, sin embargo, no conocemos ninguna reacción inmediata. Una década después de su difusión, en 1624, un autor anónimo de origen sevillano (Rico, *Opúsculo contra el Antídoto*), compilador del manuscrito BNE 3726, escribió el opúsculo *Contra el Antídoto*. En el mismo manuscrito se encuentran las décimas del padre fray Luis de Guzmán *contra las sofisterías del Antídoto*, de fecha incierta, que fueron editadas por Osuna Cabezas ("Décimas").

Síntomas y señales del reconocimiento de Góngora

En los años finales de la segunda década del siglo todo el foco de la atención poética se concentró en Madrid. El 29 de enero de 1618, Bernardo José Aldrete escribe a Cristóbal de Aybar, canónigo de la colegial de san Salvador y secretario del Arzobispo de Sevilla don Pedro de Castro: "El señor don Luis de Góngora (i es el que más estima la corte, por muchas razones) ha hecho estos días la Fábula de Píramo y Tisbe. Leió la de Vuestra Merced. . ." (Montero, *Un epistolario* 103). Dos cosas se infieren de un elemental análisis pragmático de este breve testimonio. En primer lugar, la necesidad que tiene Aldrete de aclarar mediante el recurso de modalización del paréntesis el lugar que ocupa Góngora en la estimación de la corte, lo que parece a quien lo enuncia un dato pertinente, una información relevante. En segundo lugar, revela lo ajeno que algunos estaban en Sevilla a lo que sucedía en el ambiente literario madrileño.

Para entonces, pasado apenas un lustro de la difusión de las *Soledades*, Góngora, en efecto, se había alzado con el cetro lírico. Por las mismas fechas que Aldrete comunica a Cristóbal de Aybar el predicamento adquirido por la poesía de Góngora en la corte, escribe desde Madrid el poeta sevillano Juan de Espinosa (Vranich) a Juan de Arguijo para proporcionarle datos de la vida literaria. La carta, de la que se transcribe a continuación un fragmento, testimonia que la influencia de Góngora era tal que las críticas contra la nueva poesía apuntaban no ya a Góngora, que había alcanzado la categoría de indiscutible en esos años, sino a los que impropiamente seguían su estilo:

> Señor don Juan, estos poetas o profetas no son de luz, deven de ser del antecristo, porque su misterio es confusión. I pudiera yo correrme de que no entendiéndolos Vmd. me tenga por buen intérprete [. . .] No es impropio lo figurado, antes esencial a la poesía; lo segundo, porque don Luis de Góngora (a quien yo soi muy aficionado) i otros hombres de juicio gustan de afectallo, i no es razón hablar dello sin guardar el decoro. [. . .] Sea monstruoso el estilo con los diablos, mas lo que no se puede sufrir es que en tan grandes torrentes de palabras no aya una gota de sustancia. [. . .] El intento destos señores parece mui diferente, encubren boberías con gerigonça"[9]. (Ms. BUS Ra 158, *Carta de Don Juan de Espinosa [a] cerca de la poesía oscura a D. Ju[an] de Arguijo*, fol. 167)

Espinosa transmite a Juan de Arguijo los argumentos que se repetirán secularmente. Y parece claro que a Góngora son ya muchos *muy aficionados*, también entre los ingenios sevillanos. La carta se halla en el conocido códice compilado por el pintor Francisco Pacheco, H Ra/158 de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, el *Libro de varios tratados de graciosidad i erudición, de diferentes autores*, una antología de la literatura satírica y burlesca del periodo, que permitiría replantear cómo fueron percibidos los

primeros compases de la polémica gongorina. La inclusión en él de la *Carta de un amigo de don Luis de Góngora que le escribió acerca de las Soledades* (fols. 257–258) y la *respuesta* atribuida a Góngora induce a pensar que pudieron ser leídas con menos circunspección que lo ha hecho la crítica contemporánea, con un sesgo jocoso más marcado que el que hoy se atribuye a tales cartas. El interés de Pacheco por la poesía de Góngora y por la polémica se concretó también en los siete poemas del cordobés que reunió en el manuscrito Span 506 de la Hougthon Library de Boston (Universidad de Harvard)[10], uno de ellos la décima de autenticidad muy probable "Dicho me han por una carta" [*Don Luis de Góngora a Lope de Vega*, fol. 163v.]. También trasladó el soneto de las *Rimas* (Córdoba 1623) de Antonio Paredes *[A]l licenciado Pedro Díaz de Rivas en la defensa a las Soledades y el Polifemo de don Luis de Góngora*, "Oh tú, de altos discursos eminente" (fol. 117r.).

Pacheco, desde la segunda década del Seiscientos, se había convertido en el centro de la vida cultural de la ciudad y en su memoria a través de la infatigable y continuada elaboración del maravilloso manuscrito del *Libro de los retratos*, a través de la edición de Herrera, y por medio, como se ha referido, de la compilación de importantes manuscritos que nos han conservado la literatura de la época (Montero, "El pintor Pacheco").

Fue Pacheco también quien encargó en 1622 a Velázquez que hiciera un retrato al poeta, que, supuestamente, habría servido a su suegro de modelo o imagen para su inclusión en el *Libro de los retratos* (Cacho 62 y Marías 49). La noticia la proporciona en su tratado del *Arte de la pintura* (203–04), que también describe la acogida que brindaron en Madrid al joven Velázquez los sevillanos que se encontraban en la corte:

> Fue muy agasajado de los dos hermanos don Luis y don Melchor del Alcázar, y en particular de don Juan de Fonseca, sumiller de cortina de su majestad (aficionado a su pintura). Hizo, a instancia mía, un retrato de don Luis de Góngora, que fue muy celebrado en Madrid...(*Arte de la pintura*, 203–04)

Estas palabras de Pacheco evidencian un acontecimiento cuyas consecuencias, aunque no han sido medidas, fueron determinantes para la vida cultural de la ciudad: la importancia que la privanza, un fenómeno característico y singular del reinado de Felipe IV, tuvo en la orfandad literaria de Sevilla, cuya prosperidad había comenzado a languidecer en la segunda década del siglo. Antes de 1621 Rioja, Fonseca, Jáuregui, Soria Galvarro, Venegas Saavedra, los hermanos Alcázar, el Conde de Roca y otros han marchado a Madrid con el conde de Olivares[11], quien puso a todos al servicio de la corona y los favoreció con empleos, cargos y títulos. En palabras de Montero ("Olivares y los ingenios" 19), "el valimiento de Olivares contribuyó a

alejar de Sevilla a varios de los literatos más sobresalientes del momento". Tal orfandad se acentuó con la muerte en 1623 de Juan de Arguijo, uno de los símbolos que le habían dado lustre.

Juan Antonio de Ibarra, relator del *Encomio de los ingenios sevillanos* (Osuna 2020)*, en la fiesta de los santos Ignacio de Loyola i Francisco Xavier* (Sevilla, Francisco de Lyra, 1623), dejó constancia de tal sentimiento de orfandad al lamentar, en el año de su muerte (fol. 1v), la grave enfermedad de Arguijo, "columna de los ingenios de su patria" (fol. 37v); y al expresar su pesar por la ausencia de Jáuregui de la vida poética de la ciudad, desde que en 1619 se afincara en Madrid: "Agravio se haze a Sevilla, en quitarle de su línea al excelente espíritu don Juan de Jáurigui, persona de admirables talentos si no hubiera él mismo dexádonos a todos por ajenos cielos" (38v).

No omite Ibarra el lugar preeminente que ocupaba Góngora, "primer polo de sus ingenios" (29r), en el parnaso: "Hable por sí el farol cordobés, que en medio del mar de ingenios de España alumbra, como la otra maravilla en el egipcio, pues debe a D. Luis de Góngora nuestra lengua tanta parte de su esplendor" (fol. 38r). No obstante, su hiperbólico comentario suena a obligado y tópico, si se compara con el sentido entusiasmo con que encarece singularmente las obras de Lope (fols. 38r y v).

Por otro lado, estimo pertinente señalar que en 1622 acabó de compilarse en Sevilla un importante volumen manuscrito de la obra poética del cordobés, el HSA (Hispanic Society of America) B2465, *Tratado de las obras de don Luis de Góngora año del Señor de 1622 en Sevilla*. Se trata de un volumen conformado por cuadernillos diferentes de varias letras del siglo XVII. De su origen hispalense dan cuenta el título y la nota que aparece al final del traslado del soneto "Piso las calles de Madrid el fiero": "En Sevilla a 19 de noviembre de 1621 años"[12] (fol. 12v). Este soneto se copia tras el *Polifemo* en los primeros folios del códice; a continuación, las *Soledades* (fols. 13–50).

Estimo también pertinente reseñar que un indicio de la paulatina aceptación de la nueva poesía en el ámbito hispalense fueron las ediciones de Góngora que salieron de las prensas sevillanas, porque implicaban la existencia de una demanda de proximidad. El sistemático estudio de Jaime Moll sobre los volúmenes impresos de su poesía en el siglo XVII recoge, en primer lugar, una edición contrahecha en Sevilla de la madrileña de 1634 de *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas recogidos por don Gonzalo de Hozes* (Madrid, Imprenta del Reino, 1634). En opinión de Moll (953), fue impresa en Sevilla por Manuel Sande. En 1648 obtuvo la licencia el impresor sevillano Nicolás Rodríguez para dar a la estampa de nuevo *Todas las obras*; que se imprimió a plana y renglón de la segunda edición madrileña de 1633, según Moll (953). Cabe también mencionar que, en 1638, en la imprenta de Simón Fajardo de Sevilla, publicó el comentarista de Loja Martín de Angulo y Pulgar su *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora de versos entresacados de sus obras*.

Testimonios de la resistencia a la nueva poesía

A pesar de la admiración generada por Góngora que demuestran los testimonios referidos en el anterior apartado, en torno a las mismas fechas se observan signos inequívocos de resistencia. La reputación que había granjeado a Jáuregui el *Antídoto* pudo servirle de estímulo para publicar en Sevilla sus *Rimas* (Francisco de Lyra Barreto 1618). El volumen se abría con una introducción en prosa que se postulaba como un manifiesto, marcadamente clasicista, frente a los desafueros de la nueva poesía. Jáuregui se propuso "notar algunos requisitos de la fina poesía"; esto es, de la poesía que definiría con el atributo de *ilustre* años más tarde en el *Discurso poético* (1624). Muchas de las ideas trazadas en este breve prefacio son las que con un sesgo crítico había desarrollado en el *Antídoto* y las que de modo muy calculado desarrollará en 1624. En sus juicios renuncia a establecer diferencias de género, elude distinguir entre poesía lírica y épica, porque el objeto de su reflexión teórica es, sin distingos el *estilo mayor*; de tal manera que se limita a definir, se podría decir, la poética del poema, como si poseyera una conciencia integradora y unitaria de lo lírico fundada en el estilo. Su idea de la lírica, forjada sobre los dictados de Escalígero (I, 44, *Historicus*) —matizados por Herrera— acerca de la indefinición de los límites entre la majestad heroica y la nobleza lírica, no podía ocultar su aversión por los vicios que generaba la desigualdad de estilo que atribuyó a Góngora de forma particular en el *Antídoto*, y censuró, de modo más general y teórico, pasado un lustro, en el *Discurso poético*.

Un año después de la publicación de las *Rimas* de Jáuregui ve la luz el proyecto anhelado desde hacía tiempo (Montero, "Fernando de Herrera") por Francisco Pacheco de publicar una edición póstuma de la poesía de Herrera: el impreso *Versos de Fernando de Herrera. Emendados y divididos por él en tres libros* (Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano 1619). José María Micó ("Proyección") puso por primera vez de relieve la intención programática de esta iniciativa editorial, cuyo designio era, por una parte, rescatar del olvido los versos y la memoria del divino, condenada al purgatorio literario por oscuros y premeditados motivos que hoy desconocemos; por otra, la reivindicación de las cualidades de la poética herreriana como precursora de la poética cultista frente a la influencia que ejercía el estilo de Góngora y de sus poemas mayores en el campo literario. Los dos propósitos vertebraban los paratextos del volumen debidos al propio Pacheco, a Francisco de Rioja y al licenciado Enrique Duarte. No quiero insistir en la hipótesis planteada por Micó, ratificada, complementada y matizada con nuevas razones por Daza (2008), Cacho (431–36), Núñez Rivera (198–201) y López Bueno ("Fernando de Herrera gongoriza"). Solo deseo reparar en la aprobación del volumen de *Versos* firmada por Pedro de Valencia el 30 de agosto de 1617, por la significación que para la polémica tuvo la *Carta a Góngora en censura de sus poesías* del humanista de Zafra que juzgó el *Polifemo* y las *Soledades*.

> Por mandado del Real Consejo de Castilla e visto el libro de los *Versos de Fernando de Herrera*, emendados i divididos en tres libros, i me parece mui digno de que se imprima, porque no tiene cosa contra nuestra santa fe católica, ni contra las buenas costumbres; i por la estimación que se deve a la buena memoria del autor i la elegancia de sus poesías, que en ingenio, erudición i lenguage se pueden comparar con las que más, en este género, celebró la antigüedad i preferir a muchas de las que oi se precian las naciones estrangeras. (*Versos de Fernando de Herrera,* fol. 2)

La aprobación apela, como los preliminares de Rioja y Duarte, a la recuperación de la memoria de Herrera, a redimirlo del olvido. La poesía de Herrera estaba exenta de las objeciones fundamentales que le había planteado a Góngora en 1613, y, además, especialmente en sus canciones patrióticas, *el Divino* había fusionado lo sublime con la inspiración bíblica (Gómez Canseco, *El Humanismo* 277), de tal manera que la práctica poética de Herrera en sus odas no era algo muy distinto de lo que Pedro de Valencia había aconsejado a Góngora desde los presupuestos del *De sublimitate* atribuido a Longino. Lo advirtió Gómez Canseco, las palabras de elogio de la aprobación eran "un testimonio más de la amistad de Pedro de Valencia no ya con Herrera, sino con el recopilador de sus versos, el pintor Francisco Pacheco" (63) y con el círculo humanístico de Sevilla en tiempos de Montano: el canónigo Pacheco, tío del pintor, Luciano Negrón, Pedro Vélez de Guevara, Juan del Caño, el Maestro Medina, que les sobreviviría hasta su muerte en 1615, el cordobés Pablo de Céspedes en sus continuas visitas a la ciudad, y, naturalmente, Fernando de Herrera. Tras la muerte de Montano y el canónigo Pacheco, Pedro de Valencia siguió manteniendo relación con el maestro Medina, a quien consultó sobre el epitafio de Montano, y a quien remitió, según registra Nicolás Antonio, tres cartas hoy perdidas: un juicio sobre la poesía de Arguijo y dos sobre las dificultades de interpretación del *Apocalipsis* (Gómez Canseco, *El Humanismo* 62).

Pudo ser en 1624, durante el viaje que Quevedo hizo a Andalucía formando parte de la comitiva del monarca[13], cuando el canónigo magistral de la iglesia de Sevilla, don Manuel Sarmiento de Mendoza, poseedor de una riquísima biblioteca (Guillén 209), facilitó al escritor madrileño el manuscrito con las poesías de fray Luis y, probablemente, el que le sirvió de base para la edición de la obra poética de Francisco de la Torre[14]. La semblanza que hace Quevedo de don Manuel Sarmiento de Mendoza en los preliminares de la edición de fray Luis nos dibuja la imagen del humanista convertido en albacea de un clasicismo poético cada día más arrinconado por la nueva poesía.

> Si de la manera que vuestra merced ha sido pródigo en alentar los varones que en su tiempo han sido insignes en la virtud y las letras, cuidando con caridad desvelada de preservar sus memorias y alargar la vida a sus

> escritos, hubiera desembarazado su modestia de escrúpulos encogidos, en que detiene grandes tesoros de sus vigilias en entrambos Testamentos y en toda lección, con mejor fruto se hubiera gastado el papel estos años. Dejome vuestra merced estas obras grandes en estas palabras doctas y estudiadas, para que sirviesen de antídoto en público a tanta inmensidad de escándalos que se imprimen ...(*Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León* 125)

Si hemos de creer a Quevedo, él cumplía con la voluntad del canónigo magistral, y así lo ha interpretado Azaustre (*Preliminares literarios* 125): "Quevedo indica que al publicar las poesías de fray Luis como antídoto contra los excesos de los cultos, está siendo fiel al deseo de Sarmiento de Mendoza".

Han quedado otros testimonios más anecdóticos de la reacción antigongorina. En el romance que Rodrigo Caro dedica a Juan de Robles *en la posesión del beneficio de la Membrilla*, relato del viaje que hace Caro en julio de 1627 para tomar posesión del mencionado beneficio en nombre de Juan de Robles, el autor de la *canción a las ruinas de Itálica* confesaba burlonamente a su amigo, por boca de un geniecillo, su concesión a los nuevos tiempos en el siguiente verso: "Aquesta que miráis torre / (que también yo gongorizo)"[15].

Al margen de la ocurrencia vertida en el romance, la informacion que nos proporciona una carta remitida a Rodrigo Caro por el poeta y erudito de Vejer de la Frontera Alonso Chirinos Bermúdez[16] (1603–1692) puede servir para probar que Caro no transigió con los rasgos distintivos del estilo gongorino. De la carta de Chirinos se infiere que este había mandado a Caro el volumen de versos que había publicado recientemente, las *Carnestolendas de la ciudad de Cádiz* (Cádiz, Fernando Rey 1639), y Caro había respondido al erudito vejeriego para hacerle algunas consultas puntuales relacionadas con la geografía y antigüedades del territorio de Vejer, y, de paso, transmitirle su parecer sobre unos versos de las *Carnestolendas*, a los que parece haber objetado el empleo abusivo e indebido de anástrofes e hipérbatos, trasposiciones que habían distinguido el estilo de Góngora. Chirinos demostró en esta carta y en sus versos[17] su admiración incondicional por la poesía del cordobés. Su estimación fue tal que comunicó a Caro que tenía escrita una obra de juventud en la que hacía juicio sobre "todo el estilo de Don Luis de Góngora", un tratado del que no se tenía noticia[18] y del que hasta ahora no he encontrado rastro:

> Tengo escritas algunas obras en el idioma latino y muchas en el propio de varia erudición, que si les da vida la (fol. 125v.) censura docta, puede ser merezcan salir a luz. [...] Digo esto por la advertencia que Vm. me da en el uso de los hipérbatos y anástrofes, cuestión que en mis primeros años, cuando los versos de don Luis de Góngora comenzaron a estrenar

> nuestros oídos de la perigrinidad de estas y otras figuras, ventilé con algunos hombres doctos, y de que tengo tratado *ex professo*.[19] (*Carta a Rodrigo Caro* 125r y v)

El trasfondo hispalense de tres manuscritos significados de la polémica

A continuación, quiero exponer una serie de certezas y conjeturas que permite poner en relación con Sevilla tres importantísimos manuscritos de la Biblioteca Nacional de España para la transmisión de la polémica gongorina.

En primer lugar, voy a tratar sobre el origen del manuscrito BNE 3726 [*Obras de Góngora y referentes a él; poesías de Luis Carrillo y Castillo Solórzano*], códice que, además de contener el *Polifemo* y las *Soledades* (fols. 20–71) incluye el *Antídoto* (fols. 224–48) de Jáuregui y sus principales refutaciones: *El examen contra el Antídoto* (fols. 249–313) de Francisco Fernández de Córdoba, los *Discursos apologéticos* (fols. 72–121) de Díaz de Rivas y las *Anotaciones y defensas* (fols. 317–43) del mismo autor. También contiene respuestas más anecdóticas: el opúsculo *Contra el Antídoto y en favor de don Luis de Góngora por un curioso*, las *décimas del padre fray Luis de Guzmán contra las sofisterías del Antídoto* y la *Apología del señor don Francisco por una décima del autor de las Soledades*.

Joiner Gates (29–30) planteó la hipótesis de que el ms. 3726 de la Biblioteca Nacional constituía la anunciada segunda parte de las *Obras en verso del Homero español* que se prometía en los preliminares de la edición de Vicuña. La hispanista norteamericana seguía el juicio de Lucien-Paul Thomas (11–132), quien entendió que el orden que guardaban los textos de Díaz de Rivas en el ms. BNE 3726 y en el ms. BNE 3906 estaba dispuesto para formar parte de un volumen preparado para la imprenta. Teniendo en cuenta las observaciones autorreferenciales y metadiscursivas del recopilador, concluyó Joiner Gates: "me atrevo a sugerir que el Ms. 3726 representa la fracasada segunda parte de las *Obras* de Góngora proyectada por Vicuña, que este es el autor anónimo del *Contra el Antídoto*, y que en su segundo tomo pensaba incluir no solo las obras prometidas, sino, además, todas las defensas en contra del *Antídoto* contenidas en este manuscrito" (30). Robert Jammes asumió parte del razonamiento de Gates: aceptó que el BNE 3726 estaba destinado a ser la segunda parte de la edición de las *Obras en verso del Homero español*, pero no admitió que la pieza titulada *Contra el Antídoto* fuera obra de Vicuña ("L' *Antidote*" 202)[20], sino de quien había recopilado y poseído el manuscrito original de esta edición de 1627, que era también el compilador del BNE 3726, cuyo contenido representaría la segunda parte de las *Obras en verso*. En su opinión, tal persona era, según la confesión de Vicuña ante la Inquisición en 1628, Juan de Salierne ("La polémica" 671–72). López de Vicuña había declarado que alrededor de 1620 don Juan de Salierne había recopilado las obras de Góngora

para su futura publicación, por lo cual había obtenido un privilegio que Vicuña compró por 350 reales. Jaime Moll (34) desenredó el embrollo relatado por Vicuña al comisario de la Inquisición: Salierne pagó 350 reales a Juan López de Vicuña, que tenía entonces diecisiete años, para que actuara de testaferro, y le entregó el privilegio y el original "con las censuras y recaudos necesarios", como reza la declaración del editor ante el inquisidor.

Sobre la persona de Juan de Salierne, que había muerto antes de 1628, según hizo constar el propio Vicuña en su declaración, Jaime Moll (31) lo identificó con un tal Juan de Saldierna, que, por la semejanza del apellido —Salierne es el nombre transcrito en el expediente de Vicuña ante la Inquisición— y por su dedicación al comercio de libros, podría ser la persona citada por Vicuña. Moll aportó algunos documentos de la actividad libraria de Saldierna, a los que añadí nuevos datos en la edición del *Opúsculo contra el Antídoto por un curioso* para el proyecto Pólemos, dirigido por Mercedes Blanco. En el estudio introductorio a la edición expuse una serie de adversaciones a las hipótesis planteadas por Gates y Jammes. La principal, a mi juicio, es que el contenido del manuscrito BNE 3726 no se corresponde con lo anunciado por Vicuña, Salierne o Saldierna en el prólogo "Al lector" de las *Obras en verso del Homero español*[21]. De lo anunciado por Vicuña, el BNE 3726 solo contiene "los comentos del *Polifemo* y *Soledades* que hizo el licenciado Pedro Díaz de Rivas". Las únicas composiciones de Góngora que se incluyen son el *Polifemo*, las *Soledades*, la *Oda a la toma de Larache* y las décimas "Por la estafeta he sabido"; es decir, no están las composiciones del periodo de 1620 a 1627 que, por razones cronológicas, no pudo recoger la edición de Vicuña[22] ni las prometidas comedias. Es más, las cuatro composiciones citadas habían formado ya parte de las *Obras en verso del Homero español*. Además, el texto de las *Soledades* de Vicuña y el del manuscrito BNE 3726 presentan numerosas variantes y concluyen en versos distintos: la edición ponía el punto final a la segunda *Soledad* en el verso 840 ("al viento esgrimirán cuchillo vago"); el manuscrito concluye, como la mayoría de las buenas copias posteriores a Vicuña, según observó Robert Jammes, en el verso 936 ("heredado en el último graznido"). Por otro lado, sería inexplicable la presencia de la fábula compuesta por don Luis Carrillo y Sotomayor y el *Polifemo a lo burlesco* de don Alonso Castillo Solórzano en un manuscrito llamado a representar la segunda parte de las *Obras en verso del Homero español*. La inclusión en el códice de los *Discursos apologéticos por el estilo de las "Soledades"* y *Las anotaciones y comentarios* (f. 72–221) no es argumento suficiente para justificar la identificación del manuscrito con la prometida segunda parte de las *Obras en verso*. Los *Discursos* de Díaz de Rivas circularon con profusión entre los aficionados a la nueva poesía. Hay copia en el ms. 612 de la Biblioteca Municipal do Porto y en el BNE 3906 (f. 68–91v). Sabemos también que Vázquez Siruela, quien, a nuestro juicio, fue el primer poseedor del manuscrito 3906, como se expone a continuación,

leyó muy atentamente los textos de Díaz de Rivas y tuvo copias de ellos, como prueba también su inclusión en el BNE 3893 (fols. 22–49), que perteneció a la biblioteca del que fuera racionero de la catedral de Sevilla y bibliotecario de la Capitular desde 1646. Salcedo Coronel se sintió deudor de las *Anotaciones* de Díaz de Rivas en sus comentarios al *Polifemo* y las *Soledades* y dejó constancia de su gratitud: "hombre de mucho ingenio, y a quien yo no usurparé la gloria que se le debe por su fatiga, declarando siempre en este comento lo que fuere suyo" (314).

Joiner Gates y Robert Jammes demostraron que el autor del *Contra el Antídoto* es el compilador que ha reunido los materiales que se incluyen en el BNE 3726, único testimonio que lo ha transmitido[23]. Es también el autor de la décima *Contra el Antídoto que don Juan de Jáuregui hizo contra las Soledades, Décima* y de *Cierta nota de cierto advertente a este examen*, que encabeza la *Apología por una décima* del abad de Rute. Así se deduce de las observaciones metadiscursivas que contiene este conjunto de textos. No he hallado datos ni indicios que me permitan construir una hipótesis verosímil acerca de la identidad del autor del opúsculo *Contra el Antídoto* y compilador del manuscrito; pero, después del detenido análisis del marco de referencia del texto que realicé para la edición del vejamen contra Jáuregui, llegué a la conclusión de que su autor fue de origen sevillano, circunstancia que, por otra parte, él mismo declaró en el exordio de su discurso.

Con la llegada a Sevilla de Martín Vázquez Siruela para tomar posesión de su prebenda el 23 de mayo de 1646, después de haber presentado sus bulas para la ración cuarta el 8 de marzo (Guillén 226), se instalaba en la ciudad el comentarista de Góngora más audaz y de mayor erudición. Audacia intelectual demostró en la más profunda y moderna lección poética de la tradición teórica española del Seiscientos, el platónico *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, transmitido por el manuscrito de la Biblioteca Nacional 3893; erudición, en el gran número de anotaciones o escolios, hechos a retazos y sin orden aparente, a los poemas mayores de Góngora, principalmente, que permanecen inéditas en el mismo manuscrito y cuya edición, felizmente, ha anunciado Mercedes Blanco ("Métodos digitales" 111; "Góngora visto"). Del riguroso conocimiento que poseyó de la cultura clásica y humanística dan cuenta los trabajos de Conde Parrado, Ponce Cárdenas ("*Entremos en la oficina*") y de la propia Mercedes Blanco[24] ("Cómo leía a Góngora"); tres estudios que permiten reconstruir la biblioteca instrumental que le sirvió para elaborar sus escolios a la poesía de don Luis. El ejemplar análisis codicológico que han realizado del manuscrito BNE 3893 Rodríguez Conde y Valiente Romero ha puesto de manifiesto que el volumen está conformado por un conjunto de cuadernillos y de cuartillas de distintas letras, una de la mano del propio Vázquez Siruela. Está conformado por materiales de distintas épocas, elaborados antes de 1645, es decir, antes de su llegada a Sevilla. Las anotaciones a

los versos de Góngora corresponden a su etapa en Granada (1618–1642)[25], donde su veneración por Góngora debió alimentarse a través del contacto con notables seguidores e imitadores de su poesía: Soto de Rojas, Trillo y Figueroa, Angulo y Pulgar (don Martín firmó la aprobación de las *Epístolas satisfactorias*) o Andrés Cuesta. Durante su estancia en Madrid (1642–1646) como preceptor del hijo de don Luis de Haro, marqués del Carpio, redactó el *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*[26] y elaboró la lista de *Autores que han comentado, apoyado, loado y citado las poesías de don Luis de Góngora*.

Así pues, el conjunto de materiales sueltos que hoy forman el manuscrito BN 3893 vino con su biblioteca a Sevilla, una biblioteca que asombró a Ortiz de Zúñiga, autor de los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (200).

Según el análisis codicológico realizado por Rodríguez Conde y Valiente Romero el proceso de organización de esos materiales sueltos y de su encuadernación fue obra de alguien que supo apreciar el valor de ese conjunto de papeles, y los reunió y dispuso en orden después de la muerte de Vázquez Siruela en 1664, en las últimas décadas del XVII o principios del XVIII. No se conoce cuál fue el destino de su portentosa colección de impresos y manuscritos, pero no es improbable que parte de sus libros hubieran quedado en la biblioteca capitular de Sevilla, como ocurrió en los casos de otros canónigos. El cabildo catedralicio encomendó al propio Vázquez Siruela en 1652 la tarea de peritar para su venta la gran librería del canónigo magistral Manuel Sarmiento de Mendoza (Guillén 226). La reputación de Vázquez Siruela en la materia fue reconocida desde su llegada a la canonjía hispalense, pues a los pocos meses de tomar posesión de su prebenda a se hizo cargo de las llaves de la librería capitular el 15 de octubre de 1646 (Guillén 211), y estuvo al frente de ella hasta que sus *achaques* se lo impidieron el 31 de octubre de 1661, según el acta capitular reproducida por Guillén[27] (211). Dos personalidades muy significadas en la historia de la Biblioteca Capitular y Colombina estuvieron vinculadas directa o indirectamente a Vázquez Siruela y alguno de ellos pudo ser quien reunió, ordenó y encuadernó las cuartillas referentes a Góngora. En primer lugar, Juan de Loaysa[28], su coadjutor desde el 21 de febrero de 1653 (Guillén 235), quien le sucedió en la ración, heredó su pasión por los libros y fue nombrado bibliotecario el 21 de agosto de 1707, tras la muerte accidental de don Ambrosio de la Cuesta (236). Este poseyó una excelente biblioteca personal que hoy conocemos de forma muy precisa gracias al estudio y edición que de su inventario publicó Solís de los Santos. A sus manos llegaron algunos papeles de Vázquez Siruela con obras de Rodrigo Caro (el ms. de la Biblioteca Capitular y Colombina 57–3–24), como revela el catálogo de sus libros: en el asiento 529 se recoge el siguiente volumen, cuyo origen y precisa identificación dilucidó Solís de los Santos (73–74): "Advertimiento marginales que en su libro de las Antiguedades de Seuilla impreso tenia escriptos Rodrigo Caro, los quales,

con los tratados aqui juntos copio y traslado su intimo amigo el Dr. Martin Vazquez Siruela, Racionero de Seuilla, cuia es la letra. 80". Además, el interés que tuvo Ambrosio de la Cuesta por la controversia gongorina está fuera de toda duda. A él perteneció el actual manuscrito 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, *Fragmentos no impresos hasta oy de don Francisco de Quevedo. . . Es de la librería de Ambrosio de la Cuesta*, que incluye un nutrido repertorio de sátiras contra el *Polifemo* y las *Soledades* atribuido al escritor madrileño. Y suyo fue uno de los más importantes receptáculos de la polémica, por reunir testimonios únicos, el manuscrito BNE 3906[29]. En él se copia el único testimonio conocido de las *Anotaciones a la Soledad segunda* de Díaz de Rivas. Es también el único que reúne las *Notas* al *Polifemo* de Andrés Cuesta[30] (fols. 282r–403v), sus fragmentos de la traducción latina de a fábula (fols. 406v–08r) y su *Censura a las lecciones solemnes*; conjunto que estudió por primera vez Micó[31] (1985). Estos trabajos gongorinos de quien había sido catedrático de griego en Salamanca (1627–1630) pertenecieron a Vázquez Siruela, como conjeturó Micó (331). Lo evidencia la lista, que él había pergeñado, de *Autores que han comentado, apoyado, loado y citado las poesías de don Luis* en el BNE 3893: "Andrés Cuesta, gran maestro de la lengua latina y griega i eruditísimo en las letras de humanidad i comentó doctamente el Polifemo a persuasión mía. Tĕngole original. I comenzó a traducir el mesmo poema en verso latino elegantísimo. Cogiole la muerte en medio desta obra; los fragmentos que dejó están en mi poder". Según se declara en estas palabras, el autor del elenco de autores tenía el original del comentario del *Polifemo* y de los fragmentos que quedaron interrumpidos. Ciertamente, según demostró Micó, la letra de esos textos en el manuscrito es la del propio Andrés Cuesta por consiguiente, es el ejemplar autógrafo que declara Siruela poseer, compuesto, además, a instancias del propio Siruela. Tuvieron que conocerse en Granada, donde don Martín desempeñó diversos cargos eclesiásticos y donde enseñó Sagradas Escrituras tras ganar la cátedra de esta disciplina. Por su parte, allí anduvo Andrés Cuesta desde 1630, año que dejó la Universidad de Salamanca para ir a la ciudad de la Alhambra como secretario de don Álvaro de Oca ("Las guerras de los comentaristas" 330). El mismo manuscrito 3906 contiene textos del gongorista granadino Martín de Angulo y Pulgar, que debió también recopilar en Granada Vázquez Siruela. Por las circunstancias descritas, el actual BNE 3906, parcialmente o en su totalidad, había sido conformado con materiales reunidos por don Martín que llegaron a Sevilla con su biblioteca personal. Ignoramos cómo y cuándo pasó a manos del doctor don Ambrosio José de la Cuesta y Saavedra, cuyo interés por los escritos de la polémica está acreditado. También poseyó los papeles de Caro conservados en el referido manuscrito misceláneo de la BCC 57–3–24. En consecuencia, por las razones expuestas, cabe conjeturar que fue él quien puso en orden los materiales del actual manuscrito 3893 que trajo con su biblioteca Vázquez Siruela desde Granada.

El interés de Vázquez Siruela por la obra de Góngora y por la labor de sus comentaristas no debió languidecer en los años que estuvo en el cabildo hispalense. El maestro Robert Jammes ("Nicolás Antonio") dio la noticia del manuscrito de la Real Biblioteca 158, que contenía la correspondencia formada por una treintena de cartas autógrafas de Vázquez Siruela con Díaz de Rivas, Ustarroz, fray Francisco de Cabrera, Rodrigo Caro, Mariana, Lastanosa o Jerónimo de la Higuera. Los asuntos principales de esta correspondencia son la materia anticuaria y los falsos cronicones. Entre los folios 123 y 125 del códice se encuentra un conjunto de 36 observaciones de Nicolás Antonio, escritas entre 1649 y 1651, sobre algunos comentarios de Salcedo Coronel incluidos en la *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora*, que se había publicado en 1648. El bibliógrafo corrigió y matizó algunos lugares del comentario de su amigo Salcedo con el fin de remitirle estas notas desde Sevilla. La muerte de Salcedo Coronel en octubre de 1651 cambió el destino de esa carta que, finalmente, fue a manos del amigo común, que compartió los mismos desvelos gongorinos, Vázquez Siruela. La *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, la bibliografía prosopográfica de los autores hispanos de los siglos XVI y XVII, constituye el instrumento indispensable para el conocimiento de la edad de oro del humanismo español, y en ella Góngora ocupa lugar preeminente. Con la obra de este otro sevillano íntimamente relacionado con Vázquez Siruela, quiero cerrar esta primera aproximación a la recepción de Góngora en Sevilla. En la trayectoria que se ha descrito desde la aparente indiferencia al consenso, la *Biblioteca* de Nicolás Antonio quiso ser la culminación de la entronización definitiva del cordobés, como quieren expresar las palabras del prólogo al lector:

> La majestuosa solemnidad de sus versos, adornados con las flores de una completa erudición y notable por su brillantez, lo mismo que sus obras presentadas por su nuestro siglo a la posteridad como más dignas de ser admiradas que imitadas, son prueba de que don Luis de Góngora aspiró a la fama poética por un camino totalmente difícil y escarpado, y lo son asimismo de que si su genio se hubiese ceñido a componer algún poema épico, no tendríamos que envidiar ni a Grecia su Homero, ni a Roma su Virgilio. (*Biblioteca Hispana Nueva* VIII).

NOTAS

1
Fue editada por Artigas (238–40) y años después por Ryan (1953).

2
Estos catálogos han sido estudiados detalladamente por Osuna Cabezas ("Algunas reflexiones"), López Bueno (*Advertencias* 83–85), Daza (156–165). A los elencos indicados hay que añadir el más esquemático de Salazar Mardones en la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid 1636, fols. 87 y 88); el confeccionado por Juan Francisco Andrés de Ustarroz en la *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio* (1638, fols. 246–247); y el de Enrique Vaca de Alfaro en *La lira de Melpómene* (Córdoba 1666, fols. G_2–G_4).

3
Citado por Muriel Elvira (2015).

4
Un exhaustivo estado de la cuestión sobre la fecha de composición de las *Advertencias* de Almansa ofrece López Bueno (*Advertencias* 37–54).

5
Citado por Mancinelli, que aporta en las notas correspondientes amplia noticia de los autores granadinos citados en el texto del *Examen*.

6
Según indica Jammes ("Un hallazgo olvidado" 7), otro copista añadió cuatro estrofas más, hasta el verso 831. Este testimonio ha sido examinado con detalle por Rojas Castro.

7
AHPS: 1615. Sevilla. Diciembre, 5. Sebastián Sobrino arrienda unas casas a D Juan de Jáuregui y a Dª Mariana de Loaysa, su mujer (leg. 7452-12-1615- 2º-1224 v. NR 132).

8
Sólo tres de los manuscritos que han conservado el texto del *Antídoto* llevan una indicación sobre el autor: en el 3965 de la B.N.M. se puede leer bajo el título: "Por Don Juan de Jáuregui, Cavallero Sevillano"; en el 250 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza aparece: "Compuesto por Don Juan de Jáuregui"; y el manuscrito 612 de la Biblioteca Municipal do Porto indica lacónicamente "Don Juan de Jáuregui". Estas referencias son obra de copistas, ya que de lo contrario otros manuscritos mejores de la tradición textual del *Antídoto* no hubieran omitido una información tan importante.

9
La carta fue editada por Cobos (49).

10
Montero ("El ms. Span 56") elaboró el índice topográfico.

11
Elliot (36–54) expuso cómo su círculo de amistades en Sevilla fue favorecido con el mecenazgo y después con la privanza.

12
Don Antonio Rodríguez–Moñino y doña María Brey Mariño (181–194) describieron las características externas más generales del códice.

13
Se tiene certeza de la estancia de Quevedo en Sevilla en 1624 por una carta de Juan Antonio del Alcázar a Caro el 13 de enero de 1626: "Don Francisco de Quevedo me dijo en llegando aquí que vivía Vm. en Utrera, y habla de lo que le pareció V.m. de la manera, que yo pude desear, y poco podremos los amigos verdaderos de Vm., o lo veremos en esta corte no sin comodidad" (*Papeles y cartas pertenecientes a Rodrigo Caro;* cito por Gómez Canseco [*Rodrigo Caro* 35]).

14
Así lo cree Azaustre (171, nota 1).

15
Se trata del verso 87 del *Romance al Licenciado Juan de Robles en la posesión del beneficio de la Membrilla*, relato del viaje que hace Caro en julio de 1627 para tomar posesión del mencionado beneficio en nombre de Juan de Robles (Pascual 162–168).

16
A Morillo se debe la única monografía dedicada al autor vejeriego.

17
Su poema *Panegírico nupcial* (Cádiz, Fernando Rey,1640), relato en verso y epitalamio de la boda del IX duque de Medina Sidonia, está plagado de reminiscencias de los poemas mayores de Góngora.

18
Doy cumplida noticia de ello en el artículo "Breve noticia de un desconocido *juicio* sobre el estilo de don Luis de Góngora, obra de Alonso Chirino Bermúdez" (en prensa).

19
La carta tiene fecha de 25 de noviembre de 1641 en el segundo volumen de los *Papeles y cartas pertenecientes a Rodrigo Caro*, el manuscrito 57-6-22 de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla.

20
Escribe Jammes ("L'*Antidote*" 202): "Mais je ne suis pas d'accord avec E. Joiner Gates quand elle avance l'hipothèse que l'auteur de *Contra el Antídoto* serait Vicuña lui-même".

21
"Muchos versos se echarán menos, algunos que la modestia del autor no permitió andar en público; y otros que en siete años desde el veinte compuso, en breve se darán a la estampa con las comedias de *Las firmezas de Isabela* y el *Doctor Carlino.* La primera ya impresa y la segunda que aún no acabó. Y aun se aumentará el volumen con los comentos del *Polifemo* y *Soledades* que hizo el licenciado Pedro Díaz de Rivas, lucido ingenio cordobés. Vale" (*Obras en verso del Homero español*, Madrid: viuda de Luis Sánchez, 1627, f. 6rv.). Alonso (1963).

22
Dámaso Alonso ("Prólogo") expuso por menudo que la edición de Vicuña solo incluyó composiciones hasta 1617, excepto unas pocas añadidas por Vicuña a las incluidas en el cartapacio que le había entregado Salierne o Saldierna en 1620 para obtener las aprobaciones y licencias para su impresión.

23
En rigor, así es, porque la copia del ms. BNE 5566 (*Cancionero. Obras de Cornejo*) es, en gran parte de su contenido, un *codex descriptus* del siglo XVIII del BNE 3726.

24
Mercedes Blanco es la coordinadora del apartado monográfico dedicado en el nº 32 de la revista *e-Spania* con el título *Góngora visto por un intelectual del siglo XVII: Martín Vázquez Siruela y el ms. BNE 3893*, monográfico que ha servido para poner en el centro de los estudios sobre los comentaristas de Góngora a quien, en palabras de Blanco "merece, en nuestra opinión, ser recuperado por haber dejado en sus papeles los materiales de un comentario que hubiera podido ser el mejor que tenemos sobre Góngora, el más riguroso, vigilante, sensible e informado".

25
Gallego Morell proporcionó noticias fundamentales sobre la trayectoria vital e intelectual de Vázquez Siruela, qu se han ido completando en los últimos años a través de los trabajos de Elvira ("Semblanza de Vázquez Siruela"), Ponce ("Perfil biográfico") y Gimeno.

26
Roses (53) estimó que fue redactado después de 1645. La misma opinión mantuvieron Jammes ("La polémica" 706-707) y Yoshida (89), que fijaron para su composición el tiempo

comprendido entre 1645 y 1648, es decir, entre la publicación de la *Primera parte del segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por García de Salcedo Coronel* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644) y la *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por García de Salcedo Coronel* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648). Vázquez Siruela expresaba en el *Discurso* a su dedicatario, Salcedo Coronel, su gratitud por haberle mandado los "pliegos de los comentarios a don Luis de Góngora antes de su publicación"; tales pliegos, deducían por la mención en las portadas a que Salcedo era caballero de la orden de Santiago, eran los del volumen de 1644 o los de la *Segunda parte* de 1648. García Jiménez (22) y Blanco ("Góngora visto") datan el *Discurso*, respectivamente en 1643 y 1644, apelando a que en la dedicatoria a Salcedo inscrita en el título constaba aún que era *caballerizo de la Reina nuestra señora*, cargo en el que cesó tras la muerte de la reina Isabel en octubre de 1644; en consecuencia, el escrito de Vázquez Siruela tuvo que ser compuesto antes de la fecha del fallecimiento de la reina.

27
"Y por cuanto el señor licenciado don Martín Vázquez Siruela se halla muy impedido por sus achaques y estaba a su cargo este cuidado, quiso el cabildo nombrar un señor prebendado que lo contiuase y lo suspendió hasta el cabildo que viene" (ACS Secretaría, A. C., 66, 95).

28
Sobre la importancia de Loaysa en la transformación de la Biblioteca Capitular Santos de la Hera (32–41).

29
C.C. Smith (90–91) ya planteó la hipótesis de que la primera compilación de materiales correspondió a Vázquez Siruela y terminó por completarla Ambrosio de la Cuesta.

30
Solís de los Santos (62, n. 21) reproduce la nota marginal de Ambrosio de la Cuesta al comienzo de los escolios de Andrés Cuesta: "Notas al Polifemo de el Lic.do Andres Cuesta. Murio muy mozo i dexo la obra imperfecta. Fue muy docto en las lenguas latinas i griega; fue natural de Olmedo. Y en Salamanca Professor de la Lengua Griega. V.d Bibl. Hisp. tom. 1, pag. 53" (*Papeles varios gongorinos*, BNE 3906, fol. 282r.).

31
Cito el art. de José María Micó "Las guerras de los comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer." *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, no. ii, 1985, pp. 401–72., por la edición revisada en *Para entender a Góngora*. Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 320–37.

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. "Góngora en las cartas del Abad de Rute." *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino (1910–1970)*. Madrid, Castalia, 1975, pp. 27–58.

———. "Prólogo a las *Obras en verso del Homero español.*" *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1982, t. VI, pp. 455–500.

Antonio, Nicolás. *Biblioteca Hispana Nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*. t. I. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

Artigas, Miguel. *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.

Azaustre Galiana, Antonio. "Preliminares literarios a las *Poesías* de fray Luis de León." Francisco de Quevedo. *Obras completas en prosa. Volumen I. Tomo I*, dirigido por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 119–122.

———. "Preliminares literarios a las *Obras* del bachiller Francisco de la Torre." Francisco de Quevedo. *Obras completas en prosa. Volumen I. Tomo I*, dirigido por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 163–68.

Blanco, Mercedes. "Cómo leía a Góngora un erudito del Siglo de Oro: las notas de Martín Vázquez Siruela a la *Soledad segunda.*" *e-Spania* [En línea], 32 | février 2019, publicado el 05 febrero 2019, journals.openedition.org/e-spania/30107; doi.org/10.4000/e-spania.30107. Consultado el 21 octubre 2020.

———. "Góngora visto por un intelectual del siglo XVII: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893." *e-Spania* [En línea], 32 | février 2019, publicado el 05 febrero 2019, journals.openedition.org/e-spania/29897; doi.org/10.4000/e-spania.29897. Consultado el 21 octubre 2020.

———. "Métodos digitales en el estudio de una controversia." *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, coordinado por Mercedes Blanco y Juan Montero, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 101-46.

Cacho Casal, Marta. *Francisco Pacheco y su "Libro de retratos."* Madrid, Marcial Pons, Fundación Focus-Abengoa, 2012.

Cacho Casal, Rodrigo. "Quevedo y el canon poético español." *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, coordinado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 193–214.

Carreira, Antonio. "La décima de Góngora al conde de Saldaña (comentario de texto, y reflexiones sobre la enseñanza de la Literatura en el Bachillerato)." *RILCE,* IX, 1993, pp. 170–93.

———. editor. Luis de Góngora, *Obras Completas*. 2 vols. Madrid, Biblioteca Castro, 2000.

———. "Góngora y el canon poético." *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, coordinado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 395–420.

Cobos Rincón, Mercedes. "Carta inédita de don Juan de Espinosa cerca de la poesía oscura a don Juan de Arguijo." *Con Dados de Niebla*, 4, 1986, pp. 47–50.

Conde Parrado, Pedro. "La biblioteca de don Martín . . ." Vázquez Siruela a partir de sus anotaciones gongorinas." *e-Spania* [En línea], 32 | février 2019, publicado el 5 febrero 2019, journals.openedition.org/e-spania/30094; doi.org/10.4000/e-spania.30094. Consultado el 21 octubre 2020.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* —Sevilla, 1619— a la luz de la polémica gongorina." *Archivo Hispalense*, t. 91, no. 276-278, 2008, pp. 157–68.

———. *Las Epístolas satisfactoria (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar. Edición y estudio*. Universidad de Sevilla, 2019.

Elliot, John. *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona, Crítica, 1991.

Elvira, Muriel. "Semblanza de Vázquez Siruela a través de su correspondencia. Las reliquias y los falsos cronicones." [En línea], 32 | février 2019, publicado el 5 febrero 2019, journals.openedition.org/e-spania/29929; doi.org/10.4000/e-spania.29929. Consultado el 21 octubre 2020.

Fernández de Córdoba, Francisco. *Parecer. Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, editado por Muriel Elvira y dirigido por Mercedes Blanco, París, OBVIL, Universidad París Sorbonne, 2015, obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer.

———. *Examen del Antídoto. Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, editado por Matteo Mancinelli y dirigido por Mercedes Blanco, París, OBVIL, Universidad París Sorbonne, 2018, obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1617_*Examen*.

Gallego Morell, Antonio. "Algunas noticias sobre don Martín Vázquez Siruela." *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid, Patronato Menéndez Pelayo de Historia, Filología y Arte, 1953, 4, pp. 405–24.

García Jiménez, Iván. *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel. Edición y estudio*. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Juan Montero Delgado. Universidad de Sevilla, 2014.

Gates, Eunice Joiner. *Documentos gongorinos*. El Colegio de México, 1960.

Gimeno Pascual, Helena. "Martín Vázquez Siruela." *Diccionario Biográfico Español*. Madrid, Real Academia de la Historia, 20, 49, pp. 412–413 (*on-line* en la edición electrónica del *DBE*, dbe.rah.es/biografias/18312/martin-vazquez-siruela.

Gómez Canseco, Luis. *Rodrigo Caro: un humanista en la Sevilla del seiscientos*. Sevilla, Diputación, 1986.

———. *Rodrigo Caro, Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. Sevilla, Diputación, 1992.

González de Amezúa, Agustín. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Vol. III. Madrid, Real Academia Española, 1943.

Guillén, Juan. *Historia de la Biblioteca Capitular y Colombina*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

Jammes, Robert. "Études sur Nicolás Antonio. Nicolás Antonio commentateur de Góngora." *Bulletin Hispanique*, vol. 62, no. 1, 1960, pp. 16–42.

———. "L'*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora." *Bulletin Hispanique*, LXIV, 1962, pp. 193–215.

———. "Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*." *Criticón*, no. 27, 1984, pp. 5–35.

———. editor. "La polémica de las *Soledades*. 1613–1666." Luis de Góngora. *Soledades*. Madrid, Castalia, 1994, pp. 607–719.

Jáuregui, Juan de. *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Editado por José Manuel Rico García, Universidad de Sevilla, 2002.

López Bueno, Begoña. "Fernando de Herrera gongoriza: más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo). *La "Idea" de poesía sevillana en el Siglo de Oro,* coordinado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 287–318.

———. *Advertencias de Andrés de Almansa y Mendoza para la inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora. Estudio y edición*. La Coruña, SIELAE, 2018.

Marías, Fernando. "El retrato de don Luis de Góngora y Argote." *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, coordinado por Joaquín Roses Lozano, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 47–58.

Micó Juan, José María. "Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas." *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*, coordinado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 263–78.

———. "Las guerras de los comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer." *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, no. ii, 1985, pp. 401–72. Revisado sin la edición de los textos de Cuesta, en *Para entender a Góngora*. Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 320–37.

Moll, Jaime. "Notas sobre *Las obras en verso del Homero español.*" *Voz y Letra*, vol. VIII, no. i, 1997, pp. 29–35.

Montero, Juan. "El ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard): índice topográfico." *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, coordinado por Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 343–53.

———. editor. *Un epistolario de Bernardo José Aldrete (1612–1623)*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2010.

———. "Olivares y los ingenios andaluces." *Andalucía en la Historia*, no. 36, 2012, pp. 16–19.

———. "El pintor Pacheco y las letras sevillanas del Siglo de Oro (con unas notas sobre su producción poética)." *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564–1644)*, coordinado por María del Valme Muñoz Rubio e Ignacio Cano Rivero, Sevilla, Junta de Andalucía, 2016, pp. 25–36.

———. "Fernando de Herrera entre Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes: hacia la edición póstuma." *Janus*, no. 9, 2020, pp. 332–52.

Morillo Crespo, Antonio. *Alonso Chirinos: el erudito vejeriego (1603–1692)*. Vejer de la Frontera, Ediciones del Faro, 2016.

Núñez Rivera, Valentín. "Una polémica encubierta: poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600–1650)." *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, coordinado por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 193–214.

Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid, Imprenta Real, 1796.

Osuna, Inmaculada. "El *Encomio de los ingenios sevillanos, en la fiesta de los santos Inacio de Loyola y Francisco Javier* (1623), Juan Antonio de Ibarra." *Calíope*, vol. 25, no. 2, 2020, pp. 233–55.

Osuna Cabezas, María José. "Décimas del Padre fray Luis de Guzmán contra las sofisterías del *Antídoto* (estudio y edición)." *Calíope*, vol. 14, no. 2, 2008, pp. 27–43.

———. "Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, editado por Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Abada Editores, 2010, pp. 463–79.

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Editado por Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra,1990.

Pascual Barea, Joaquín, editor. Rodrigo Caro. *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*. Sevilla, Diputación, 2000.

Ponce Cárdenas, Jesús. "*Entremos en la oficina de la erudición*. Vázquez Siruela y las notas al *Panegírico al duque de Lerma.*" *e–Spania* [En línea], 32 | février 2019, publicado el 05 febrero 2019, journals.openedition.org/e-spania/30129; doi.org/10.4000/e-spania.30129. Consultado el 21 octubre 2020.

———. "Perfil biográfico de un historiador y comentarista *"in schedis"*." *e-Spania* [En línea], 32 | février 2019, publicado el 05 febrero 2019, journals.openedition.org/e-spania/29902; doi.org/10.4000/e-spania.29902. Consultado el 21 octubre 2020.

Rico García, José Manuel, editor. *Opúsculo contra el Antídoto. Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, dirigido por Mercedes Blanco, París, OBVIL, Universidad París Sorbonne, 2016, http://obvil.sorbonneuniversite.fr/corpus/gongora/1624_opusculo-curioso

———. "Breve noticia de un desconocido *juicio* sobre el estilo de don Luis de Góngora, obra de Alonso Chirino Bermúdez," (en prensa).

Rodríguez Conde, Raquel, y Antonio Valiente Romero. "Entre la crítica poética y el anticuarismo. Análisis material del códice ms. 3893 de la BNE en el contexto de los trabajos eruditos de Martín Vázquez Siruela." *e-Spania* [En línea], 32 | février 2019, publicado el 05 febrero 2019, journals.openedition.org/espania/29974; doi.org/10.4000/espania.29974. Consultado el 21 octubre 2020.

Rodríguez-Moñino, Antonio, y María Brey Mariño. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. Vol. II. New York, Hispanic Society of America, 1965.

Rojas Castro, Antonio. *Editar las Soledades de Góngora en la era digital. Texto crítico y propuesta de codificación XML/TEI*. Tesis dirigida por José María Micó y defendida en 2015 en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, www.antoniorojascastro.com/tesis/.

Roses, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid-Londres, Támesis, 1994.

Ryan, Hewson A. "Una bibliografía gongorina del siglo XVII." *Boletín de la Real Academia Española*, no. 33, 1953, pp. 427-67.

Salcedo Coronel, García. *Las Soledades de don Luis de Góngora, comentadas*. Madrid, Imprenta Real, 1636.

Santos de la Hera, Fernando. *El libro en la catedral de Sevilla*. Tesis doctoral dirigida por María del Carmen Álvarez Márquez. Universidad de Sevilla, 2019.

Smith, C. C. "Pedro de Valencia's letter to Góngora (1613)." *Bulletin of Spanish Studies*, XXXIX, 1962, pp. 90–91.

Solís de los Santos, José. "La biblioteca del canónigo hispalense Ambrosio José de la Cuesta y Saavedra (1653–1707). Nueva York, Hispanic Society of America, Ms. B2681." *Janus*, no. 6, 2017, pp. 56–137.

Thomas, Lucien-Paul. *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne. Première partie: les origines et l'évolution*. París, Honoré Champion, 1909.

Vranich, Stanko. "Don Juan de Espinosa: poeta sevillano del siglo XVII." *Archivo Hispalense*, t. 59, no. 182, 1976, pp. 69–79.

Yoshida, Saiko. "*Discurso sobre el estilo* de don Luis de Góngora de Vázquez Siruela". *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades, de Luis de Góngora*. Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1995, pp. 89–106.

DATE OF RECEPTION: NOV 7, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: JAN 8, 2021

Vidas persuasivas: Pellicer biografía a Góngora

Persuasive Lives: Pellicer Composes a Biography of Góngora

PEDRO RUIZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, SPAIN

Miembro del Grupo PASO y coordinador del volumen 18.1 (2012) de la revista *Calíope*, "Tardos vuelos del Fénix. La poesía del bajo barroco"

ABSTRACT

Between 1628 and 1629 three biographies of Góngora are composed in close relationship. From their paratextual condition, they intervene in the controversy of those years about the "nueva poesía." In the process, the version signed by Pellicer occupies a central place with the particularities derived from the commentator's attitude and particular intentions. This article analyzes how the *vita maior* tried to intervene in the "polémica gongorina" and also Pellicer's literary wars.

RESUMEN

Entre 1628 y 1629 se componen tres biografías de Góngora en estrecha relación. Desde su condición paratextual intervienen en la polémica que en esos años se mantenía a cuenta de la nueva poesía. En el proceso ocupa un lugar central la versión firmada por Pellicer, con las particularidades derivadas de la actitud del comentarista y sus particulares intenciones. El artículo analiza las estrategias de la *vita maior* para intervenir en la polémica gongorina y en las propias guerras literarias del autor de las *Lecciones solemnes*.

KEYWORDS
Pellicer, biography, Góngora, literary field, polemics

PALABRAS CLAVE
Pellicer, biografía, Góngora, campo literario, polémicas

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0105

En el cada vez más amplio panorama de los *Authorship Studies*[1] la atención a las construcciones biográficas[2] ha puesto de relieve su condición de elementos de primer orden en la conformación de la imagen autorial. La existencia misma de una biografía escrita es una pieza clave en el proceso de canonización; la progresiva regularización de las muestras del género en paratextos, galerías y en forma de obras exentas denota una dinámica de institucionalización; sus contenidos, finalmente, van marcando el desplazamiento de la valoración de las prácticas de escritura desde su función de ornato en la figura del caballero hasta su posición de centralidad en la caracterización de un autor. De todos estos procesos dan cuenta el contenido mismo de los relatos de vida y los cambios que experimentan desde la codificación retórica clásica, entre el género de la prosopografía y el de la apología o el panegírico. También puede resultar muy significativa la condición pragmática que las vidas de autor adquieren en su contexto de aparición y la función que en el mismo se les encomienda[3]. Ambos ejes se entrecruzan cuando la biografía se compone en el marco de una polémica entendida como marca y motor en la constitución del campo literario (Bourdieu). En este caso se entrelazan las dimensiones de reivindicación, canonización e institucionalización, como ocurrió con las vidas de Góngora que aparecieron en el seno de la batalla en torno a sus poemas mayores, en las que estas páginas se centran, y como confirma su eco en la revisión dieciochesca, entre la restauración y el neoclasicismo (Sebold). Así se constata en un dato significativo: en el inapreciable catálogo que Robert Jammes ofrece de los textos de la polémica en su magistral edición de las *Soledades*, en 1994, no hay ninguna referencia a las vidas del poeta que acompañaron (o tenían intención de hacerlo) algunas de las ediciones más emblemáticas de su obra o de los comentarios de la misma; sin embargo, cuando dos décadas después se aborda como una labor de equipo y con apoyo en la tecnología digital (Blanco) la sistematización y ampliación de la nómina de textos y su edición, las diferentes versiones que de la primera semblanza del cordobés se compusieron en menos de dos años (1628–1629) se igualan con intervenciones en la polémica que ya contaban con un amplio (re)conocimiento. De este modo el proyecto de Mercedes Blanco explicita de manera operativa cómo estas biografías dejan de ser consideradas como un discurso neutro para valorarse como un factor de posicionamiento, próximas a un lugar de centralidad en la avalancha de textos implicados en la polémica, en su condición de discurso de reivindicación y, en ocasiones, de ataque. Los textos en cuestión han sido manejados por el gongorismo desde inicios del siglo XX y fueron reunidos, estudiados y editados por Oliver en su última década, en una tarea actualizada por Izquierdo[4] para la citada plataforma digital. Se trata, pues, de obras conocidas y debidamente ubicadas en su contexto, pero

puede resultar productivo dirigirles una nueva mirada para indagar el modo específico en que responden al marco de la polémica y el papel singular que desempeñan en la misma, en particular en manos de Pellicer.

Algunas claves contextuales

Un sencillo cotejo textual y las indagaciones documentales evidencian la estrecha relación entre los textos, apuntan la comunidad de intereses y permiten recomponer un proceso que reduce a la mitad el tiempo que media entre el manuscrito Chacón y la edición de Hoces y esclarece algunas circunstancias. El códice preparado por el señor de Polvoranca y fechado en 1628 incluye en sus preliminares una vida anónima, atribuible ya sin vacilación a fray Hortensio Félix Paravicino y datable en la segunda mitad de ese año. El año siguiente Pellicer trabaja sobre ella para elaborar un texto homólogo con destino a sus *Lecciones solemnes*, aparecidas en 1630 con una página reservada para la presentación biográfica y la declaración de que ha faltado tiempo para su aprobación y ser incluida en el volumen; el manuscrito que la contenía se fecha en 1629, y en él el comentarista alude veladamente a Paravicino como inspirador de Góngora y autor de su biografía, pero sin declararlo explícitamente. Con adiciones de diferente extensión intercaladas, Hoces incluye una copia de la anónima "Vida y escritos de don Luis de Góngora" procedente de Chacón a partir de la segunda tirada de su edición de 1633, manteniéndose en las siguientes de este año y en las reediciones de 1634 y 1654 (Izquierdo), para consolidarse como la primera biografía en el cauce de la imprenta y la referencia para las semblanzas posteriores, como la de López de Sedano en el *Parnaso español* (1773). La versión aparece anónima, con las conocidas iniciales, y muestra a las claras que se trata de un ejercicio de *amplificatio*, que puede atribuirse a Pellicer a tenor de la dirección que apunta en las glosas añadidas; siendo así, aun apareciendo más tarde, sería un estadio intermedio, datable también en 1629.

Avatares de esta naturaleza no son extraños en la transmisión de los textos en el siglo XVII. Lo llamativo es el hecho de que Paravicino, reconocido amigo de Góngora y muy cercano a su estética, no solo mantenga el anonimato en las dos apariciones de la biografía del poeta, sino que se resista también a autorizar su inclusión en el proyecto de Pellicer y aun a que en su texto se desvele su identidad. Como argumentadamente señala Izquierdo, la razón hay que buscarla en las espinosas relaciones que en ese momento el trinitario mantenía con Lope de Vega, cuando este enarbolaba la bandera antigongorina y ultimaba la redacción del *Laurel de Apolo* (1630), manifestación palmaria de su interés por mantener el parnaso poético hispánico en el molde de su conveniencia, a la vez que rico repositorio de pullas más o menos veladas, como las

enderezadas contra Pellicer. Del mismo año de 1628 son las censuras inquisitoriales promovidas por fray Juan de Pineda contra las *Obras en verso del Homero español* (1627), que causan su prohibición; en 1629 aparecen los ataques de Suárez de Figueroa en el *Pusílipo*, y Quevedo difunde *La culta latiniparla* y anuncia el proyecto de ediciones que concibe como antídotos antigongorinos. Eran, pues, años de "batallas de plumas". En medio de ellas aparecen las vidas de Góngora, y sus responsables se encuentran enredados en distintas polémicas personales que se suman a las que tienen su epicentro en las innovaciones gongorinas, cuando no se arropan con ellas para darles una cierta dignidad literaria a rencillas y rivalidades personales. De un Paravicino amedrentado por los ataques de Lope y un Pellicer (Iglesias Feijoo) en pugna directa con el Fénix, tras vencerlo en la pretensión del cargo de cronista y atacarlo en *El Fénix y su historia natural* (1630), son las manos que crean y hacer crecer la primera semblanza biográfica del poeta cordobés, y las distintas realizaciones no pueden situarse al margen de estas circunstancias, las reflejan, las evocan explícitamente y en última instancia se convierten en instrumentos más o menos velados de intervención en las polémicas que la enmarcan.

Abriendo un poco el foco, el campo de los debates también se veía alimentado en esas décadas por otras iniciativas con diferentes grados de beligerancia, pero aunadas por la utilización de semblanzas y biografías como parte del posicionamiento, o de los posicionamientos, pues en todos los casos el del biógrafo corre parejas con el del biografiado, cuando no se prioriza. Valga citar, sin ánimo de exhaustividad, la vida de Garcilaso que Tamayo de Vargas incluye en su edición de 1622 con la explícita voluntad de recuperar la centralidad del toledano, la del poeta de esa ciudad y la de su lengua y sus manifestaciones literarias, marcadas por una llaneza opuesta a un gongorismo en boga; las presentaciones que Quevedo pondrá al frente de sus intencionadas ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre (1631), dirigidas a presentar un modelo poético culto pero en línea con el legado garcilasiano que las *Soledades* parecían quebrar; la vida de Burguillos con que Lope complementa la creación de un apócrifo en una presentación en la sociedad impresa (1634) con inequívocos tintes antigongorinos[5] (así asumidos por el imaginario licenciado que hace befa de estas novedades en coherencia con la naturaleza y condición otorgadas por su creador y asentadas en su biografía); o la vida de Camoens que Faria e Sousa incluye en su edición y comentario de *Os Lusiadas* (1639), menos destinada a una innecesaria canonización del vate nacional portugués que a su propio posicionamiento en el campo literario, inseparable de sus posiciones contrarias a la poética de las *Soledades*. Sin poder entrar ahora en un análisis pormenorizado, este breve repaso muestra cómo las *vitae* gongorinas se sitúan entre dos décadas enmarcadas por la polémica y la composición de distintos modelos biográficos destinados a participar en ella, promovidos por figuras con un alto grado de protagonismo en las sucesivas fases del debate.

Diálogos polémicos y codificación de formatos

Las ramas colaterales de la polémica[6] se entrelazan en torno a las biografías gongorinas, actuando en su conformación a partir de las líneas cruzadas de ataques y defensas, de las diferentes estrategias de posicionamiento empleadas y de la diversidad de marcos discursivo-editoriales en que se insertan. Y no se puede olvidar en ningún caso que se trata de iniciativas ajenas a la voluntad del propio poeta, ya desde las actuaciones de difusión más cercanas, y que la distancia se incrementaba por la aparición de otros designios, entre las pugnas por la jerarquía académica y los beneficios del mercado.

El desplazamiento de las circunstancias y los intereses se apunta ya en la aparición del texto germinal, cuya composición es conocida. Iniciada la confección del manuscrito Chacón en vida del poeta, contó en sus primeras fases con su autorización, posiblemente con su asistencia en la organización del corpus y en su incremento, y de manera cierta en la aportación de noticias para la localización de los textos en su contexto de creación. También debió, cuando menos, de gozar del beneplácito del cordobés la elección del destinatario, al que el poeta rondaba en sus pretensiones cortesanas, planteándose incluso para satisfacerlo el abandono de su aristocrática negativa a imprimir sus versos. La fórmula materializada por el señor de Polvoranca era la salida perfecta en esta situación, para agradar al presunto mecenas, dignificar la presentación editorial de la obra y mantenerla a salvo de una indeseable vulgarización. No obstante, en este contexto no se plantea la adición de una biografía preliminar antes del fallecimiento del autor: no hay noticias en ese sentido, hubiese resultado un acto de soberbia demasiado provocador en vida, y los datos apuntan más bien a una urgida redacción por Paravicino en la segunda mitad de 1628, al menos un año después de la muerte de Góngora; o la idea tardó en aparecer o se demoró la disponibilidad de un biógrafo. En todo caso, la semblanza que aparece anónima se sitúa con claridad en el diseño conceptual y material del códice como parte de la traducción a su propósito de la práctica editorial aplicada a la obra de los clásicos. Si ya había sido actualizada en las ediciones comentadas de Garcilaso impresas en 1580 y 1622[7], Chacón recupera la materialidad y significado del manuscrito, añade novedades como el retrato y, sobre todo, confiere una inmediatez a este procedimiento canonizador, cuyo carácter provocador sólo puede entenderse en el contexto de una guerra literaria que era tanto estilística como social.

Buena prueba de la doble vertiente de la batalla en torno a Góngora es la trascendencia del destinatario de la biografía germinal en el marco editorial en que aparece. El conde-duque representaba, sin duda, una opción preferente para obtener un mecenazgo, pero era algo más que un proveedor de beneficio material directo, porque desde su período sevillano se mostró activamente interesado en las letras y cercano a su renovación más culta, y por su posición se

encontraba ahora con la posibilidad de convertir sus preferencias en norma de gusto y horizonte de referencia estético. Así debió de entenderlo Lope cuando, sin abandonar las pullas a los excesos de la imitación culterana, caracterizó sus acercamientos a la sombra del valido con los rasgos de una poesía culta, con la autorreivindicación incluida en *La Filomena* (1621) y la asimilación de estilemas gongorinos en *La Circe* (1624). Así se cruzaba el Fénix en los años previos a la muerte de Góngora con la aproximación entre este y Olivares, y la (re)construcción dignificadora de su figura[8] en los poemarios citados bien pudo empujar la decisión de fijar la imagen del cordobés en la ofrenda al valido, complementando la prosopografía escrita con la representación visual en un retrato que también daba la réplica a las ostentaciones de Lope. Si el reciente fallecimiento convertía el busto enmarcado de Góngora en una especie de máscara funeraria, una función similar desempeñaba para rubricar una *vita* que podía darse por cerrada cuando la vida había finalizado y que se coronaba con la puesta *ante oculos* de un *bel morir*. Aunque Lope había recurrido a Pacheco para esbozar los trazos de una biografía en los preliminares de la *Jerusalén* (1609), solo la condición póstuma permitía el pleno desarrollo de esta posibilidad. No iban a dejar de aprovecharlo los responsables de la *vita* de Góngora, como, *fas aut nefas*, no evitan su implicación en la polémica y, en un modo más preciso, en el posicionamiento ante Olivares, en un escenario que ganaba en intensidad y complejidad por las rivalidades de Lope respecto a Paravicino, determinantes de la aparición de la biografía como un texto anónimo.

Pellicer debió de ver con claridad todas las posibilidades que abría la construcción de un discurso biográfico para Góngora y su inclusión en un texto de referencia de su obra, y sin duda hubo de considerarlo en su empresa de enaltecimiento de la poesía del cordobés y, en no menor medida, en su particular batalla con Lope por la supremacía en la república letrada del momento (Rozas), ya que la biografía del máximo rival era una interesada enseña de combate en el campo en disputa. El joven cronista (si no había intervenido en la decisión de su amigo Paravicino) conocería el resultado último de la empresa de Chacón el mismo año en que ultimaba la composición y preparación para las prensas de sus *Lecciones solemnes*, con privilegio de julio de 1628, fe de erratas de diciembre de 1629 y aparición en 1630. En algún momento previo a que el licenciado Murcia de la Llana firmara otra de sus revisiones Pellicer quiso plasmar su idea de abrir su obra exegética con la primera biografía impresa del poeta y así lo dejó consignado en los preliminares de su volumen, pero no pudo obtener de Paravicino el *placet* para reproducir su texto ni tuvo tiempo de que su semblanza alternativa (y directamente inspirada por la primera) pasara todos los trámites pertinentes, por lo que las *Lecciones* solo registraron la intención, y su tarea permaneció en el estadio del manuscrito (Izquierdo). La intención de ofrecer una primera edición impresa de Góngora

acompañada de su biografía quedó frustrada. Sin embargo, sí dejó manifiesto el designio de componer una edición en la que el *acessus ad auctorem* se sobredimensionaba con relación al texto, además de ofrecer los componentes consagrados en la tradición de las ediciones de los clásicos, incluyendo, además y en nuevo eco del diseño de Chacón, un retrato del poeta, acompañado, ahora sí, del epigrama de Paravicino, también anónimo, con las iniciales que consagraría Hoces en su volumen. Frente al descuidado y prohibido volumen de Vicuña (1627), Pellicer ofrecía una digna edición de los poemas mayores del cordobés, colocando, a escasa distancia del primer volumen de Salcedo Coronel (1629)[9], un hito irrefutable en la exaltación de Góngora, elevado a la categoría de clásico, pero también, con apenas 28 años, un elemento decisivo en la configuración de su propia figura pública como autor y una decidida toma de posición en la polémica. La adición de su retrato, incluso precediendo al del poeta comentado, es un indicio claro del papel de las *Lecciones* en esta carrera (*infra*), que también se estaba forjando ya en estos años al calor de las polémicas, en la práctica totalidad de los casos imbricadas con la desarrollada en torno a la obra del cordobés. En el modo más directo sucedía así con su pugna con el comentarista sevillano por adelantarse en la carrera por la prioridad en dar cuerpo tipográfico a esa tarea, incluso recurriendo a irregulares procedimientos de apropiación del trabajo del rival (García Jiménez). Y, si el enfrentamiento con Lope se vinculó a intereses más materiales y tomó claros tintes personales, también la toma de partido por Góngora hubo de acentuar y dar pátina de debate estético a lo que fue una enemistad viva hasta la muerte del Fénix. Ya Dámaso Alonso recompuso un panorama de "todos contra Pellicer"[10] ilustrativo de las prácticas desplegadas por el biógrafo del cordobés para situarse en el campo literario del momento; al final del camino el beligerante escritor recurre a una autobibliografía (Ruiz Pérez, "Otorgar vida") para seguir fijando su posición, y en ella el recuerdo de la *vita* compuesta dos décadas atrás, aun habiendo quedado manuscrita, apunta al valor que le pudo conceder; el recurso para situar a Góngora por encima de sus atacantes y aun de la propia polémica, al proponer una respuesta que se pretende definitiva contra los ataques recibidos, funciona al tiempo como estrategia de posicionamiento personal.

La presencia de una versión ligeramente ampliada de la biografía realizada por Paravicino en los preliminares de la segunda tirada de la edición de Hoces podría, en principio, situarse al margen de las pretensiones de Pellicer, pero con la corrección del editor viene a afirmar el sentido de su propuesta, máxime si, como parece, lo que incluyó responde al cuaderno de trabajo en que Pellicer plasmó unos ensayos de reelaboración de la *vita minor* antes de abordar su propia redacción. El éxito de la iniciativa sobrevenida y su permanencia en las impresiones posteriores de la edición corroboran el sentido apreciativo y de afirmación adquirido por la biografía, que habrá de acompañar

esta rama de la difusión impresa a lo largo del siglo, asentando una especie de normalización del uso de la misma y de su resultado de canonización del poeta. Un repaso por las más significativas de las adiciones introducidas en la redacción original ratifica que no era otra la finalidad del relato biográfico y su aportación paratextual. La primera establece la pauta, al extenderse en la justificación del desenfado y el tono subido de las composiciones iniciales del poeta en su estancia salmantina, con un eco esperable al tratar del supuesto cambio de estética en los poemas mayores y un cierto correlato en lo tocante al fallecimiento de Góngora y, en particular, a la enfermedad previa, insistiendo en la argumentación inicial que preservaba su juicio asumiendo un deterioro de la memoria. Otra parte sustancial de las adiciones se localiza al tratar de la estancia de Góngora en la corte, con la contraposición entre el aprecio que los grandes manifestaron por su obra y la falta de ayuda material que le proporcionaron, entrelazando los motivos de las relaciones con la aristocracia, del juicio favorable de quienes podían ser considerados los más cultos y refinados del momento y de la proverbial menesterosidad del poeta. Un apartado casi inevitable lo constituía el relativo a lo justificable de la impresión, con una conciencia clara de la alteración de la naturaleza y la pragmática de un texto cuando abandona su condición de manuscrito, cuando supera el destinatario único y privilegiado para ponerse al alcance de cualquiera que pueda destinar unas monedas a la adquisición de un ejemplar; para el aspecto que nos atañe, interesa la relación con el lamento previo sobre la ausencia de fortuna en la transmisión de los textos gongorinos, circunstancia en que podría hallarse la razón de una buena parte de los defectos que se le imputan al autor y que avala la propia edición de Hoces y, al paso, los trabajos precedentes dedicados al esclarecimiento e ilustración, sobre todo, de sus composiciones mayores; con ello la propia edición en que se incluye la versión ampliada de "Vida y escritos de don Luis de Góngora" entra implícitamente en la polémica. Y justamente a ella se dedican algunos de los añadidos más extensos y con argumentos más explícitos:

> desde los primeros años vio, si no conseguir, arrebatarse a la sublimidad o alteza de la cultura, que tan odiosa intenta hacer la ignorancia; se empeñó a la grandeza del *Polifemo, Soledades* (. . .). Discurrir de la estimación de este estilo, o sus calumnias, y buscar la razón aun de lo que no la tiene, más tiempo pide, y más notas de erudición (. . .). En la liza andan combatientes que lo batallarán al estruendo como a la arte, y más que al arte, al estruendo, achaque natural de las cosas vanas y violentas, especialmente en la contradicción, que las defensas, como tocan al calumniado, dicen que han de ser más templadas. (. . .) le veneraron en vida otras naciones. La nuestra se dividió más en facciones que en pareceres; no es poca gloria en la fama tenerlos, mas todos, ni a las acciones divinas les ha sido dado, siéndoles debido. Extraña sangre da vida a algunos corazones humanos,

> pues respirando venenos viven muerte y no apestan solo el aire, sino la luz, que oscurecerla no importara tanto. Nublado decimos que está el cielo; decimos, mas no lo está; gracia tiene el cielo, o claro o oscuro, o azul o nublado, que todo es mentira cuanto de él se dice. Y España es la patria de estos monstruos humanos, como África de las fieras, y para el oro de sus ingenios es nueva India, pues ya tiene mina y la hornaza en las mismas venas con que confunde los oficios, sino los intentos de madre y de madrastra, en sus mejores hijos.
>
> No se puede negar alguna más licencia que dio a sus Musas don Luis para huirse a la sencillez de nuestra habla castellana. Si no hubiera habido de nuestros atrevimientos, no solo no hubiera dejado los primeros paños de su niñez, mas ni sacado los brazos de las fajas supersticiosas de la ignorancia y el miedo nuestra infancia. Demás que no ha habido idioma clásico o vulgar jamás que en su misma patria no diferencie lo docto y lo plebeyo entre la arte y la conexión. ¡Oh, cómo desde el ocio se acusa descansadamente el trabajo, aun sin el dolor de la envidia! (Izquierdo, s.p.)

La polémica pasa así a formar parte esencial en la trayectoria vital del autor y capítulo imprescindible en el relato de su biografía, en un comercio de reciprocidad.

La estrategia polémica de Pellicer

Aun sin recoger el texto en preparación, el epígrafe del preliminar impreso en 1630 es elocuente de las intenciones de su autor: "Vida y escritos de don Luis de Góngora. Defensa de su estilo por don Joseph Pellicer Salas y Tovar"; con la adición al sintagma original en la biografía de Paravicino, el comentarista adelanta su intención apologética y demuestra que esta comienza a desplegarse en la biografía. Así hace inseparables el relato de vida y la defensa en la obra, usando una noción y un término muy repetidos en la polémica, en la que los partidarios de Góngora se veían empujados a un rol de justificación ante los ataques de los adversarios. Estos se centraban sobre todo en el estilo, y a ello alude directamente el epígrafe de Pellicer en un adelanto del contenido pormenorizado en las *Lecciones solemnes*. La preocupación por este aspecto aflora también en la redacción que se conserva manuscrita, en cuyo arranque una nota marginal recuerda: "Háblese de los cuatro estilos". La prosopografía del poeta asumía con claridad su función reivindicativa, y con ello Pellicer se mantenía dentro de los moldes fijados por la retórica clásica para la biografía.

Como una de las realizaciones del discurso de la historia (Schwartz), la *vita auctoris* se adscribía a las reglas del *genus demonstrativum*[11]. Al tiempo, en cuanto apología o defensa incorporaba los rasgos del *genus iudiciale*, asumiendo los recursos de la argumentación forense para proyectarlos en forma de panegírico o, como en el caso de la *vita auctoris*, en justificación. Esta última se hacía más necesaria cuando el poeta era objeto de diatriba y polémica, y la función del biógrafo

se acercaba a la del rapsoda que inmortalizaba la epopeya del héroe. Cuando se trataba de un héroe literario el biógrafo mantenía el tópico épico que establecía, a partir de la anécdota de Alejandro, la emulación ante ambos: al héroe (o al poeta) correspondía la grandeza de sus logros, pero era el canto (o el biógrafo) quien los inmortalizaba. Inmerso en sus propias polémicas, Pellicer tendría la imagen muy presente a la hora de tratar la semblanza de Góngora, no sólo en los motivos y en las digresiones argumentativas de su composición, sino sobre todo en su dimensión pragmática. Esta entraba en estrecho diálogo con sus "lecciones", al modo en que los comentarios lo hacían con los versos de los poemas mayores del cordobés, a los que en muchos casos parecían querer sobrepujar en erudición y doctrina[12]. Colocándose, cuando menos, a la altura del poeta, el comentarista celebra su labor para situarlo en el pináculo de la fama. A este propósito sirve en el volumen la pretendida biografía y el correlato que representa, como en el manuscrito Chacón, el retrato de Góngora. En este caso, sin embargo, es el del propio comentarista el que aparece en primer lugar, dentro de una serie continuada de elementos de autorrepresentación, a modo de firma superpuesta a la del poeta. Frente al anonimato de Paravicino, Pellicer rubrica (Ruiz Pérez, *La rúbrica*) con expresa mención de su nombre y condición la biografía manuscrita, y, en el tono general de los preliminares del volumen de 1630, hace ostentación de su autoría al señalar el espacio que le estaba reservado para su traslado al impreso. La celebración del poeta se entrelaza con la ostentación del comentarista, de un modo más personal que el desplegado en las *Anotaciones*, medio siglo antes (López Bueno). Mientras Herrera orienta sus apreciaciones y discursos al asentamiento de una poética en cuyo cultivo presenta una imagen colectiva, es la personalidad singular de Pellicer y su erudición lo que entra en juego en la retórica paratextual, y en su arquitectura la prevista biografía debía jugar un papel fundamental, convirtiendo los mecanismos de autorización, de concesión de autoridad, en un juego de espejos, perfectamente visible al atender a los retratos.

Al recuperar el texto manuscrito de la biografía gongorina estos rasgos quedan plenamente al descubierto, y no sólo por la orgullosa firma en su conclusión. Tras la tenue cortina del tópico de *captatio benevolentiae*, la afirmación del biógrafo se hace presente desde el inicio del texto:

> Para decir de tan excelente varón y referir sus alabanzas, quisiera exceder en elocuencia a todos los oradores griegos y romanos, y hallarme en altura tanta que pudiera mi pluma eternizar la memoria de un ingenio que vivió para decoro, reputación y honor de su patria.

La hipotética voluntad expresada en el primer verbo en forma personal resalta el "yo" del sujeto y abre la paradoja de su propia contradicción: no se hace referencia a una empresa imposible, ya que lo que sigue (tras una nueva frase regida por la primera persona) es el relato de la vida del poeta. En su

desarrollo reaparece la presencia del biógrafo, con una anécdota testimonial de la relación personal entre las dos figuras (y las dos funciones) de la narración; al afirmar que, "comunicándole yo algunas puerilidades mías, se las hacía repetir muchas veces diciendo que le remozaban" Pellicer sobrepasa el requerimiento retórico de verosimilitud basada en la condición de testigo directo de los hechos o de conocimiento del personaje retratado, pues los papeles se invierten al presentar al maestro como admirador de quien busca ver reconocida la condición de discípulo.

El resultado de la intromisión del biógrafo en su narración se dirige, sin duda, a satisfacer las pretensiones de quien había obtenido ese año el cargo de cronista real y aspiraba a seguir ascendiendo hacia la cúspide de la república de las letras; bajo su gesto agresivo y polémico actuaba un mecanismo más profundo, pues no se puede conseguir ese propósito si no existe la república literaria, como no existe polémica sin territorio por conquistar. Al hacer manifiesto, en un gesto metanarrativo, el proceso de construcción del relato biográfico ("yo estoy escribiendo la *vita* de un escritor" podría parafrasearse), Pellicer erige un monumento de *auctoritas* y reclama para sí, siquiera a modo de reflejo, parte de esa condición, que es lo que podía hacerlo incómodo para algunos de sus contemporáneos. Sin embargo, la proyección del gesto superaba en trascendencia un simple choque de egos. Apenas a dos años de la muerte del poeta, sus biografías, en especial cuando Pellicer le añade su rúbrica, la nominal y la propiamente autorial, evidencian una línea de continuidad, esencial en la constitución de la república literaria, junto a la condición reflexiva y metadiscursiva que supone el comentario. A este designio contribuye la presencia de una galería de modelos clásicos que ensalzan, por vía de emulación, el valor del poeta moderno junto a (o sobre) los *antiqui auctores*, pero también un procedimiento más sutil, como es la actualización, también con un componente de modernidad, de la exigencia retórica de ejemplaridad explícita en la tratadística y preceptiva del género y actualizada en la orientación tacitista de la historiografía en las primeras décadas del siglo XVII. Así, la composición de Pellicer (más que la anónima de Paravicino) explora y apunta unos trazos de individualidad en la trayectoria y personalidad de Góngora, pero sin dejar de subrayar de modo más implícito su condición ejemplar, no sólo en una dimensión moral; a ella responden, por ejemplo, las justificaciones sobre los excesos burlescos de su poesía juvenil o el carácter de encargo de los poemas amorosos compuestos tras su ordenación sacerdotal, pero esta se manifiesta sobre todo en el trazado de una figura paradigmática, la del poeta, compuesta por motivos tan determinantes como la precocidad, la conjunción de *natura* y *studium*, la trayectoria de jocosidad, lírica amorosa y composiciones sublimes, la resistencia a la impresión vulgarizadora o, incluso, la pobreza y la ambivalente relación con los poderosos. Al integrar los elementos singulares de una figura individual y la idea del poeta, Pellicer está dando un paso

en la canonización de Góngora y, más decisivo aún, en la institucionalización del canon. En los términos objeto de este monográfico, está dando a la vez respuesta a los ataques y "defendiendo un estilo", pero también está dando sentido a la polémica, al consagrar su escenografía (Díaz).

Un elemento singular en esta composición de una imagen a través de su relato biográfico es la utilización de textos del autor, concretamente cuatro sonetos, con finalidades complementarias. El primero lo transcribe Pellicer a modo de testimonio de un episodio que sitúa, incorrectamente[13], en los años de estudio en Salamanca; el asunto de la enfermedad ("Muerto me lloró el Tormes") contrapesa las noticias sobre el comportamiento lúdico del joven estudiante, en tanto que la forma culta del metro-género juega (muy en la línea de la crítica reciente) en favor de la ruptura de la dicotomía entre dos períodos distintos en la obra del cordobés, atribuyendo a años juveniles una sazonada muestra de una poética más culta y aun patética. Los tres siguientes aparecen más adelante, agrupados entre las referencias a la escritura de los poemas mayores y los ecos que suscitaron. Al presentar el *Polifemo* y las *Soledades* como obra de un "furor sublime", por el que "quiso añadirse reputación más sólida y fama más elevada buscando un rumbo nuevo para la inmortalidad", distanciándose de las formas jocosas de la juventud, el primer soneto tiende un puente implícito y limita el alcance de la ruptura, pero también sienta la base sobre la que incluir tres composiciones análogas como otras tantas respuestas, ya que no a un mal corporal, a un daño moral, el suscitado por los ataques de la polémica. De este modo se suceden las piezas "Pisó las calles de Madrid el fiero" como agresiva defensa del *Polifemo*, "Con poca luz y menos disciplina" a modo de contestación a las impugnaciones de la *Soledad primera*, y finalmente "Restituye a tu mudo horror divino", con el que "se desahogó de las calumnias" provocadas por la *Soledad segunda*. Al recuperar los textos década y media después de su composición Pellicer muestra su voluntad de reactivar su difusión y alimentar con nuevos leños el fuego de la polémica, ofreciendo en este detalle de su construcción biográfica una muestra inequívoca de su inserción en un debate que aún tardaría en extinguirse.

Las *Lecciones solemnes* fueron una pieza mayor en el heterogéneo corpus de la polémica, y la biografía del poeta había de fungir como un componente, si bien truncado por su omisión práctica en el impreso de 1630, de particular entidad en el ambicioso proyecto de comentarista. Si su ambición por mostrarse como erudito le llevó a tomar con más o menos derecho materiales de Pedro de Valencia, Díaz de Ribas y Salcedo Coronel, el resultado le daba a su comentario un valor de recopilación, a la vez como síntesis de las defensas previas y como aportación personal a las mismas, iniciada en una biografía del poeta con el sentido de "defensa de su estilo", desarrollando lo iniciado en el título de Paravicino. La conciencia de esta actitud aflora en el texto en forma

de *recusatio*, donde la renuncia indica implícitamente que, como se recordaba en su nota inicial, ya ha hablado del estilo de Góngora:

> Dejemos ahora el discurrir sobre el estilo, pues luego diremos de él en su defensa, y pasemos a las medras que don Luis tuvo y a los aumentos que alcanzó, pues, no obstante que fue el mayor hombre de España en su tiempo, se halló tan atrasado en las comodidades, que parece que la Fortuna, en odio de la Naturaleza, quería tenerle ajado en la necesidad y hacerle que gastase de la paciencia y del sufrimiento cuanto le faltaba de sus bienes. (Izquierdo, s.p.)

El odio de Naturaleza y Fortuna, concretado en la correlación estilo-necesidad, otorga la dimensión trágica o heroica adecuada para resolver, a través de la imagen de "mayor hombre de España", la proyección de la biografía individual en arquetipo ejemplar del poeta, con la tópica mayor que se le venía adscribiendo. La *amplificatio* del episodio cortesano de Góngora respecto a la esquemática mención de Paravicino revela el propósito del comentarista en su construcción biográfica, que lo es también de una apología; hacia la conclusión de su texto, intensifica este carácter con una recurrencia que le permite volver a cobrar presencia en el escenario levantado. De nuevo retoma lo que el biógrafo trinitario dejó en germen, al contraponer escuetamente la desastrada edición de Vicuña con el cuidadoso códice de Chacón. Pellicer lo aprovecha para el argumento final de su discurso, que arranca con una prosopografía ("Fue don Luis de proporcionada estatura . . .), sigue con una valoración de su obra en *emulatio* con una amplia nómina de *auctoritates*, y concluye, en paralelo al pasaje cortesano, con la antítesis que representa el infortunio en la transmisión ("Quedaron los escritos de este insigne varón con su muerte desamparados y sin quien cuidase de ellos . . ."). La mención de Chacón era obligada y, con ella, la del precedente de un anónimo Paravicino como biógrafo, pero la estima de los precedentes se torna en soporte del propósito esencial: valorar su propia intervención. En ella el comento es una pieza central, pero no la única, ya que, junto a la biografía en discurso y la edición de los textos objeto de las *Lecciones*, se inscribe en un marco que, al hilo de la polémica y formando parte de la misma, apunta a un propósito de canonización, que es doble. Apoyado en el juego de espejos con Chacón, retrato y biografía incluidos, el comentarista se incluye en la composición, ocupando mucho del espacio de la *conclusio*:

> Ofrecí *yo* en vida a don Luis el *comentarle* sus obras y, aunque él lo rehusó, entre la modestia y el agradecimiento, *yo* he querido cumplir *mi obligación* y estudiar de camino sus escritos para que, arrimado a su fama, *consiga por él algún género de opinión*. Salen ahora las obras más principales en este primer tomo, para que en el *segundo* les quede lugar a las menores, si

> bien varón tan grande como don Luis merecía espíritu más elevado que el *mío*. Y no entiendan sus enemigos que ha muerto, pues en sus obras vive inmortal contra el tiempo, y, a pesar de las envidias, ha de durar su memoria eterna contra el tesón de los años y la porfía de los siglos, que en cuanto el mundo permaneciere ha de estar constante el nombre *heroico* de don Luis de Góngora.
>
> Y a cuya memoria eterna, y a cuyas cenizas doctas, triste y piadosamente, don *Joseph Pellicer de Salas y Tovar* escribió este epitafio para que sirva en su *monumento*[14]. (Izquierdo, s.p.)

Como si la batalla en torno a Góngora no le pareciera suficiente, Pellicer aprovechará la ocasión para orientar los disparos críticos (biografía mediante) a los objetivos de sus propias guerras.

El valor de la rúbrica

La conocida distinción entre documento y monumento se activa en nuestra percepción con la palabra que cierra el texto biográfico de Pellicer como remate de su rúbrica. La paronomásica dualidad actualiza la disyunción aristotélica de historia y poesía, y sirve para plantear una reflexión sobre la naturaleza y, sobre todo, la funcionalidad del relato biográfico, como apuntaba Quintiliano. Mientras la tratadística contemporánea lo mantenía como parte de la historia, con su obligación de verdad documental, la moderna pulsión de autoría encuentra el modo de reorientar *pro domo sua* la consideración retórica (esto es, destinada al *movere*) de los relatos historiográficos, incluidas las historias individuales o *vitae*. Así, bajo las protestas de valor documental (por la condición testimonial del biógrafo), el texto asume y convierte en operativa su conciencia de la dimensión monumental, esto es, panegírica y celebrativa, el otro puntal de la caracterización clásica del género. Lejos aún de las sutilezas de un concepto de ficción que Cervantes comenzaba a explorar y definir, Pellicer sí conforma su biografía con rasgos dominantes del *genus iudiciale* y, por tanto, más regido por la eficacia que por un estricto sentido de la verdad, que debía quedar asumido por la declaración de testigo del biógrafo y el apoyo en la autoridad de Paravicino. En este marco, como quedaba sugerido en el tópico épico, Pellicer desborda la condición notarial o de secretario que registra unos hechos, al modo del escriba medieval (Berthelot), y avanza en un espacio de autoría, que tiene algo del sentido de *augere* (aumentar), pero también de *agere*, como *poiesis* o creación, ya que, según sugiere en el citado remate argumental, Góngora o, al menos, su imagen es una creación de Pellicer, como comentarista que añade valor al texto y como biógrafo que construye un retrato físico, moral y, finalmente, literario.

En este designio la biografía paratextual (si integramos el espacio reservado en el impreso y la plasmación textual manuscrita) cumple un papel de primer

orden, activando una doble línea de afirmación. Con carácter genérico, y formando parte del comentario como *accesus ad auctorem*, la *vita* forma parte del tratamiento otorgado al clásico en las ediciones, algo que ya quedaba asentado (tras un escaso número de precedentes hispánicos) en el manuscrito Chacón. De manera específica, y en una obra que invierte la primacía entre el texto del poeta y su comento, la vida narrada del poeta se convierte en un elemento de argumentación en el proceso de construcción de una imagen autorial. Esta imagen es, ciertamente, la del poeta Luis de Góngora, pero también la del arquetipo del poeta y, lo que es más significativo en este caso, del hombre de letras y pretendiente cortesano que es el propio autor de la biografía y el comentario, el que concederá con su epitafio eternidad al difunto. La rúbrica de Pellicer (más allá de la concreción de su nombre al pie del texto) establece un juego de *auctoritates* cruzadas, en el que cobra sentido el adverbio empleado en la *mise en abyme* del dibujo final de la dinámica que abre la biografía: "piadosamente" es un término esperable en el contexto funeral que corresponde al cierre de toda vida, pero no puede ser casual la evocación del epíteto reservado por antonomasia al Eneas virgiliano a partir de su imagen con su padre, Anquises, a los hombros, preservándolo de la destrucción del incendio de Troya. Sin alejarse demasiado de un halo edípico (salvarlo de las llamas es otra forma de matar al padre), Pellicer se sitúa en un papel de heredero del rey y de héroe épico al que se le abre un glorioso destino fundacional. La diferencia es que, si el incendio de Troya podría identificarse paradigmáticamente como imagen de la polémica, Pellicer no se aleja con su padre Góngora a la espalda. Más bien se gira para avivar las llamas, quizá con el propósito de asumir una condición de fénix que en esos mismos momentos disputaba a Lope a través de su largo poema homónimo del ser mítico y el apelativo de quien preparaba su *Laurel de Apolo*. La vida de Góngora en manos de Pellicer se convierte instrumentalmente en una nueva intervención en la polémica; con el controvertido comentarista cobra especial relieve el carácter de campo de batalla del campo literario.

Si la argumentación de los comentarios, como los que siguen en las *Lecciones solemnes*, se dirige (como *genus demonstrativum*) a la *evidentia* surgida del descubrimiento de las fuentes y procedimientos del poeta, a la *vita* complementaria le queda de preferencia el espacio propio del impacto retórico conducente al *movere*, que da en la *enargeia* propia del retrato y de su traducción verbal y narrativa, la biografía. Si no podemos asegurar que con plena conciencia, sí es claro que con gran efectividad, solo frustrada por la postergación del texto de la realización impresa prevista, Pellicer convierte lo que podría haber quedado en una convencional *vita auctoris* en un activo procedimiento para, en términos vigentes en los aludidos *Authorship Studies*, construir un *ethos* (Mainguéneau) y reivindicar una *posture* (Meizoz) como afirmación en medio de la tormenta.

NOTAS

1
La corriente crítica se apoya en los trabajos seminales de Greenblatt, Helgerson y Lipking, con un amplio desarrollo reflejado en la recopilación de Pérez Fontdevila y Torras. Entre otros trabajos, su aplicación se refleja en Ruiz Pérez (2009). Un estado de la cuestión se encuentra en Berensmeyer, Buelens y Demoor. El presente trabajo se inscribe en esta perspectiva como parte del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, del Plan Estatal de I+D+i, FFI2014–54367-C2-1-R.

2
El reciente volumen de Bradford exime de una recopilación más amplia de referencias de carácter teórico o aplicado. Para la aplicación a la literatura hispánica puede consultarse Ruiz Pérez (*Autor en construcción* y *Sociología de la literatura*).

3
Con la distancia de los conceptos, las manifestaciones tempranas del género biográfico mantienen el componente pragmático que llevaba a Quintiliano a incluir la prosopeya en el *genus deliberativus* y señalar su difícil equilibrio entre persuasión y verdad: "mihi dificillimae videntur prosopopeiae, in quibus ad reliquum suasoriae laborem, accedit etiam personae difficultas" (*Institutiones oratoriae*, III, viii, 4). En esta polaridad se movía Pellicer, y a ella alude el título de estas páginas.

4
Tomo de su edición las citas que siguen.

5
Quedan asumidos por el imaginario licenciado en su befa de estas novedades, acorde con su naturaleza y condición otorgadas por su creador y asentadas en su biografía de manera explícita.

6
Mantenemos este concepto por no hablar de un generalizado campo de batalla, emblematizado por Cervantes en el *Viaje del parnaso* y teorizado por Bourdieu.

7
Quedaba lejos la *vita* que Hernán Núñez incluyó en su edición comentada de Mena. Nótese, al paso, la ausencia de este elemento en el comentario del Brocense, relacionada con sus intereses más específicamente filológicos en relación a la obra de Garcilaso.

8
En esa década permanecían vivos los rescoldos de la *Spongia* y su respuesta, latía el escándalo por las relaciones con Marta de Nevares y se sucedían ataques, rivalidades y derrotas. Lope acentúa en ese contexto su perfil de poeta erudito, destacando las epístolas en los volúmenes citados y la estrategia parnasiana que culmina en su *Laurel de Apolo*.

9
La pugna por la prioridad cronológica con el cronista sevillano sería una posible razón para no demorar la impresión de las *Lecciones*.

10
Véase también Micó, entre otros estudios sobre la materia.

11
La conciliación con la propuesta de Quintiliano, actualizada en el siglo XVII por otros tratadistas retóricos y de la historiografía, se sustenta en la flexibilidad del género antes de su estricta codificación positivista, pues el relato del devenir de una figura permite su caracterización pragmática en cualquiera de las funciones definidas para los *genera dicendi*.

12
El propósito se declara ya en la ostentosa tabla preliminar, cercana a la biografía y conteniendo más de 2000 autores citados en los comentarios.

13
Editores como Millé y Ciplijauskaité se apoyan en la cronología señalada en el manuscrito Chacón para el soneto, el año de 1594, con una posibilidad de fecharlo el año anterior, cuando Góngora concluye, con un episodio de enfermedad, la visita a Salamanca para "dar obediencia al obispo electo [de Córdoba] Jerónimo Manrique", según anota Biruté Ciplijauskaité en su edición (Góngora 1981, 330). Posiblemente Pellicer no tuviera acceso pleno al contenido del manuscrito Chacón, pudo fallarle la memoria o directamente optó por adelantar más de quince años la data del soneto para acomodarlo a su propósito. "Estos versos hacía en aquella edad", afirma el biógrafo, identificándola con la de los estudios universitarios iniciados en 1576.

14
La cursiva añadida permite seguir el hilo de autorrepresentación hilvanado por Pellicer en la apología que se extiende del poeta (*more* heroico) al comentarista (*more* rapsódico).

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. "Todos contra Pellicer". *Estudios y ensayos gongorinos, Obras completas. V Góngora y el gongorismo.* Madrid, Gredos, 1978, pp. 652–75.

Berthelot, Anne. *Figures et fonction de l'écrivain au XIIIe siècle*. Université de Montréal/ Paris, Vrin, 1991.

Berensmeyer, Ingo, et al. "Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 60, no. 1, 2012, pp. 5–29.

Blanco, Mercedes, dir. *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, en el *Observatoire de la vie littéraire*, Université Paris Sorbonne, obvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-renaissance.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

Bradford, Richard, editor. *A Companion to Literary Biography*. Hoboken, John Wiley & Sons Ltd, 2019.

Díaz, José Luis. "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso.'" *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aína Pérez Fontdevila y Meri Torras, Madrid, Arco Libros, 2016, pp. 155–85.

García Jiménez, Iván. "'Aunque un tiempo competimos…'. Apostillas a la rivalidad entre Salcedo y Pellicer." *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, editado por Luis Gómez Canseco, et al., Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 2014, pp. 293–97.

Góngora, Luis de. *Sonetos*. Editado por Biruté Ciplijauskaité. Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1981.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. U of Chicago, 1980.

Helgerson, Richard. *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*. Berkeley, U of California, 1983.

Iglesias Feijoo, Luis. "Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. LIX, 1983, pp. 141–203.

Izquierdo, Adrián, editor. Fray Hortensio Félix Paravicino. *Vida y escritos de don Luis de Góngora*. Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1628_vida-chacon.

———. editor. José Pellicer y Tovar. *Vida de don Luis de Góngora*. Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1630_vida-mayor.

———. editor. Fray Hortensio Félix Paravicino. *Vida y escritos de don Luis de Góngora*. Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2018, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1633_vida-hoces.

Jammes, Robert. "La polémica de las *Soledades* (1613-1666). Catálogo", apéndice a Luis de Góngora. *Soledades*, editado por Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607–719.

Lipking, Lawrence. *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*. U of Chicago, 1981.

López Bueno, Begoña, dir. *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Universidad de Sevilla, 1997.

Mainguéneau, Dominique. "El *ethos*: un articulador." *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aína Pérez Fontdevila y Meri Torras, Madrid, Arco Libros, 2016, pp. 131–54.

Meizoz, Jérôme. "¿Qué entendemos por 'postura'?" *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aína Pérez Fontdevila y Meri Torras, Madrid, Arco Libros, 2016, pp. 187–203.

Micó, José M^a^. "Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer." *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, vol. II, 1985, pp. 401–72.

Oliver, Juan Manuel. "Las tres biografías primitivas de Góngora (1ª parte)." *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, vol. 5, 1995, pp. 23–61.

———. "Las tres biografías primitivas de Góngora (2ª parte)." *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, vol. 6, 1996, pp. 47–69.

Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, editores. *Los papeles de autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, 2016.

Rozas, Juan Manuel. "Lope contra Pellicer. Historia de una guerra literaria." *La literatura en Aragón*, coordinado por Aurora Egido, Zaragoza, Tipo Línea, 1984, pp. 67–100.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Universidad de Valladolid, 2009.

———. editor. *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI–XIX)*. Universidad de Zaragoza, 2019.

———. "Otorgar vida a las letras: memoria bibliográfica y construcción autorial en la *Biblioteca* de Pellicer." *El arte de la memoria. Homenaje a Victor Infantes*, editado por Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor, 2020, pp. 169–80.

———. editor. *Sociología de la literatura hispánica (II): Biografías de escritores y campo literario*, monográfico en *Studi Ispanici*, vol. 45, 2020.

Schwartz, Lía. "Un género historiográfico del siglo XVII: las *Vidas* de Juan Pablo Mártir Rizo." *Studi Ispanici*, vol. 1, 2005, pp. 85–102.

Sebold, Russell P. *Lírica y poética en España, 1536–1870*. Madrid, Cátedra, 2003.

DATE OF RECEPTION: SEPT 27, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: DEC 14, 2020

Góngora ante la tradición poética española: la invención gongorina al trasluz de Mena y Garcilaso

Góngora and the Spanish Poetic Tradition: Gongoresque Inventions in the Light of Mena and Garcilaso

JUAN MANUEL DAZA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SPAIN

Miembro del Grupo PASO y el proyecto Pólemos (U Sorbonne, Paris)

ABSTRACT

Góngora´s defenders on the debate about the *Soledades* held that the Cordoban poet had achieved that the Spanish poetic language equaled the greatness of Latin and therefore has reached its full maturity. This fact is the result of a progressive dignifying process in which Garcilaso and Mena had a crucial role, whose innovative wits were used as an example to justify Góngora´s innovation, even though Góngora´s superiority over his predecessors might be assumed.

KEYWORDS
Góngora, Mena, Garcilaso, poetic innovation, exalted poetic language

RESUMEN

Los defensores de Góngora en el debate en torno a las *Soledades* sostuvieron que el poeta cordobés había conseguido que la lengua poética española igualara la grandeza del latín y, por tanto, alcanzara su plena madurez. Este hecho es resultado de un proceso de dignificación progresiva en el que tuvieron mucho peso Mena y Garcilaso, ingenios innovadores cuyo ejemplo se usó para justificar la innovación gongorina, aunque se asuma la superioridad de Góngora respecto a sus antecedentes.

PALABRAS CLAVE
Góngora, Mena, Garcilaso, innovación poética, lengua poética encumbrada

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0124

Sabida es la obsesión de Luzán contra Góngora, cuyo "irregular y extravagante estilo" determinó la progresiva ruina de la poesía española a partir de entonces, según la acerada opinión del preceptista aragonés, expresada en su *Poética* (1737, 2ª ed. ampliada 1789). Ese rechazo del cultismo barroco, representado por antonomasia en el autor de las *Soledades*, se hace notorio en este pasaje de la *Poética* (añadido en la segunda edición revisada, del año 89), que ha de servirnos como peculiar exordio al argumento principal de este estudio:

> Conservose el estilo de nuestros poetas por lo común muy puro y con hermosura y elegancia natural hasta el reinado de Felipe III, en cuyo tiempo, no sé por qué fatal desgracia, empezó la poesía española a perder y decaer, y aquel sano vigor y aquella grandeza suya degeneró en una hinchazón enfermiza y un artificio afectado. Se pudiera sospechar que esta peste volvió a renacer con la lectura de los poetas de tiempo de don Juan el II, que adolecían infinitamente de ella; pero tengo por seguro que no fue así, sabiéndose que ya entonces ni se leían ni se estudiaban. Y yo creo que la infección nos vino de Italia, así como un siglo antes nos había venido la cultura. (Luzán 171–72)

Luzán (o el autor de las adiciones efectuadas en la edición de 1789) aprueba y ensalza el incremento experimentado por la poesía española gracias a las influencias italianizantes que marcaron su evolución desde la generación de Garcilaso ("aquel sano vigor y aquella grandeza"), de igual manera que abomina de los infamantes derroteros tomados por la poesía patria a comienzos del siglo XVII ("una hinchazón enfermiza y un artificio afectado"). Luzán no lo dice de forma explícita, pero no hacía falta que lo hiciera: se refiere, naturalmente, a la poética cultista barroca y, por tanto, a Góngora y los poetas en su estela. Y Luzán intenta también encontrar una explicación a esa degradación. Según el tratadista zaragozano, la eclosión del cultismo pudo deberse a la imitación, entendida en un sentido amplio, de la poesía culta y latinizante del primer siglo XV (que identifica con una epidemia de "peste"), y parece claro que Luzán, al aludir a los poetas de la época de Juan II, tendría en mente sobre todo la figura de Juan de Mena.

Puede resultar desconcertante que Luzán lance una hipótesis crítica para desdeñarla justo a continuación, y que lo haga además argumentando que los poetas de la época de Juan II "ni se leían ni se estudiaban"[1] en el tiempo en que se fraguó el cultismo gongorino; no sé hasta qué punto es verosímil que Luzán ignore, por ejemplo, la amplísima difusión que tuvo durante el primer tramo del Siglo de Oro la obra mayor de Mena, que parece a todas luces el poeta en que, sin decirlo, piensa Luzán. Mena fue reeditado y leído

profusamente (Gómez Moreno; Lida de Malkiel 323–398; Brocato) y su celebérrimo *Laberinto de Fortuna* fue objeto de insignes comentarios impresos como los publicados en 1499 por Hernán Núñez (impreso hasta en trece ocasiones a lo largo del siglo XVI) y en 1582 por El Brocense (Codoñer Merino, "El comentario"; Cortijo Ocaña y Weiss; Morros Mestres; Sánchez de las Brozas). En cualquier caso, da la sensación de que esa mención de los poetas de Juan II (con la consecuente y más que probable alusión velada a Mena) como posibles causantes o precedentes del desatino cultista, para enseguida retractarse, es un "tirar la piedra y esconder la mano": ¿por qué enunciar esa posibilidad si se sabe de antemano que no es factible? Desde luego, esa actitud esconde segundas intenciones.

Por un lado, Luzán utiliza esa táctica para cargar las tintas principalmente en el nefasto influjo de la poesía italiana, con Marino a la cabeza (una tradición poética que él conocía bien por sus años de formación en tierras transalpinas), pero, de paso, tal vez no quisiera desaprovechar la oportunidad de denunciar la posible filiación cuatrocentista de la nueva poesía, al menos en su dimensión estilística, posibilidad esta verosímil, pero absolutamente condenable para Luzán por entenderla como una incomprensible involución y un arrebato de mal gusto. Como tampoco es descartable que Luzán buscara relativizar o neutralizar algunos conceptos que formaron parte del argumentario progongorino, que estableció frecuentemente conexiones entre Góngora y Mena con objetivos diversos, como se verá más abajo. En este sentido, es plausible pensar que Luzán pudiera tener conocimiento de esa faceta de la controversia a través de los textos polémicos impresos de Jáuregui (*Discurso poético*) o Pellicer (*Lecciones solemnes*), donde encontramos pasajes en que se abordan estas cuestiones desde ópticas antagónicas.

Sea lo que sea, el mayor interés para nuestro propósito es que el fragmento de la *Poética* antes reproducido parece traslucir que Luzán conjeturaba o incluso asumía (por conocimiento de la tradición polémica, por intuición o diagnóstico crítico, o por ambas cosas) una posible relación entre la génesis de la poética cultista barroca y algunas vertientes de la poesía culta prerrenacentista, y muy en particular las obras mayores de Mena. De hecho, Luzán, de forma indirecta o subrepticia, está admitiendo ese hipotético vínculo entre los siglos XV y XVII ("esta peste volvió a renacer", dice); vínculo que juzgaba inadmisible y aborrecible, pues no hay duda de que tan execrable consideraba a Góngora como a Mena. Precisamente por todo ello, y quizás sin saberlo, Luzán coincide en su planteamiento con lo que, según explicaré, postularon varios detractores de Góngora, como Lope o Jáuregui, quienes condenaron el supuesto influjo cuatrocentista en la configuración del cultismo gongorino, replicando así a lo que habían propuesto algunos partidarios de don Luis.

Pues, en efecto, el hecho de que tanto Mena como Góngora estuvieran movidos por un ímpetu creativo de alto aliento ofreció a los apologistas

gongorinos la posibilidad de establecer un jugosa y rentable analogía entre ellos, más allá de sus semejanzas elocutivas, retóricas o eruditas, que también habilitaban la equiparación. Dicha analogía quedaba reforzada asimismo por haber nacido ambos en la misma ciudad, lo cual permitía aducir, a las claras o soterradamente, una suerte de tradición poética autóctona y colmada de magnificencia, que presentaba a Córdoba como tierra propiciatoria de talentos poéticos especiales y sublimes[2]. No es fácil saber en qué medida Góngora tuvo a Mena como un modelo poético efectivo, pero la conexión establecida por los defensores de don Luis entre los dos artífices sí delata una percepción interesante, que estaría basada en un convencimiento verdadero: en Mena (y también en Garcilaso, como explicaré aquí) se personificaba la legítima y aun indispensable tendencia a la innovación poética, lícita e irrenunciable según los apologistas gongorinos, que apelaron repetidamente a ella para dilucidar los fundamentos de la poética mayor de Góngora; precisamente esa apertura a la innovación había despejado el camino para el progresivo ennoblecimiento experimentado por la poesía española desde el siglo XV. Un proceso que tuvo dos hitos sobresalientes en Mena y Garcilaso y que fue llevado a su colofón por Góngora. De esta manera, se justificaban los rasgos inherentes al cultismo barroco por la existencia de precedentes ilustres y, de otra parte, se presentaba a Góngora como el máximo y más cualificado responsable del perfeccionamiento apodíctico de la lengua poética española.

Las primeras aportaciones críticas afines a todo ello las encontramos en la *Silva a las Soledades, con anotaciones y declaración* (1613) de Manuel Ponce, precoz comentarista gongorino. La *Silva a las Soledades* nos legó, junto al comentario propiamente dicho del poema, un texto teórico y polémico de gran significación: el *Discurso en que se trata si en los términos de la poesía es necesaria la oscuridad*, que acompañaba y complementaba a los escolios. El *Discurso* de Ponce no sólo resulta interesante en sí mismo, por sus sugestivos contenidos y juicios críticos, sino también porque estos prefiguran ya el argumentario que a grandes rasgos compartieron los mejores defensores de Góngora (Daza, *Contribución*); por esta razón y por su muy temprana cronología, cabe ver en él un carácter programático. Al *Discurso* pertenecen estos pasajes:

> Si las edades pasadas permitieron a infinitos autores el criar voces nuevas en su idioma y usar de translaciones exquisitas en él, ¿por qué no se ha de permitir a nuestro poeta que haga lo mismo en el suyo, imitando a los pasados y introduciendo, como ellos de la griega en la latina suya, él de la latina en la española nuestra las frases, translaciones y gramática, de que resulte la extensión, nobleza y ornato que tiene en sus divinos versos? [...] No será culpable en nuestro autor haber usado en su idioma tal vez de los casos y gramática de la latinidad, imitando los que en ella escribieron con los términos de la griega. Y menos debe serlo introducir en su lengua voces latinas y toscanas con tanta moderación y prudencia, pues el docto

> Juan de Mena (de quien dice Mario Equicola ser entre nosotros como en Italia el Petrarca) y el ingenioso Garcilaso en muchas partes de sus escritos usaron también voces latinas, toscanas y nuevas, [...] cuyos ejemplos podrán ser suficiente defensa de nuestro autor, así como fueron dechado de sus obras[3].

Estas afirmaciones de Ponce se integran en una argumentación más amplia sobre la licitud de las *verba peregrina*, cuestión muy disputada durante la controversia en torno a las *Soledades*; sin embargo, la especificidad de dicho razonamiento aquí adquiere por momentos una dimensión más global y, por tanto, de mayor alcance, pues por sus resquicios asoman otros asuntos que fueron de capital importancia en la defensa de Góngora. Por un lado, Ponce justifica las innovaciones gongorinas poniéndolas en parangón con las innovaciones operadas sin impedimentos por otros autores en otras épocas ("las edades pasadas permitieron...", dice el comentarista)[4] y sanciona el marchamo latinizante de la poesía mayor gongorina, pues con él se había logrado la dignificación definitiva de la lengua poética española. No es forzada esta última lectura, teniendo en cuenta la importantísima presencia de esa idea a lo largo de la polémica gongorina[5] y que el propio Ponce arguye ese mismo concepto para encomiar al poeta en la dedicatoria al conde Salinas que precede a su comentario de las *Soledades*, incluido en la *Silva* (misma obra donde se inserta el *Discurso*, arriba citado): "en [Góngora] han concurrido tantas partes más sobrenaturales que humanas, de grave y superior ingenio, lucida y facundísima elocuencia, pensamientos sutiles, ornada elocución, frases admirables y novedad de estilo, ignorado hasta hoy de nosotros, pues sólo en sus escritos hallamos realzado y ennoblecido nuestro idioma, sublimándole su primor a la cumbre de la gravedad y número latino".

Con todo, nos conciernen ahora fundamentalmente las referencias a Juan de Mena y Garcilaso. La elección de ambos modelos por parte de Ponce responde, por supuesto, a una intención profunda de gran repercusión argumentativa. El rango canónico alcanzado por Mena y Garcilaso a principios del siglo XVII los convertía en autoridades de primera magnitud para avalar con firmeza una argumentación de esta índole, pero no sólo se busca en ellos su carácter modélico respecto a usos estilísticos o retóricos particulares (como es, en este caso, la utilización de cultismos y neologismos), sino que ambos representan, porque así lo representaron en sus respectivas épocas, una concepción poética que trasciende lo puramente elocutivo y lleva aparejada una vocación transgresora. La renovación estética que cada uno de ellos encabezó en su momento se consagró, andado el tiempo, como paradigmática, a pesar de haber subvertido el canon poético imperante en su día. Así, Mena y Garcilaso son la constatación de que el anhelo de innovación constituye un motor fundamental para el engrandecimiento de una lengua poética[6]; se trataba, por

tanto y en definitiva, de legitimar la revolución gongorina asimilándola a otras revoluciones anteriores en la historia moderna de la poesía española, pues el éxito, la excelencia contrastada y los valiosos logros de aquellos precedentes permitían contemplar de otro modo la osadía del Góngora mayor[7].

En este sentido, Ponce, apoyado en la autoridad del *De natura de amore* (Venecia 1525) de Mario Equicola, afirma que Mena fue a la poesía española lo que Petrarca, a la poesía italiana. Parece que Ponce descontextualiza dicho argumento de autoridad y usa la cita con un sentido diferente a la verdadera intención de ese pasaje en la fuente original, pues en el tratado italiano se ensalza a Mena como poeta amoroso y de ahí su comparación con Petrarca (Pérez Priego). Sin embargo, lo que ahora nos importa es qué objetivo argumentativo tiene dicha descontextualización, esto es, qué mensaje quiere transmitir Ponce con esa referencia puntual a Equicola. Está claro que, para justificar a Góngora, Mena no interesaba a Ponce por su lírica amorosa, por consiguiente cabe deducir que con la comparación entre Mena y Petrarca, Ponce quiere reconocerle al autor del *Laberinto* una importante labor renovadora, asentada en un deseo de revalorizar la lengua vulgar como lengua poética y también en cierto prurito elitista que buscaba convertir la poesía es un producto refinado y alejado de lo convencional; virtudes, en definitiva, que de alguna manera lo aproximaban a Petrarca[8]. De la reflexión de Ponce, en fin, colegimos que si Mena es alegado como autoridad en disculpa de Góngora, no es sólo porque en la poesía mayor gongorina encontramos erudición, figuras y tropos que recuerdan a Mena (argumento, no obstante, de gran relevancia[9]), sino porque a Mena lo movió un mentalidad ambiciosa, contraventora y visionaria, capaz de remover los cimientos del orden poético establecido, una mentalidad que también singularizó a Góngora.

Por otra parte, el nombre de Mena puesto en relación con el de Góngora aparece también al final del *Discurso*, cuando Ponce elabora una nómina de autores (latinos, modernos italianos y modernos españoles) que, al igual que Góngora, fueron singulares por la oscuridad de sus obras y necesitaron de comentadores que ilustraran sus versos:

> Debe con razón ser loado en los poetas, supuesto que en ellos es (como hemos visto) natural, justo, conveniente y necesario el obscurecer más, usando de translaciones, frases y figuras más continuadas en sus escriptos. Y ser en la Poesía esta dificultad y exquisitos términos antiguos y obserbados de los varones insignes en ella, nos dan claro testimonio sus mismas obras [...]. Y entre los de nuestro romance, el venerado Juan de Mena dejó necesitadas sus obras de las notas que hoy nos las declaran y no con menos dificultades lucen y son estimadas las del Divino Herrera y don Diego de Mendoza, flores de nuestra España, que si bien no son tan obscuras como esta silva, lo son mucho; y que ella lo sea más no es en ningún modo

> culpable, pues hoy están estas letras tan realzadas y diversas de sus principios que quien no procura exceder ahora a los que fueron asombro de la edad pasada, apenas es conocido en esta, por la perfección y grandeza a que está reducida la poesía española.

Como ocurre en todo el *Discurso*, que se articula sobre la idea global de que la oscuridad es una virtud insoslayable en la verdadera poesía por el rango superior de que disfruta el poeta, Ponce asume y elogia sin remilgos la oscuridad gongorina y la hace emparentar con la de poetas tan insignes como Virgilio, Catulo, Dante o Petrarca. También considera la oscuridad de la obra mayor de Mena como un antecedente de la oscuridad gongorina; en este caso, favorece además la conexión entre ambos poetas el hecho de que sus respectivas obras oscuras necesitaran de comento para ser entendidas. Al mismo tiempo, Ponce dice de los ingenios citados, entre ellos Mena, que fueron "asombro de la edad pasada", lo cual viene a marcar de nuevo la desconcertante novedad que supusieron sus poéticas en sus respectivas épocas, circunstancia que indirectamente avala las radicales novedades gongorinas; con todo, Góngora excede en oscuridad y, por tanto, en celsitud a sus predecesores y ha traído consigo la "perfección y grandeza" de la poesía española, concluye Ponce.

Planteamientos similares a los de Ponce hallamos en este razonamiento de los *Discursos apologéticos* (ca. 1618) de Díaz de Rivas, un tratado teórico en defensa de Góngora con numerosas concomitancias con el *Discurso* de Ponce, incluso en el hecho de que muy probablemente fuera concebido para acompañar a un comentario de los poemas mayores gongorinos (Daza, *Contribución* 94–122):

> Para conseguir nuestro Poeta esta alteça y elegançia en el dezir, o le fue necessario o convenientíssimo rebolber los tesoros de la lengua latina, usurparle muchas vozes elegantes, venustas, sonoras y muchas frassis vizarras; con lo qual parece enriqueçió la nuestra y la adornó del atavío y galas estrangeras, descubriendo sus espaçiosos y amenos canpos, no hollados antes. [...] Lean, lean los Poetas antiguos, griegos y latinos y los mejores toscanos, y advertirán que a nuestro Poeta se le deben dar muchas graçias, porque enriqueció nuestra lengua con los thesoros de la latina, madre suya, no sólo en las vozes, sino en la graçia del decir, en la composición de las diçiones y en las demás virtudes, que era lo que a nuestra lengua le faltaba para su poliçía y artificio; porque la latina puede prestarle a la nuestra vozes elegantes, sonoras, venustas y modos graciosos, valientes, etc., con que llegará a la cunbre de su perfeción [...]. Con esto alcançó nuestro Poeta dos fines: el uno, versos nada groseros, mas de sonido delgado, elegançia y bizarría en el estylo, con lo qual ha ygualado las Musas más dulçes y valientes, assí griegas como latinas; lo segundo, consiguió un frasi realçado y peregrino, para cuya adquisición travaxaron todos los Poetas, trayendo vozes peregrinas y mudando las propias [...]. Y no es tan excessivo nuestro Poeta en derivar voces latinas como algunos

> piensan, que condenan en él, no la derivación, sino la exquisita affectaçión [...]. Más licenciosos fueron algunos italianos en aprovecharse de la lengua latina; y entre ellos el Sannazaro [...]. Y nuestro Juan de Mena, excelente en el ingenio, en la doctrina y en la alteça de espíritu poético, por exornar en aquellos rudos siglos nuestra lengua y por realçar sus versos y hacerlos más grabes y admirables, usó innumerables vozes latinas. [...] Tanbién Garçi Lasso, aunque su estilo es puro, cándido y llano, usó muchas vozes toscanas y latinas, que por abrebiar de estudio no colijo de sus obras. [. . .] Y si nuestro Poeta pretendió enriquecer la lengua con voçes nuebas y exornar la Poesía con ellas, no es maravilla cometiera algún excesso fuera del modo ordinario. Por este fin muchas dicciones, ya propias de nuestra lengua, las aplicó al significado y frasi que algunas vezes usan los Latinos: en que descubrió las occultas minas de su lengua y le comunicó la graçia y copia de los frasis latinos. (Gates 39–45)

Díaz de Rivas, quien pasa por ser uno de los mejores apologistas de Góngora (si no, el mejor), plantea que la latinización propia de la poética mayor gongorina, además de constituir una gallarda virtud estética, representaba para Góngora una necesidad inexcusable en su afán de alcanzar el acrecentamiento sumo y definitivo de la lengua poética española, que subió hasta su cúspide ("la cunbre de su perfeción") gracias a la voluntad gongorina de proyectar sobre ella la grandeza del latín[10].Y Díaz de Rivas realiza una puntualización de gran importancia: la emulación del latín por parte de Góngora no sólo implica la admisión más o menos recurrente de voces insólitas o licencias sintácticas, sino que responde a una estrategia integral en la que se ven implicadas todas "las demás virtudes" de la poesía. Es cuestión, por tanto, no sólo de imitación o recreación de modos estilísticos, sino también de una magna pretensión más honda e intrépida que traspasa el límite de lo concreto y estrictamente retórico. Desde esa perspectiva, Mena constituía un precursor ilustre y, sobre todo, pintiparado con el que salvaguardar la praxis gongorina. Así, Díaz de Rivas propone como argumentos eximentes el "ingenio" y la "doctrina" de Mena, pero también (y aquí reside, creo, la médula de la cuestión) "la alteça de espíritu poético" que alentó sus creaciones mayores. Es decir: una de las claves está en la concepción misma del hecho poético, que tanto Mena como Góngora concibieron como un viaje de altos vuelos.

La elección del concepto de "espíritu poético" por parte de Díaz de Rivas no es en absoluto baladí y comporta profundas implicaciones para la comprensión cabal de la polémica gongorina y de los postulados del presente estudio. El propio crítico cordobés usa en otros lugares de sus *Discursos* el mismo vocablo, "espíritu", con un sentido muy similar y al hilo de algunas argumentaciones de gran enjundia para entender la poética mayor de Góngora[11]. El mismo concepto, e incluso el mismo sintagma, aparece igualmente en varios textos del ámbito de la controversia como las *Lecciones solemnes* (1630) de

Pellicer o la *Égloga fúnebre* (1638) de Angulo y Pulgar[12]. Incluso un implacable detractor de Góngora como Jáuregui recurre en su *Discurso poético* (1624) al mismo concepto para definir las nobles aspiraciones poéticas de los cultos (es decir, de Góngora, a quien no nombra, pero en quien está pensando principalmente sin lugar a dudas): "el intento original de los autores propuestos, en su primera raíz, es loable: porque sin duda los mueve un aliento y *espíritu* de ostentarse bizarros y grandes. Mas, engañados al elegir los medios, yerran en la ejecución, tanto que los efectos son vituperables, y justamente aborrecidos" (Blanco, ff. 1v–2r). Pero me interesa traer a colación principalmente un fragmento del rutilante *Discurso* (ca. 1640) de Vázquez Siruela, en cuyo arranque, que subrayo, leemos:

> En todas las artes a sido siempre estilo de la providencia sustentarlas y renovarlas con estos *espíritus* eroicos que en señalados periodos de tiempo vienen al mundo como enviados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes i la restituyan a sus primeros esplendores. Que, como todas tuvieron su origen del cielo i en la tierra todo es caduco, el tiempo, la remisión del ingenio umano executa en ellas su golpe, las enferma i desmaya hasta reducillas a último aliento, i quando ya parece que no falta más de un leve soplo para que del todo se apaguen, de improviso, fuera de la común espectación, se aparece un *espíritu* destos eroicos, que las vuelve a encender, las vivifica, las repara y las dexa en fin para muchas edades restituidas a su primera vitalidad i lucimiento. [...] Esta razón, que en todas las artes tiene tanta verdad, en la Poética es verdaderísima, por lo que en ella luze más de divina que en las otras y porque su obrar no es tanto con fuerzas umanas quanto por éstasis i arrebatamiento de las estrellas, que saca de sí el *espíritu Poético* i lo lleva donde no sabe, tan retirado de sí mismo que él propio se admira después que cesó aquel impulso i se desconoce en sus mismas obras, como Platón escribe largamente [...]. Ansí pues como la correspondencia natural deste arte con el cielo es más estrecha que en las otras, a sido también mayor cuidado suyo no dexarle estinguir, enbiando de edad en edad i de inperio en inperio, Almas eroicas que la restituyan. [...] Mas como su *espíritu* fuese tan generoso, no pudiéndose contener en aquellos estrechos márgenes, después de larga i profunda meditación, ronpió los canceles que él mismo se abía puesto, i salió con aquellos partos eroicos, que como admiraron a unos, ansí en otros causaron notable turbación, viéndose en un punto sacar de las manos esta Provincia, en que a su parecer ellos solos reinaban, i, como defendiendo su posesión antigua, bolvieron las lenguas i las plumas contra el estilo nuevo de don Luis. (Yoshida 91–96)

Huelga decir que Vázquez Siruela aplica esta reflexión al caso concreto de Góngora, a quien presenta como un mesías llamado a levantar de su postración a la poesía española. Góngora es en sí mismo un *espíritu heroico*, escogido

por la providencia para restañar la poesía. Y Góngora es depositario de ese *espíritu poético*, tocado por una fuerza sagrada, divina, que lo estimula y arrebata. Conviene destacar que el texto de Vázquez Siruela coincide con los de Díaz de Rivas citados en nota anteriormente en que entrelazan el concepto de *espíritu poético* con el del furor o la inspiración superior que mueve al verdadero poeta y lo hace inaccesible, un topos teórico muy presente en los tratados coetáneos y de grandísima importancia en la defensa de Góngora (Daza, *Contribución* 188–97). Incluso a riesgo de parecer digresivo, he creído oportuno introducir este breve excurso sobre la presencia de la idea de *espíritu poético* en la polémica gongorina (y, tangencialmente, en la tratadística coetánea), pues nos proporciona pistas o indicios eficientes de en qué estaría pensando Díaz de Rivas cuando atribuyó a Mena esa "alteça de espíritu poético"; una atribución que, al ser dirigida hacia Mena, por equivalencia recae automáticamente sobre Góngora, que está siendo parangonado con el poeta cuatrocentista por Díaz de Rivas.

Dicho todo esto, aún hay aspectos del pasaje de Díaz de Rivas que merecen un comentario. Refiere nuestro analista que Mena latinizó la lengua poética "por exornar en aquellos rudos siglos nuestra lengua". La afirmación está cargada de significación, pues incide en ese afán de renovación y progreso en aras de la excelencia poética, y porque da a entender que si el contexto histórico, cultural y literario de Mena es rudimentario y poco pulido ("rudos siglos"), su poesía mayor no lo es, pues constituye un producto culto y selecto, alejado del primitivismo y la vulgaridad circundantes. Iluminar con estas premisas la irrupción de la poética cultista a comienzos del siglo XVII no era ninguna cabriola exculpatoria: de hecho, dos líneas más abajo el propio Díaz de Rivas admite que la búsqueda de la sublimidad pudo llevar a Góngora a cometer "algún excesso fuera del modo ordinario", aunque ese distanciarse de la generalidad no era visto en absoluto como un demérito, sino como un blasón elitista que dignificaba su concepción poética. No en vano, la voz del propio Góngora (propia o prestada) se vanagloriaba en la *Respuesta* de hacerse "oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción: hablar de manera que a ellos les parezca griego" (Daza, "Los testimonios" 285) y el prurito de una poesía aristocratizante fue argumento de especial relevancia durante toda la polémica.

Por otra parte, las menciones a Garcilaso en los discursos de Ponce y Díaz de Rivas, aunque más superficiales, no están exentas de notables implicaciones, pues debemos contemplarlas a la luz de lo expresado a ese respecto por otros textos progongorinos, máxime cuando existen sobrados indicios de que los círculos gongorinos andaluces tomaron partido en los debates bajo los postulados de una *defensa colegiada* de Góngora, que les hizo compartir y desplegar en sus apologías un ideario bastante sistemático (Daza, *Contribución*). Garcilaso es visto como el siguiente eslabón de la cadena y en él resplandecen cualidades muy similares a las que se veían y celebraban en Mena para

aplicarlas a la legitimación de Góngora. Muy revelador resulta, en este sentido, el escolio quincuagésimo de las *Anotaciones y defensas* a la *Soledad* primera, de Díaz de Rivas:

> 50. "Ingeniosa hiere otra". Dice el *Antídoto*: "también son crueles al oído casi todos los versos en que el poeta divide la sinalefa contra la costumbre de Hispania" [trae seguidamente numerosísimos ejemplos de diéresis en Petrarca, Tasso, Garcilaso, Herrera y Mena]. 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. Fuera de esto, dado caso que ninguno o hubiera usado en nuestra lengua, ¿qué impide hacerlo a nuestro poeta? ¿Es digno de vituperio o de loa traducir a nuestra lengua lo que adorna y agracia en otras? Luego, Garcilaso, porque usó en nuestra lengua primero que otro las liras, octavas, tercetos, canciones, es digno de reprehensión. (Díaz de Rivas, ff. 202r–204v)

Lo más sugerente de esta nota es la posición de Díaz de Rivas ante las innovaciones poéticas. El cordobés apuesta por ellas sin reservas ("el fin del poeta —dirá en otro lugar— sea admirar y deleitar con la novedad"; Díaz de Rivas, f. 264r) y recurre al sólido ejemplo de Garcilaso para mostrar que, si Góngora se había atrevido a innovar, no había hecho nada distinto al poeta toledano. Se trata de una táctica con una eficacia y valor sancionador indudables, porque Díaz de Rivas se retrotrae a la gran revolución italianizante de la generación garcilasiana que, desde la innovación y la búsqueda de la excelencia, transformó para siempre la trayectoria de la poesía española y cuyo rango canónico no era discutido, a pesar de que en su momento, dicho sea de paso, también levantó suspicacias y enconos en los sectores más conservadores, como en aquel momento estaba ocurriendo con las creaciones mayores de Góngora.

Tan tajante como Díaz de Rivas, o incluso más, se muestra a este respecto el anómino autor (tal vez el antequerano Francisco de Cabrera) de la *"Soledad" primera, ilustrada y defendida* (ca. 1620), un interesante testimonio emanado también de los círculos gongorinos andaluces y que responde al mismo patrón crítico utilizado por los comentaristas manuscritos (Ponce, Amaya, Díaz de Rivas), esto es, la unión de un discurso de corte teórico–apologético y un comentario propiamente dicho a las *Soledades*, sin renunciar en este caso a la refutación directa y explícita del *Antídoto* de Jáuregui.

El hilo de la exposición del capítulo quinto de dicho discurso introductorio se va inclinando vagamente en un determinado momento hacia la defensa de las *verba peregrina*, pero sin abandonar el tono generalista que domina la mayor parte de este bloque. De hecho, la vindicación de algunos usos elocutivos gongorinos como los neologismos o los cultismos semánticos pronto desemboca en consideraciones, menos específicas, sobre la necesidad de escrutar nuevas

vías de expresión y sobre el lugar preponderante de Góngora en el progreso de las letras de su tiempo. Para el anónimo antequerano el advenimiento de una obra poética categórica, granada, como la poesía mayor gongorina, no es un eslabón suelto, sino la consecuencia lógica de la paulatina maduración del propio idioma, que repercute en sus manifestaciones literarias. Pero, en ese escenario, Góngora no representa un mero instrumento ni un peldaño sin más en esa escalada: su poesía mayor constituye la clave más rotunda y definitiva del ascenso de la poesía española a cotas insospechadas hasta entonces, comparables e incluso superiores a la excelencia de la poesía grecolatina, como se encargaron de pregonar insistentemente los más cualificados panegiristas de las *Soledades*:

> Ni debe movernos lo que se opone del atrevido uso de palabras poco admitidas en la lengua, tan peregrinas y ajenas de la común, españolizándose los verbos meramente latinos, porque ese argumento es de poca importancia para el que ha conocido la variedad y mudanza que suele el tiempo causar en los lenguajes, pues con él (como advirtió advertidamente Alderete) se envejece, muda y trueca, de manera que en pocos años recibe notables alteraciones [...]. Experiencia desto se puede hacer en nuestro idioma que, en poco más de cien años (no quiero hablar del tiempo de las *Partidas*), ha recibido tantas voces nuevas y tal mudanza que ya el estilo es otro, la habla diferente, y parece que juntamente la poesía española ha participado el mismo incremento, adelantándose tanto que deja atrás la italiana, y está de medir con la mejor griega y latina, con los fertilísimos campos que le ha descubierto don Luis de Góngora, enriqueciéndola con nuevas indias, minas poéticas, nunca manifestadas sino a su erudición [...]. Débele España todo el ornamento y hermosura de su poesía, pues él sólo la ha puesto en su última perfección y en la más alta cumbre que jamás se ha visto, echando el contrapunto a los mejores poetas nuestros. Garcilaso (como advierte Herrera) "no halló en su tiempo tanto conocimiento de artificio poético, y con su ingenio lo alzó y levantó a mayor grandeza y espíritu de lo que en aquella sazón se podía esperar". Si bueno fue entonces, loable y digno de alabanza, ¿por qué lo que entonces mereció Garcilaso no lo ha de alcanzar hoy don Luis? (Osuna Cabezas 102–04)

Respecto a las innovaciones poéticas y la primacía de Góngora sobre Garcilaso, es enorme la similitud entre las conclusiones de Díaz de Rivas y las del anónimo antequerano, quien llega a usar expresiones idénticas a las planteadas por el crítico cordobés. El calado y repercusión de la novedad gongorina son equiparados —legitimándolos, consecuentemente— a las innovaciones italianizantes que Garcilaso y la primera generación de poetas petrarquistas introdujeron en la poesía española durante el segundo tercio del siglo XVI, de manera que si Garcilaso está libre de culpa y merece gratitud y "loores", también los merece Góngora, y en mayor medida, porque su aportación supera a la de Garcilaso. A Garcilaso se le reconoce el mérito de haber contribuido al

medro de la poesía española, sin embargo la culminación de dicho proceso le ha correspondido a Góngora, cuyo talento poético ha sido capaz de ensombrecer la labor del toledano:

> Dámosle a Garcilaso mil gracias, levantando su nombre hasta donde podemos, con loores inmortales, por haber sacado la poesía española de los paños menores con que la cubrieron Mingo Rebulgo, Boscán y otros del tercio viejo, pues ¿por qué se la hemos de negar a don Luis? Es porque se levantó más. Bien podemos comparar a Garcilaso al antiguo Ennio, pues cada uno en su edad hizo un mismo honor y aumento a su lengua. Sucedióle Virgilio: oscureciólo no de otra suerte que don Luis a Garcilaso le ha oscurecido y sepultado. Ni es para referir lo que el *Antídoto* allega contra nuestro poeta: que no se pueden sufrir escritos, por no haber dicho ni hallarse lo mismo en Garcilaso[13] ¡Gracioso descuido, por mi vida! Tan de reír como la de los discípulos de Pitágoras [...]. (Osuna Cabezas 105)

Este pasaje introduce un aspecto muy jugoso de la equiparación de Góngora con dechados geniales y poco sumisos a las convenciones: su comparación con Virgilio. Góngora es definido aquí, sin complejos y sin rodeos, como un nuevo Virgilio. Esa afirmación no supone un caso aislado en la secuencia crítica de la polémica (Romanos; Blecua), pues algunos otros apologistas presentaron a Góngora como un Virgilio moderno, y no sólo por ser el poeta latino un imponderable modelo en el que buscar fuentes y lugares paralelos con que esclarecer y enaltecer la poesía de don Luis, sino porque se reconocía en la obra virgiliana una carga de subversión y novedad que permitía mirar a otra luz la revolución gongorina y refrendarla por su afinidad con las audacias y licencias de un ilustrísimo antecesor. "De ahí —dice Blanco— la importancia de Virgilio, cuyos críticos y comentaristas antiguos, a veces con intento de censura, habían puesto de relieve que se apartaba de la norma latina, morfológica y sintáctica; y, en toda la elección y disposición de las palabras, de la manera común y esperada de decir las cosas. El máximo de los poetas no era, pues, más obediente a las reglas y usos de su propia lengua, ni menos temerario, ni menos constantemente majestuoso, extraño y admirable, ni por supuesto menos oscuro que Góngora" (31)[14]. Todo ello está muy en la línea de lo que venimos exponiendo respecto a Mena y Garcilaso como prefiguradores de la revolución gongorina.

El fragmento se cierra con una burla hacia Jáuregui, quien, a veces con cierta puerilidad, hizo de Garcilaso una inamovible vara de medir con que tasar a Góngora. El mismo asunto es retomado en una de las primeras notas del comentario, a propósito de la crítica de Jáuregui a la voz "errante" por ser nueva y no aparecer nunca en Garcilaso[15]:

> Poco importa que Garcilasso no la usase, si ella es buena y acomodada para significar la mente del poeta [...]. Herrera dice así: "podemos usar

> vocablos nuevos en nuestra lengua, que vive y florece [...]. Osó Garcilaso entremeter en su lengua y plática española muchas voces latinas, italianas y nuevas, y sucedióle bien esta osadía; y ¿temeremos nosotros traer al uso y ministerios de ella otras voces extrañas y nuevas, siendo limpias y propias, significantes y que sin ellas no se declara el sentido con una sola palabra? [...]. Mas, porque un autor excelente no use ni se valga de algunas dicciones, no se deben juzgar por no buenas y huidas de él para nunca usarlas, porque otros pueden valerse de ellas y darles estimación en sus escriptos [...]". Parece que Herrera nos ha quitado de cuidado de responder al *Antídoto.* (Osuna Cabezas 142–43)

Vemos cómo en las líneas anteriores la defensa de la innovación va unida al cuestionamiento de la poesía de Garcilaso como "rasero crítico" (utilizando una expresión manejada por Rico García 36) para determinar lo admisible y lo que no lo era. Jáuregui usó en el *Antídoto* una y otra vez esta tesis con arbitraria y quizás impostada intransigencia para atacar la poesía de Góngora. Sus oponentes se encargaron de ironizar sobre ese exclusivismo concedido por Jáuregui a Garcilaso y evidenciar su inconveniencia, como hace aquí el anónimo antequerano y también hicieron otros defensores de las *Soledades*, como el abad de Rute en su *Examen del "Antídoto"*. No obstante hay otro aspecto aun más sugerente de este último razonamiento, que conecta con el eje argumentativo de este estudio. El anónimo antequerano cita las *Anotaciones* de Herrera y hace suyas las palabras del sevillano sobre la "osadía" de Garcilaso. El efecto conseguido es demoledor, pues se rebate a Jáuregui con la opinión de otro crítico sevillano (de mayor fuste, para colmo), quien relativiza la asunción del paradigma garcilasiano como patrón ineludible por el que evaluar a otros poetas y además se refiere a Garcilaso como ejemplo de innovación encomiable. Para el caso de Góngora, la conclusión no se explicita a las claras, pero cae por su propio peso: si Garcilaso se atrevió con la introducción de novedades y su arrojo resultó exitoso ("sucedióle bien esta osadía"), Góngora puede hacerlo y, consecuentemente, no deber ser menospreciado por ello.

Los comentarios manuscritos que vengo analizando traslucen un programa crítico de gran autoridad e interés. Ese ideario se consagró gracias a la eminente labor exegética y apologética de estos defensores tempranos de las *Soledades* (Ponce, Amaya, abad de Rute, Díaz de Rivas, el anónimo antequerano, Colmenares) y fue heredado y asumido por partidarios de Góngora algo más tardíos, como Angulo y Pulgar. En sus *Epístolas satisfactorias* (Granada 1635), este erudito granadino recapitula a modo de epítome las líneas maestras de la defensa de Góngora y, sintomáticamente, también sopesa la revolución gongorina al trasluz de las innovaciones de Mena y Gacilaso, para abordar finalmente la inserción dialéctica de Góngora en la tradición poética española moderna. Así, al responder a Cascales sobre el uso gongorino del hipérbaton, dice Angulo:

> Quiere vuestra merced probar su objeción con su autoridad y afirma *que las transposiciones son ajenas de nuestro lenguaje*. Y sin duda que tiene esta conclusión mucho fundamento, porque las usa muchas veces Garcilaso[16] [. . .]. Luego ¡mal serán ajenas de nuestro lenguaje, si ha tanto tiempo que las usó Garcilaso! Y si vuestra merced le declara por *príncipe de la poesía castellana*, bien pudo, conforme a la ley I, *Digesto*, *De constitutionibus principum*, establecer otra para que ya fuesen propias las transposiciones a nuestro lenguaje, y así o repreh éndalas en él o no las culpe en don Luis, que a su ejemplo las usa con tanta eminencia, novedad y gala, que de otra suerte no fueran dignos sus poemas de la alabanza que vuestra merced les da. *Nec tam insolita laus esset,* (dijo Quintiliano) *si usitata et caeteris similis esset oratio* ['y no habría acompañado al orador tan desacostumbrado aplauso, si hubiese sido su discurso el de costumbre y semejante a los demás']. [...] Y así, para usar el castellano de transposiciones, no obsta que su dialecto sea diferente del latino, si en la frase, a quien pertenecen, ya no lo son después que don Luis nació (y aun antes) y que dio al mundo sus poemas, a cuya luz se ha desatado la niebla de la antigua poesía, como se ve claramente en sus obras y en los que para lustre de las suyas, le imitan. (Daza, *Las Epístolas* 258–64)

Angulo dice de Garcilaso que bien pudo "establecer otra" ley, su propia ley ('norma [poética]'), esto es, acepta que Garcilaso en su tiempo tuviera la potestad de subvertir lo establecido. Sin dejar de ser sincera, esa concesión es igualmente una manera indirecta de avalar las innovaciones gongorinas, pues está claro que en la mentalidad del polemista la facultad que se le reconoce al poeta toledano es aplicable a Góngora. De hecho, la aplicación a Góngora de esa misma idea es manifiesta en este pasaje del *Examen del "Antídoto"*, que parece a todas luces la fuente de la que bebe Angulo: "toma vuestra merced luego entre manos la navegación que describe aquel viejo, y de camino les da un buen jabón a los versos y la elocución de las *Soledades* todas, culpando a su dueño, entre otras cosas, de que a ninguna ley se sujetó en el progreso de ellas. Y aunque no ha faltado quien haya dicho que no está obligado a sujetarse, pues, como príncipe que hoy es de la poesía española, puede dar leyes sin sujetarse a recibirlas —conforme a la ley *princeps* (*D. de Legibus*)— [...]" (Fernández de Córdoba 318)[17].

Al mismo tiempo, Angulo insinúa que Góngora no hizo sino encumbrar tendencias estéticas que se venían fraguando en la poesía española hasta conseguir que esta quedara perfeccionada, frente a la escasa sofisticación ("niebla") de la "antigua poesía". En otro fragmento de las *Epístolas*, tal insinuación se convierte en una afirmación taxativa, que gana en rotundidad y calado al rematar una extensa argumentación a lo largo de la cual se establece un contraste entre las "licencias" poéticas practicadas por Garcilaso y Mena, y las desplegadas por Góngora. Angulo se cuida de que Góngora, además de salir

respaldado por los ejemplos extraídos de antecedentes ilustres, salga victorioso de ese careo, para marcar su superioridad respecto a los maestros con quienes se le ha comparado:

> La cuarta proposición es: *son muchas las licencias de don Luis*. Pues ¿quién se tomó tantas como Virgilio? [siguen ejemplos de licencias en Virgilio] Y si entre los castellanos buscamos poetas licenciosos, ninguno tanto como el sentencioso Juan de Mena [siguen ejemplos de cultismos y otras licencias en Mena]. Veamos a Garcilaso, el justamente celebrado, que usó este bien duro hipérbato: *Entrada en una huerta con él siendo*. [siguen ejemplos de cultismos y otras licencias en Garcilaso]. Pues ¿por qué han de ser licencias (puesto que lo sean) reprehensibles en don Luis, cuando en lo teórico las favorecen Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano (como vimos), y en lo práctico las hallamos usadas primero en otros tan celebrados poetas, así latinos como castellanos, y aun con más continuación y atrevimiento? Y cuando no tuvieran este patrocinio ni don Luis por sí pudiera tomarse licencias, como ingenio de primera magnitud, digo que o son permitidas en el arte o no; si lo primero, libres van de reprehensión; si lo segundo, deseo ver algunas en don Luis para satisfacer al que me las mostrare, si pudiere, o vencerme. Y a mi parecer y de otros muchos de grande juicio, la mayor licencia de don Luis es la alteza de su estilo y haber sido el primero a quien se le debe el culto sumo a que ha llegado nuestra poesía. Esta misma gloria (como dije al licenciado Cascales) pretendieron, sin reprehensión, Horacio, Propercio, Virgilio y Lucrecio: *Auia Pieridum per agro loca, nullius ante / trita solo, iuuat integros accedere fontes / atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam / unde prius nulli uelarint tempora musae* ['recorro los despoblados de las Piérides, nunca antes pisados por la planta de otro. Da gusto acercarse y beber en manantiales que nadie tocó y da gusto cortar flores frescas y hacerle una llamativa corona a mi cabeza con aquellas que las Musas nunca antes tomaron para cubrir las sienes de nadie', Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas*, libro IV, vv. 1–5]. (Daza, *Las Epístolas* 355–62)

Angulo sitúa a Góngora en un elenco de poetas licenciosos, conformado, nada menos, por Virgilio, Mena y Garcilaso, y lo hace descollar por encima de sus dos compatriotas. Desde ese enfoque, Angulo puede permitirse atribuir a Góngora la hazaña definitiva de haber elevado la poesía española a una cima inédita. El trasfondo suasorio de los juicios de Angulo es, una vez más, la defensa de lo nuevo, de lo inexplorado, de lo desconocido, como mejor garante de la excelencia poética.

La prevalencia de Góngora sobre Mena y Garcilaso está expresada en términos aun más concluyentes en el *Compendio poético* (1636) del jiennense Francisco del Villar, un texto cercano cronológica y geográficamente al de Angulo. Villar, resuelto admirador de Góngora e impugnador, por cierto, del

anticultismo de Cascales, desarrolla en este testimonio una sugerente defensa del poeta cordobés, en la que incluye estas alegaciones:

> Proposición séptima. Don Luis de Góngora fue el mayor poeta de España. [...] Ilustres esfuerzos dio a la poesía y lengua española el famoso cordobés Juan de Mena, cifrando en sus versos grave imitación de poetas latinos, agradable ficción de objetos, briosa facilidad de genio, con erudición continua y noticia de buenas letras. Más cortés debió de ser la presunción de aquel siglo, pues afectando este poeta la obscuridad por tantos caminos, tomándose ordinariamente peligrosas licencias y tropezando a cada paso en cuantos vicios de la oración notan los retóricos, no le huyeron los laureles de Apolo, ni le faltó el valimiento del príncipe, ni dejaron de lisonjearle los aplausos de la fama. Obtuvo el principado de la poesía castellana sin que le despojara de tan justa posesión la calumnia, ni aun la emulación le perturbara. Pero llegó el excelente poeta Garcilaso de la Vega con mejor cultura de estilo, más suave mensura de versos y más pulido adorno de frases, con que siendo ambos luceros hermosos, los anocheció el uno cuando amaneció el otro. Diose a conocer tan superior ingenio, hízose lugar, aun tomó el preeminente, entre cuantos españoles pretendieron asiento en el Parnaso y sus merecidas honras [...]. Pero ni la Naturaleza apuró allí el caudal, ni le faltan prodigios que obrar hasta el fin del mundo. Tenga cada uno firme su balanza o porfíen cuanto quisieren o la Cortesía o la Justicia, pues cuando nos conformemos en que estos tres ingenios en lo natural corrieron iguales parejas y felicidades, comparada la lección de don Luis de Góngora con los dos, o bien por el agrado y fuerza del uso, o bien por las mejoras de nuestro siglo, hallaremos que es de más gusto, porque se hermosea más con lo jovial y festivo; más varia, porque se acomoda a todo género de poesía, y de más provecho, porque nos sirve de llave maestra para abrir cuantos secretos nos había recatado la retórica. (Villar 64–71)

Villar no esconde sus reparos ante ciertos "vicios" de la poesía de Mena, pero ello no es óbice para que reconozca sus méritos: se estiman los "ilustres esfuerzos" de Mena en aras de dignificar nuestra lengua poética y se admite que "obtuvo el principado de la poesía castellana". A pesar de ello, Villar se muestra mucho más afecto hacia Garcilaso, que representa el segundo estadio en la progresión histórico-literaria trazada aquí y de quien pondera su "superior ingenio" y el lugar "preeminente" que ocupó su poética. No obstante, la excelencia poética no se agotó con Garcilaso, pues la naturaleza tenía reservado otro "prodigio": Góngora. El propósito de Villar es delinear una secuencia evolutiva de la poesía española para mostrar cómo ha ido creciendo paulatinamente su grado de grandeza desde el siglo XV hasta el XVII; a Góngora se le considera incardinado en ese devenir y formando triunvirato con Mena y Garcilaso, pero en él se personifica un momento álgido e insuperable, pues

encarna el modelo de poeta integral, capaz de crear con maestría en "todo género de poesía" y de domeñar "cuantos secretos" esconde el arte de la elocución.

Antes de que lo hiciera Villar, aunque de manera más lacónica (si bien no exenta de convicción y combatividad), ya Pellicer, en los preliminares de sus *Lecciones solemnes* (1630), había hablado de esa progresión histórica de la poesía española presidida por un aumento paulatino de su capacidad y magnificencia. El objetivo final de Pellicer es colocar toda una época de la poesía española a la sombra de Góngora. Para ello, Pellicer adopta cierto tono alegórico basado en una prosopopeya de la poesía, a la que pinta como realizando un viaje, cuya jornada final y más pulida vino determinada por el advenimiento de la obra mayor gongorina, gracias a la cual ha alcanzado su perfección "el arte de describir versos en España":

> Estaba la poesía española convalecida[18] apenas de Juan de Mena y halagada de la blandura de Garcilaso, iba arribando en don Diego de Mendoza, Francisco de Figueroa y Fernando de Herrera, entretúvose mejorada en los dos insignes Leonardos de Argensola, hasta que se cobró en Góngora, que la puso en perfección, llenando de espíritu generoso la capacidad de los genios españoles; y aun no falta algún idiota que se admire de ver cuán aumentada y florida está el arte de escribir versos en España, como si España en todos siglos no hubiera criado ingenios que han pasmado los tiempos, pues, a pesar de ellos mismos, ha vivido su nombre, que el tenerlos agora no es comenzar, sino proseguir. (Pellicer preliminares)

Pellicer establece un exiguo canon de poetas, que incluye por supuesto a Góngora y también, entre otros, a Garcilaso y Mena, a quien Pellicer considera una figura fundacional y pionera. Mena, que puede ser tenido como "inicio de un canon culto de poesía castellana" (García Aguilar 75), es presentado además en muchos repertorios de poetas españoles del siglo XVI como nexo entre los poetas latinos y los poetas modernos castellanos, "como bisagra, en suma, de un canon nacional" (García Aguilar 75). Por tanto, su inclusión como punto de partida en esta y otras reflexiones historiográficas en la esfera de la polémica puede responder a una percepción extendida, que veía en Mena el engranaje entre la poesía clásica y la incipiente poesía moderna española, una suerte de precursor arcaico pero necesario que allanara el camino para las conquistas posteriores. En cualquier caso, Pellicer justifica a Góngora poniendo de relieve que siempre habían existido en España "ingenios que han pasmado los tiempos" (estamos, de nuevo, ante el recurso de homologar la revolución gongorina poniéndola en correlato con otras revoluciones poéticas anteriores) y, de otro lado, aclara que el arribaje del cultismo gongorino "no es comenzar, sino proseguir", es decir, debe ser visto como la continuación natural de un secular proceso de enriquecimiento poético que sólo pudo abrocharse decisivamente

con la intervención de Góngora, que puso "el *plus ultra* mucho más adelante que nuestros poetas españoles", como dijo, muy a comienzos de la polémica (1613), el desconocido autor de la *Carta de un amigo ... en que da su parecer acerca de las "Soledades"* (Anónimo, *Carta,* f. 101v).

Estas afirmaciones de Pellicer, además de estar en total sintonía con otros testimonios progongorinos, aparecen en un contexto, el de los preliminares de las *Lecciones solemnes*, de evidente confrontación con Lope de Vega, enemigo del cultismo con quien Pellicer mantenía una particular pugna personal. Por ello, cabe sospechar que el pasaje arriba citado servía para entronizar a Góngora y, de paso, neutralizar la idea, sostenida por los adeptos de Lope (posiblemente para refutar a los progongorinos y para reformular *pro domo sua* los propios planteamientos de los adversarios), de que este era el rey supremo de la poesía coetánea, que constituía, gracias a él, la etapa cimera de la historia de la poesía española, después de haber pasado por las etapas previas de infancia y juventud, encabezadas por Mena y Garcilaso, respectivamente. Tal argumentación estaba recogida, por ejemplo, en el *Appendix* de Alfonso Sánchez que cierra la *Expostulatio Spongiae* (1618), texto en defensa de Lope de Vega: "Mena fue, en la época de su apogeo, el Enio, el Pacuvio y el Livio Andrónico español: he aquí la etapa arcaica de nuestra poesía. Vino después Garcilaso de la Vega, que perfeccionó la poesía e introdujo bosques, églogas y amores, he ahí la etapa intermedia. Luego llegó Lope: he aquí la nueva, he aquí nuestro Virgilio Marón y nuestro Ovidio" (Conde Parrado y Tubau 463–64).

No me parece en absoluto descabellado pensar que Pellicer, además de querer manejar argumentos recurrentes entre los partidarios de Góngora, tuviera en mente estas tesis de los círculos lopescos y pretendiera rebatirlas, máxime si tenemos en cuenta que hay otros muchos momentos de los preliminares a las *Lecciones solemnes* en los que Pellicer confuta solapada o abiertamente a Lope de Vega. Uno de esos momentos tiene especial interés para este estudio, pues salen a relucir de nuevo los nombres de Mena y Garcilaso:

> Muchos han extrañado que yo tratase de comentar un poeta español que vivió ayer, que le conocimos todos, y alguno que debe de sentirlo más, pero no bien, se dejó decir en unos coplones: *pues se admiran de ver los que bien sienten/que a quien escribió ayer, hoy le comenten*. [...] En España comentó a Mingo Revulgo Fernando del Pulgar; a Juan de Mena, el Comendador Griego y el Brocense; a Garcilaso, Fernando de Herrera, el Brocense y don Tomás Tamayo; a Alvar Gomes, Alejo de Venegas, todos varones grandes y dignos de eterna memoria, que no desdeñaron el comentar las obras de otros, aunque fuesen modernos, y yo estimo más errar con ellos que acertar con la envidia. Tres cosas me empeñaron en este comento. La primera ser don Luis de Góngora el mayor poeta de su tiempo en nuestra nación, competidor, sin duda, de los más eminentes en Grecia, Roma, Italia y Francia. (Pellicer preliminares)

Los versos citados por Pellicer remiten a la silva IX del *Laurel de Apolo*, donde Lope de Vega criticó la precocidad o precipitación con que habían aparecido los primeros comentarios a la poesía de Góngora (Daza, *Contribución* 245–46, n. 502). El erudito aragonés, como comentarista de Góngora al poco de morir el poeta, se sintió aludido y contestó a Lope con referencias a numerosos comentaristas modernos que comentaron la obra de autores coetáneos o muy próximos cronológicamente a ellos. Pellicer procura sancionar así los comentarios a Góngora nacidos al abrigo de la polémica y en fechas cercanas a la muerte de don Luis (o incluso en vida del poeta), haciéndolos entroncar, además, con la dilatada tradición humanista de comentarios a autores romances. En ese contexto argumentativo, surge, como vemos, otro asidero para la equiparación de Góngora con Mena y Garcilaso, quienes también fueron objeto de comentarios relativamente precoces (Codoñer Merino, "Comentaristas" y "El comentario"; Cortijo Ocaña y Weiss; Morros Mestres; Sánchez de las Brozas), especialmente en el caso de Mena, cuyo *Laberinto de Fortuna* se imprimió por primera vez en Salamanca en torno a 1481 y en 1499 se imprime en Sevilla la primera edición anotada y comentada, la de Hernán Núñez, aunque su obra ya había sido anteriormente objeto de comentarios (Weiss). El razonamiento de Pellicer se remata con una nueva alusión a la supremacía de Góngora en el panorama poético de su tiempo.

Todo lo dicho hasta aquí da buena cuenta de la importante presencia de Mena y Garcilaso en argumentaciones teóricas clave para entender la poética mayor gongorina. Los enemigos de Góngora percibieron la extensión, arraigo y alcance de estos mensajes, como queda atestiguado en su interés por neutralizarlo con reacciones tajantes. Ofrece un ejemplo notable la *Respuesta* anticultista en forma de epístola (¿1617?) que Lope de Vega incluyó en el impreso de *La Filomena* (1621). Esta *Respuesta* de Lope, en su conjunto, refleja un muy buen conocimiento de todo el bagaje argumentativo y teórico acumulado hasta entonces en la polémica, y deja ver con claridad cuál era uno de sus objetivos primordiales: contrarrestar parte de ese bagaje con maniobras muy sutiles y calculadas. En su apartado dedicado al hipérbaton o "trasposición", cuyo uso indiscriminado representa, según el autor, "todo el fundamento de este edificio" (i.e., la nueva poesía), Lope delibera sobre el peculiar manejo cultista de esa figura sintáctica, que es vista como una involución repudiable y no como un mecanismo de engalanamiento de la lengua por analogía con el latín:

> Mas viniendo a una verdad infalible, no deja de causar lástima que lo que los ingenios doctos han procurado ennoblecer en nuestra lengua desde el tiempo del rey don Juan el Segundo hasta nuestra edad del santo rey Filipo Tercero ahora vuelva a aquel principio, y suplico a vuestra excelencia

> humildísimamente, pues está desapasionado, juzgue si es esto así por estas palabras de la prosa que se hablaba entonces, que con ejemplos no le quiero cansar, pues el de Juan de Mena, autor tan conocido, basta en el comento que hizo a su *Coronación*, donde dice así, hablando de la fama del gran marqués de Santillana don Íñigo López de Mendoza: "Y no quiere cesar ni cesa de volar fasta pasar el Cáucaso monte [...]"[19]. ¿Puede negarse una cosa tan evidente? Pues certifico a vuestra excelencia que le pudiera traer infinitos ejemplos, [...] cosas que tanto embarazan la frasis de nuestra lengua, que las sufrió entonces por la imitación latina, cuando era esclava, y que ahora que se ve señora, tanto las desprecia y aborrece. (Lope de Vega, ff. 196v–197r)

Como ya hemos visto, todos los grandes y medianos defensores de Góngora en época temprana (1613–1620), amén del propio poeta en su *Respuesta* de 1615, proclamaron en mayor o menor medida la madurez expresiva conseguida por la poesía española gracias a Góngora e incidieron en que con ello se logró incluso rivalizar con el carisma modélico del latín clásico como lengua literaria. Lope pretende aquí aminorar tales afirmaciones y equipara las ínfulas latinizantes de la nueva poesía con el estilo de ciertas manifestaciones literarias del siglo XV (precisamente la época en la que algunos amigos de don Luis habían situado el arranque del proceso estético evolutivo coronado brillantemente con Góngora) para marcar no la incipiente excelencia de aquellos textos tardomedievales latinizantes, sino su arcaísmo y servidumbre respecto al latín y la regresión que suponía que algunos poetas de la edad presente se aproximaran a semejantes antiguallas. Lope no niega el grado de capacidad, versatilidad y calidad alcanzado por la lengua patria ("se ve señora"), pero por supuesto no comparte que Góngora con sus audacias tenga nada que ver, ni como causante ni como culminador, en esos logros[20].

Ya en su *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas* (1616), como bien señala Tubau, el madrileño, o su entorno, ofreció una explicación alternativa cuando replica al famoso pasaje de la *Respuesta* de 1615 en el que Góngora presume de que "nuestra lengua, a costa de mi trabajo, haya llegado a la perfección y alteza de la latina"; Lope, entonces, quiso desengañar la jactancia de su adversario alegando que el señorío adquirido por el español vino determinado por la expansión territorial y poderío político-económico del imperio de los Austrias mayores, al igual que le ocurrió al latín en los momentos de auge y esplendor del imperio romano:

> Nadie ignora que nuestra lengua llega a la alteza de la latina, y si Vm. es autor desta grandeza ha de ser o por averla extendido tanto como ella o por averla dado igual perfección. La extensión parece que tiene mayores fundamentos, porque como la que tuvo la latina procedió de la extensión de su imperio en el cual era ella vulgar, extendiéndose governadores y

> ministros dél, se extendió la necesidad de negociar en ella [...] y desta misma extensión del imperio español procedió la de su lengua, sin debérselo a Vm., de que no puede dudarse, y así viene a estar el engaño en atribuirse Vm. la perfección que le debemos. (Orozco 322)

Otro destacado detractor de Góngora, Jáuregui, también se hizo eco de todas estas cuestiones en su *Discurso poético* (1624), testimonio polémico que cambia el sarcástico tono del *Antídoto* por un registro más moderado, formal y generalista (aunque se piense en Góngora), que denuncia la "herejía" cultista y, con inquietud nacionalista, avisa de que sus efectos son "en extremo dañosos a nuestra lengua y patria". En el capítulo quinto del *Discurso*, se dice:

> Aún tuviera el desorden alivio si en este empleo de palabras interesase el lenguaje algún nuevo lustre. Mas, para total desconsuelo, la que primero padece es nuestra lengua. Es cierto que su fértil campo aún puede hoy cultivarse y producir nuevas flores, nuevas dicciones y términos hasta ahora no vistos, mas los poetas de que se habla [los cultos] no cultivan con artificio nuestra lengua; desgarran con fiereza el terreno, hácenle brotar malas hierbas, espinosas y broncas (con que ahogan el grano), no flores tiernas y suaves. A este sentido les traigo aquellos versos de Garcilaso, profeta del presente desorden: La tierra, que de buena / gana nos producía / flores, con que solía / quitar en sólo verlas mil enojos,/produce agora en cambio estos abrojos. [...] Pudieran considerar [los cultos] que ha habido otros no menos deseosos de ilustrar la poesía castellana y enriquecer el lenguaje y que, con tal designio, han emprendido experiencias de excesos y efectuado muchos con felicidad; mas en otros, que la lengua repugna, han cesado por no ultrajarla, y contenídose en lo razonable. Ejecutadas vemos en Juan de Mena (poeta en su modo célebre) prodigiosas resoluciones que, no sabiendo contenerse, las emprendió y puso en obra, con infelicidad notable. Dilata al fin su derecho a las más remotas licencias, destruye los períodos y oraciones por modos exquisitos y oblicuos; usa infinitas palabras latinas, griegas y compuestas; altera los acentos y terminaciones, abrevia y prolonga las voces [...]. Cierto es que han leído las coplas de Mena cuantos le han sucedido: allí han visto ejecutadas mil fantasías incógnitas; y les fuera fácil seguirlas, mas, viendo juntamente que nuestra lengua no abraza tanto y que en muchos modos de aquellos padece violencia, los desechan y excusan. Así que nadie blasone sin fundamento ser el primero en descubrir novedades y pensar extrañezas, que cuantas pensare y descubriere no serán extrañas ni nuevas, cuanto a la providencia de otros. (Jáuregui, ff. 23v–24v)

Jáuregui reconoce que la lengua española todavía puede admitir novedades que la enriquezcan literariamente, pero esa es una posibilidad vedada a las brusquedades de la nueva poesía. Para fortalecer esa opinión, Jáuregui se vale

de la imagen de la lengua como un "campo" feraz y todavía cultivable, pero maltratado por la aspereza de los cultos; enlaza estas consideraciones con unos versos de la *Égloga I* de Garcilaso que van en consonancia con la metáfora agrícola precedente y que, según el sevillano, parece que vaticinaban el deslucimiento provocado por la nueva poesía en las letras españolas. Me pregunto si detrás de esa cita garcilasiana no se esconde también una reacción ante ciertos postulados de los apologistas de Góngora, pues la referencia a Garcilaso no sólo difumina la posibilidad de que la transgresión garcilasiana sea presentada como justificación de la innovación gongorina (pues así lo hicieron y harán muchos progongorinos, según se ha visto), sino que además convierte al poeta toledano en un profético azote contra el cultismo barroco.

Conviene resaltar que Jáuregui parece mostrarse consciente de que los partidarios de Góngora justificaban su innovadora poética mayor por la existencia previa de ingenios poéticos innovadores en la tradición española: "pudieran considerar [los cultos] que ha habido otros no menos deseosos de ilustrar la poesía castellana y enriquecer el lenguaje y que, con tal designio, han emprendido experiencias de excesos y efectuado muchos con felicidad"; pero Jáuregui matiza que toda innovación tiene un límite y deja de ser loable cuando se excede, por ello algunos autores intrépidos se pusieron coto a sí mismos: "mas en otros [excesos], que la lengua repugna, han cesado por no ultrajarla, y contenídose en lo razonable". Según Jáuregui, Mena es uno de esos ingenios osados que, "no sabiendo contenerse", exprimieron en demasía su derecho a tomarse licencias ("dilata al fin su derecho") y engendraron una lengua poética antinatura, violentada, que provocó el rechazo prudente y sensato de quienes leyeron su obra. Naturalmente, la elección de Mena como ejemplo de incontinencia innovadora no es aleatoria. Hay una clarísima voluntad de posicionarse en contra de toda una corriente crítica que recorrió los textos progongorinos hasta 1624 y lo seguirá haciendo en los años posteriores: la de presentar a Mena como digno antecedente del brío renovador de Góngora y de algunos de sus usos retóricos. Jáuregui se sirve de Mena para demostrar que ya habían existido en la poesía española autores tan descaminados como Góngora a causa de sus audacias y que, por tanto, afectar excentricidades no suponía nada novedoso. De ahí que Jáuregui advierta: "nadie blasone sin fundamento ser el primero en descubrir novedades y pensar extrañezas"; una admonición que, sin duda, va dirigida directamente contra Góngora, quien en su *Respuesta* llegó a decir: "caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo, pues es mayor gloria empezar una acción que consumarla" (Daza, "Los testimonios" 284).

Las profundas implicaciones de estos fragmentos del *Discurso poético* no pasaron inadvertidas para Salazar Mardones, autor de un importante comentario gongorino impreso: la *Ilustración y defensa de la "Fábula de Píramo y Tisbe"* (1636), que, si bien concierne a una obra que quedó mucho más al

margen de las polémicas, tiene interpolado un largo alegato de corte teórico (Salazar Mardones, ff. 69r–89r) que entronca claramente con el debate en torno a las *Soledades*. Pues bien, incluido en ese discurso intercalado, encontramos un razonamiento especulativo e histórico-literario que está concebido, en parte, como respuesta a las opiniones de Jáuregui expuestas arriba. Resulta inequívoco que Salazar Mardones tiene en mente esos pasajes concretos del *Discurso poético*, pues afea el uso de la expresión "incógnitas fantasías" (es decir, la misma usada por Jáuregui) para definir los supuestos excesos poéticos de Mena:

> Que los castellanos en sus poemas introduzcan voces latinas a imitación de los latinos, que se valían de las griegas, son muchos los ejemplares. En primer lugar el ilustre y famoso poeta castellano Juan de Mena, en quien a cada renglón se hallan voces latinas, [sigue una lista con 42 cultismos de Mena]. Siendo así que en su tiempo se usaban versos tan fáciles en las voces que es fuerza pareciesen los suyos, junto a los otros, peregrinos [...]. Y dice de Juan de Mena el Pinciano, Epístola 6 de su *Philosophia antigua*: "las cosas bajas se levantan en estilo con vocablos grandes, los cuales lo pueden ser o por su propia significación o por lo inusitado, nuevo y peregrino; y, si no, advertid en Juan de Mena que la grandeza que tiene de estilo principalmente le nace de los dichos vocablos, en los cuales es muy frecuente". Palabras en que se echa de ver cuánto le engrandece por usar vocablos latinos, tratándole con más estimación que en estos tiempos, pues se juzgan estas mezclas por incógnitas fantasías, sin mirar a la reverencia que se debe a los mayores y que dellos aprendemos todos. [...] Y llegándonos a los tiempos más floridos del Príncipe de los poetas castellanos Garcilaso, [sigue una lista con 30 ejemplos de cultismos de Garcilaso y varios del Ariosto]. De modo que, si en todas o las más lenguas hay mezcla de diferentes vocablos, como se ha visto en los poetas referidos, no será culpable en nuestro [autor] introducir vocablos latinos (como no sea tan a menudo que se convierta su modo de hablar en locución puramente latina), lo cual juzgaría yo en estos tiempos por grande elegancia, como sean las voces significativas, magníficas, convenientes, numerosas. (Salazar Mardones, ff. 78v–79v)

Salazar Mardones contempla y sanciona la latinización de la lengua poética de Góngora al trasluz de las innovaciones en ese campo llevadas a cabo por Garcilaso y, sobre todo, por Juan de Mena, quienes, por otra parte, no habían hecho sino tomar ejemplo de la literatura latina —aficionada a tomar prestados vocablos griegos—, según se afanaron en demostrar muchos defensores de Góngora. Por lo que respecta a Mena, la sutileza del alegato de Salazar Mardones es deliciosa: si el estilo Mena es tenido por extravagante o afectado, no se deberá sólo a su propia sofisticación, sino a que en su época destacó notablemente por encima de la ramplonería circundante. Decir esto de Juan de

Mena y poder aplicarlo por analogía implícita al caso de Góngora todo es uno, y más aun en un contexto de diatriba como el que alienta estos juicios, ya que durante la controversia la poética gongorina fue asiduamente presentada por sus valedores como contrapunto sublime y exquisito a la aborrecible humildad estilística que campeaba en la obra de muchos poetas coetáneos. Esa conexión entre los siglos XV y XVII que de inmediato establecería mentalmente el lector avisado es inducida asimismo con la mención de una autoridad próxima cronológicamente, Alonso López Pinciano y sus parabienes hacia los "vocablos grandes" de Mena, que dan pie a Salazar a lamentarse de la mezquindad con que algunos de sus contemporáneos —y los de Góngora, por tanto— evaluaban la aparición de cultismos y neologismos en poesía.

La conclusión crítica derivada de estas reflexiones, que reproduzco abajo, nos permite discernir más ajustadamente cuáles son los pensamientos de Salazar Mardones. Mena (y también Garcilaso), como Góngora, representan el motor de la imprescindible e inexorable evolución que debe estar continuamente experimentando un idioma para no anquilosarse y perder prestancia; desde esa perspectiva Mena no es pintado tan sólo como un venerable y vetusto modelo, sino como un ejemplo de osadía en la innovación y sublimación elitista, virtudes que vuelven a refulgir, siglo y medio después y en mitad de otro contexto, en el quehacer poético de Góngora, el artífice consignatario del ancestral numen poético de la ciudad de Córdoba, hacedor superior que ha abanderado como nadie el refinamiento y la modernización de los usos lingüísticos:

> Sigamos a estos que han enriquecido nuestra lengua con las voces peregrinas, no seamos inicuos jueces contra nosotros mismos padeciendo pobreza en nuestro lenguaje, pues son más los negocios que cada día se ofrecen y las cosas que se inventan necesitan de vocablos nuevos. [...] Dejemos aquellas voces antiguas de que usa Garcilaso no aprobadas por sus comentadores, como son *alimañas*, *escurriendo* y otras a este modo, y hagamos rica nuestra lengua con las dicciones de las otras, pues, mientras más inusitadas, hacen más ilustre y grave la oración; que no ha de estar el lenguaje español sin mudanza; como las demás cosas, no puede dejar de tenerla. [...] Y si en esta mudanza se quedara la lengua española, aun parece que fuera atrevimiento querer variar sus palabras con otras diferentes, mas no ha de parar aquí, que adelante ha de parecer el lenguaje moderno y más cortesano, grosero y rústico aun más que el que hoy usan los más incultos labradores [...]. Porque el uso es introductor e inventor del lenguaje moderno, que quita y pone leyes en materia de vocablos. De donde para concluir digo: que este uso no es alguna entidad o figura que se ocupa de esto, sino un ejercicio de vocablos introducidos por personas de erudición y letras. Y siendo esto así, ¿qué persona con más justas razones puede introducir en el uso español vocablos nuevos que [Góngora]? Por quien confiesan todos que las voces de España han perdido lo bárbaro

> y entrádose en el lenguaje culto, siendo así que como otros por arte alcanzan lo facundo y peregrino, él [Góngora], por naturaleza, siendo natural de Córdoba, [...] porque aquel suelo produce siempre excelentes poetas y los hubo aun antes de Séneca y Lucano facundos y peregrinos, que, aunque no satisfacían muchos a los autores latinos, no por eso perdían el nombre de poetas. (Salazar Mardones, ff. 79v–80v)

Góngora, otra vez, señalado como piedra poética angular en una argumentación en la que su poesía mayor entra en diálogo con Mena y Garcilaso. Sin duda, un topo crítico de gran hondura en la diatriba en torno a las *Soledades*, ramificado en diversos textos, desde la controversia temprana hasta el ocaso de la polémica, a partir de la década de los años 30. Una singular versión de estas ideas pujantes y recurrentes, que entusiasmaron a los partidarios de Góngora y enervaron a sus enemigos, aflora en un texto polémico tardío y epigonal pero sugerentísimo como el *Apologético* de Espinosa Medrano (1662):

> Verdad es que Juan de Mena las usó [las trasposiciones o hipérbatos] con anterioridad de centenares de años, ocasionando centenares de risas, como dice Faría, y también esos otros tres o cuatro que trae muy gozoso de haberlos hallado, pero todos son unos friones y (prescindiendo las materias o asuntos) es quererlos equiparar a la elocución de Góngora conferir con sol flamante al candil moribundo. [...] Por eso los hipérbatos dan que reír en Mena y que burlar en Gómez Manrique. En los demás, o toscanos o españoles, son rarísimos, porque nunca arribaron a aquellas líneas en que Góngora llegó a igualar la musa castellana al copete de la latina. Supieran ellos sublimar el patrio dialecto y engrandecer la genial elocuencia como hizo el "padre mayor de las musas", que yo fío cupieran con desahogo en ella todas esas colocaciones o hipérbatos, pues cuando en el lenguaje latino es tan plausible su frecuencia, nunca los extrañara poesía que fuese de su misma capacidad. Cierto es que el hipérbato fue una figura, como ahora, aun antes de Góngora; pero antes de Góngora el hipérbato sólo fue una figura. Con haberlos primero usado otros se compadece el que Góngora los inventase en castellano. [...] El primero que usó de la quijada que esgrimió Sansón fue el jumento, pero fue Sansón el que primero hiriendo en las palestinas tropas hizo de una quijada estoque, asombro, terror, muerte, estrago, rayo. No siempre es primero el que empieza. [...] Y finalmente (en dos palabras) no fue Góngora el que halló los hiperbatones en el castellano, sino el que primero habilitó al castellano a gozar con igualdad de sus colocaciones con el latino. No inventó la tela, pero sacó a luz el traje. Y así hacen muy cuerdamente los que carecen del altísimo espíritu y suma elocuencia de Góngora en abstenerse de colmar sus versos de ornatos de poesía latina, porque como he dicho ha de hombrearse con ella la que quisiere ajustarse sin desaire sus vestidos. (Espinosa Medrano, ff. 15r–16r).

Aunque en esencia lleguen a conclusiones muy similares, resulta muy ilustrativo comparar los enunciados anteriores con el anónimo *Diálogo V sobre las "Soledades" de don Luis de Góngora, obra tan estimada de los doctos como mal entendida y peor imitada de los indiscretos* (ca. 1618), en uno de cuyos pasajes también encontramos el triángulo Mena-Góngora-hipérbaton: "del qual género de cultura de la oración [el hipérbaton] siento yo dos cosas. La primera que es tomada de la lengua latina, porque aun en prosa la tienen los latinos por elegante: *binas a te accepi literas*, dixo Tulio. Con otros infinitos lugares a este modo digo también que esta cultura fue en otros tiempos grata i bien parecida en nuestro castellano. Y assí la usó el docto Juan de Mena en el verso y prosa de su *Coronación*, assí que bien usada la alavo y afectada la condeno. Nace, pues, de aquesto en gran parte, como ya tengo dicho, la obscuridad de don Luis, pero también lo obscurecen las frasis extraordinarios y vocablos no usados, con lo cual se a enriquecido nuestra lengua, siendo todo ello tomado o imitado de la latina justamente, de quien es hixa la nuestra" (Dalle Pezze 158).

Este tono reverente del *Diálogo* hacia Mena y su consideración como antecedente disculpatorio para Góngora contrastan con el nervio crítico del fragmento del *Apologético*. Con una bellísima prosa casi ensayística (si se permite el anacronismo), tachonada de numerosos fogonazos líricos incluso, Espinosa enjuicia la gesta gongorina con la distancia y perspectiva que proporciona el tiempo. En el último tercio del siglo XVII, con el mito de Góngora acrisolado en el imaginario colectivo y lejos de las discusiones más escolásticas sobre su obra mayor, Espinosa puede permitirse mirar casi con desdén las aportaciones poéticas anteriores a Góngora en las que pudiera verse alguna afinidad con el cultismo gongorino. Así, tomando como prisma el uso del hipérbaton en la tradición moderna española, Espinosa aduce que existieron los hipérbatos antes de que los usara Góngora, sí, en Mena y en otros poetas, pero querer comparar los unos con los otros es como "conferir con sol flamante al candil moribundo". Esa casi arrogancia de Espinosa desemboca en la proclamación, contundente y entusiasta, de que sólo a Góngora cabe rendirle honor y laurel, pues fue su poética y sólo su poética la que alcanzó un logro supremo: que el castellano obtuviera el suficiente grado de industria como para igualar al latín. Se dice, al fin y al cabo, prácticamente lo mismo que habían dicho otros apologistas más tempranos, pero ahora puede hacerse con un hermoso triunfalismo que embellece y vigoriza el discurso suasorio, porque, como le ocurrió a Vázquez Siruela (Daza, "La poética"), Espinosa diserta en otro escenario y juega con ventaja: la de estar dilucidando las claves poéticas de un Góngora ya mitificado e inmortal.

Este profuso recorrido por algunos de los textos más significativos de la polémica gongorina viene a mostrar que los mejores defensores de Góngora, aquellos cuyas aportaciones hacen gala de una gran lucidez y arrojo crítico,

asumían la innovación poética como un principio creativo fundamental y diferencial; una innovación proclamada como necesaria y dignificadora, incluso con esa dosis de radicalidad y sublimidad que hizo únicos a los poemas mayores gongorinos; un prurito innovador, en fin, que dejaba el camino expedito a la aristocrática oscuridad, rasgo distintivo e inherente a la verdadera poesía e insignia de la poética gongorina, según Ponce, Díaz de Rivas, el anónimo antequerano, Vázquez Siruela y otros polemistas muy autorizados.

Aunque tuviera que convivir inexorablemente en las defensas de Góngora con las convenciones teóricas y hermenéuticas imperantes, esta ambiciosa propuesta crítica (al igual que la de otros argumentos progongorinos, igualmente novedosos y controvertidos) asomó sin complejos y con entusiasmo en apologías y comentarios de las *Soledades* y, a tenor de lo expuesto en el presente estudio, podemos afirmar que se quiso fundamentar con ejemplos insignes e indiscutibles. En este sentido, los apologetas gongorinos supieron ver en la audacia innovadora de Mena y Garcilaso (incluso de Virgilio) un antecedente de gran efectividad argumentativa por el rango canónico de tales dechados, quienes en sus respectivas épocas subvertieron los usos poéticos con una osadía y genialidad análogas a las de Góngora. De este modo, Góngora quedaba equiparado con modelos inconmensurables y la novedad de su poética, sancionada por su semejanza con otras innovaciones ilustres y ya canonizadas, a pesar de que en su tiempo suscitaron reacciones desfavorables. El planteamiento de la cuestión en estos términos implicaba además una afirmación implícita: la poética gongorina estaba llamada a consagrarse como canónica, por encima de incomprensiones contingentes y ataques con poca altura de miras.

Por otro lado, al mismo tiempo que fue usado para legitimar la poética gongorina, el referido argumento servía en bandeja la posibilidad de presentar al autor de las *Soledades* como un eslabón formidable y rotundo de una antigua sucesión de innovaciones poéticas que habían llevado paulatinamente a la poesía española hasta su madurez. Y aun más: para sus defensores, la invención gongorina representó el cénit, el "*non plus ultra*" de ese progresivo ennoblecimiento de la poesía española, que gracias al quehacer poético de Góngora, llegó a la "alteza de la latina".

Las implicaciones de estas propuestas filogongorinas son notables y las tajantes reacciones ante ellas de los detractores de Góngora vendrían a revelar su alcance. Así hemos podido comprobarlo en los textos de Lope y Jáuregui, preocupados, como parece evidente, por neutralizar la eficacia suasoria de tales postulados. Sin embargo, se nos antoja mucha más ferviente e interiorizado el enfoque de los partidarios de Góngora, afianzado además con la recurrencia con que aparece en numerosos comentarios y apologías, que se convierten en portavoces de esa *defensa colegiada* de Góngora (eminentemente andaluza) que hizo de la causa gongorina toda una tradición crítica de gran hondura y recorrido.

NOTAS

1
Una lectura no tan literal del adjetivo "estudiados" tal vez pueda aminorar la extrañeza de este aserto. Como me indica con gran gentileza el prof. Luis Sánchez Laílla, es posible que, al afirmar que esos poetas no eran "estudiados", Luzán esté queriendo decir que no constituían de modo efectivo un modelo imitable. Nótese que esta interpretación del término "estudiados" vendría a aumentar la carga de animadversión contra los cultos, quienes, según Luzán, habrían sido anacrónicos o extemporáneos en caso de que hubieran tomado como referencia a Mena y los poetas afines.

2
Esa tendencia de los amigos de Góngora se asentaba en un topos crítico con predicamento en la época, que, declarada o tácitamente, se refleja en algunos textos polémicos, como demuestra este fragmento del anónimo *Contra el "Antídoto"*, que menosprecia a Jáuregui por ser sevillano diciendo: "también le hubiera calificado mucho a vuestra merced el haber nacido poeta, porque el poeta, para ser bueno, *nascitur*, y había de ser el nacimiento por lo menos en Córdoba, madre de poetas, porque el clima del cielo lo lleva de suelo, y así ha producido tantos y tan buenos en todas edades, porque no en balde Marcelo la edificó en el sitio que hoy posee con particular observación de astros y estrellas" (Anónimo, *Contra*, f. 251r). Me parece interesante reproducir la glosa que hace de este pasaje Rico García en su introducción a la edición del texto: "a nuestro juicio, el autor no está haciendo patria con sus palabras, sino que apela a un motivo muy arraigado entre los hombres de letras del Seiscientos: la concepción de la literatura nacional como un fluir ininterrumpido, idea que Córdoba, cuyo solar había visto nacer a Séneca, Lucano, Mena y Góngora, ilustraba mejor que ningún otro lugar. Sobre el particular, Caramuel pronunció juicios como el siguiente: 'por el momento examino el parnaso alzado a suma perfección gracias al esfuerzo y diligencia de los españoles', y añadió: 'tanto el origen como la meta final la pongo en Córdoba: esta muy noble ciudad dio al parnaso y a las musas en otro tiempo a Séneca y Lucano, y últimamente a Luis de Góngora, poeta fecundísimo y digno de todo encomio' (Caramuel 346). La idea de Córdoba como cifra y suma de la poesía española se deduce de las siguientes palabras de Nicolás Antonio (Antonio I, VIII) en el prefacio al lector de su *Biblioteca Hispana Nueva*: 'no ha sido otra mi intención en lo que he dicho que reprender y notar la falta de erudición del vulgo de los poetas españoles, pero sin referirme de ningún modo a los que justamente merecen verdaderos aplausos, por pertenecer no a la clase de aquéllos, sino a la más distinguida, y ser quienes han disputado y disputan brillantemente a los más sublimes de Italia y a los príncipes del arte métrica. Omitiendo los antiguos provenzales o de lengua valenciana, entre los cuales se dice que un Ausias March oscureció la gloria de los más célebres versificadores de su tiempo, el cordobés Juan de Mena imitó tan felizmente en la erudición y en los argumentos a Dante y a Petrarca, que de no haber sido la rudeza de la época a manera de grillete que le impedía moverse, habría ya desde entonces admitido la culta Italia, tan dada a la poesía, cómo se levantaba Córdoba de su antiguo sepulcro para volver por sus antiguos fueros; pero así que en los comienzos del siglo XVI adquirió nuestro idioma mayores cultura y ornato que las que había tenido en las centurias anteriores . . .'" (Anónimo, *Contra* §2). En su *Ilustración y defensa*, Salazar Mardones llega a decir de Góngora que, por haber nacido en Córdoba, ciudad de conspicua ascendencia literaria, estaba dotado de un *ingenium* que prevalecía sobre su *ars* (dicotomía de gran rendimiento en la controversia): "otros por arte alcanzan lo facundo y peregrino, él [Góngora], por naturaleza, siendo natural de Córdoba, [...]

porque aquel suelo produce siempre excelentes poetas y los hubo aun antes de Séneca y Lucano facundos y peregrinos, que, aunque no satisfacían muchos a los autores latinos, no por eso perdían el nombre de poetas" (f. 80v). Añádase a todo ello la interferencia de las rivalidades regionales en la polémica gongorina (Álvarez Amo 111; Daza, "Lope" 250).

3
Agradezco al prof. Antonio Azaustre Galiana, editor de la *Silva a las Soledades* (cuya edición se encuentra en prensa), la amabilidad de hacerme llegar este y otros pasajes del texto de Ponce, que utilizo en el presente estudio.

4
La defensa de las innovaciones poéticas fue un argumento de primer orden en las mejores apologías gongorinas (Daza, *Contribución* y *Las Epístolas* 112–116).

5
El aserto de que Góngora había llevado a su cénit la capacidad expresiva de la poesía española, que por ello podía competir con el latín y aun sobrepujarlo, es recurrente entre los partidarios de don Luis (Daza, *Contribución*) y fue aducida por el mismo Góngora en su *Respuesta* para refutar los ataques recibidos: "De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme [ha] autoridad, y siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua, a costa de mi trabajo, haya llegado a la perfección y alteza de la latina" (Daza, "Los testimonios" 285).

6
Vid. supra n. 4.

7
Y otra comparativa análoga que también se hizo patente en la polémica fue la que quiso homologar las innovaciones gongorinas al trasluz de la rompedora y controvertida dramaturgia del *Arte nuevo* de Lope; entre otros, lo hicieron el abad de Rute en su *Examen del "Antídoto"* y Angulo y Pulgar en sus *Epístolas satisfactorias.*

8
Algo similar a lo pretendido por el padre Martín de Roa cuando en su *Antiguo Principado de Córdoba* dice: "en nuestro siglo ilustres poetas se han visto, el Virgilio español Juan de Mena, que en grandeza de estilo, erudición y conocimiento de varias letras no cede a ninguno de los antiguos".

9
Ponce, Díaz de Rivas, Angulo y Pulgar o Salazar Mardones disculparon las *verba peregrina* de Góngora remitiendo a la obra poética de Mena, cuya particular *elocutio* también fue usada como descargo, por ejemplo, para la justificación de otro rasgo elocutivo gongorino señero, el hipérbaton.

10
Como todos los grandes defensores de Góngora, Díaz de Rivas estaba persuadido de la decisiva intervención de Góngora en el enriquecimiento insuperable del español como lengua poética. Así lo expresa aquí y con más ahínco si cabe, en sus *Anotaciones y defensas* a las *Soledades*, donde dice: "otras muchas veces en peregrino significado, usa Virgilio esta voz. Y que algunas veces nuestro poeta se aprovecha de ella, traduciendo el frasi latino, es muy conforme a razón y se le deben dar muchas gracias, porque va descubriendo las ocultas minas y linderos de nuestra lengua, que, como hija de la latina, es capaz de admitir anchuras y licencias de esta. [...] Verdaderamente, parece que nuestro poeta ha abierto (a pesar de la emulación) lo dificultoso que impedía los amenos y espaciosos campos de nuestra lengua, aprovechándose de la belleza y tesoros de las frasis latinas y atribuyéndole toda su nativa fuerza, copia y elegancia, con tanta osadía, que parece le ha dado toda la alteza a que podía llegar" (Díaz de Rivas, ff. 189v–191r).

11
He aquí los ejemplos, que subrayo: "[sólo se concede] escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el dezir vulgar, como partíçipes de inpulsos divinos y de

inspiración superior, como notó doctamente Platón [...]. Assí a los Poetas, por la alteça y divinidad de *espíritu*, los llamaron Vates, la qual voz significa lo que el Griego llama Prophetas y nosotros Adivinos" y "porque aquella obscuridad no es culpable, que nace de virtudes o necessarias o convenientíssimas a la Poesía [...]. Y assí los grandes ingenios no fueron excluidos de el número de los Poetas, ni dexaron de alcançar el grado merecido a la excelencia de sus obras si la obscuridad de su estylo fue acompañada de virtudes excelentes o provino de la alteça del dezir. Pues nuestros sagrados escriptores, espeçialmente los Prophetas, fueron casi ininteligibles, no sólo por los misterios altos que significan, sino por lo remoto y estraño de la oración y por las frasis poéticas; que, aunque escribieron en prosa, lo encunbrado de su *espíritu* los levantó a usar estylo sublime semejante al de los Poetas. [. . .] En conclusión, el intento de el Poeta ha de ser deçir con tropos, con altos modos de dezir, aunque assí se obscuresca la oración. De modo que aunque los versos de desaten de los números y se truequen en prosa, en ésta parescan los mienbros desatados del Poeta" (Gates 37 y 56–60).

12
Los cito por ese orden (el subrayado es mío): "anduvo Don Luis con su *espíritu poético* examinando cazas y pescas en Opiano, en Claudiano epitalamios y bodas, palestras y juegos en Píndaro, alabanzas de la soledad en Horacio, tormentas y borrascas en Virgilio, boscajes y selvas en Valerio Flaco, transformaciones fabulosas en Ovidio, sin que se pierda rito ni desatienda ceremonia, tan frecuente en las fórmulas de la antigüedad" (Pellicer, cols. 352–353); "el alto *espíritu poético* que tuvo [Góngora]" (Angulo y Pulgar, f. 18r). De las *Cartas filológicas* (1634) de Cascales podemos extraer un texto ajeno a la polémica y por ello nada sospechoso de parcialidad, en el que aparece también la expresión con un sentido muy revelador: "en la poesía son menester tres cosas, que no se puede llamar uno con buen derecho poeta si no las tiene todas: vena o *espíritu poético*, éste no se adquiere con industria humana, porque es don del cielo [...]; la segunda es arte [...]; la última es la doctrina" (Cascales 45–46).

13
Alude a este pasaje del *Antídoto*: "he aquí: V.m. usa la palabra *errante*, tan nueva para nosotros, que rara vez se halla en poeta nuestro, y nunca en Garcilaso" (Rico García 36).

14
Sobre este particular resulta muy iluminadora la lectura del excepcional epígrafe "Góngora con Virgilio" (Blanco 27–36).

15
Vid. supra n. 13.

16
En varios lugares más de las *Epístolas* se disculpa la *elocutio* de Góngora aduciendo antecedentes garcilasianos (Daza, *Las Epístolas* 305 y 352–53).

17
El *Examen* del abad de Rute fue un referente de primer orden para Angulo (Daza, *Las Epístolas* 167–79). Por otro lado, resulta elocuente que, pocos años antes, hacia 1614, la temprana *Carta de un amigo ... en que da su parecer acerca de las "Soledades"* dijera exactamente lo mismo de don Luis: "puede como rey del arte introducir nuevas leyes" (Anónimo, *Carta,* f. 102r).

18
"Convalecer: dicho de una persona o de una colectividad: salir del estado de postración o peligro en que se encuentran" (DRAE).

19
Lope toma prácticamente el mismo pasaje de la *Coronación* de Mena que fue esgrimido por Ponce, en un brevísimo apéndice de su *Discurso*, para conseguir justo lo contrario, esto es, el respaldo a las "posposiciones, anteposiciones y gramática" gongorinas en base a un precedente ilustre como el autor del *Laberinto de Fortuna*. No me atrevería a asegurar que Lope

conoció el texto de Ponce y quiso contradecirlo, pero la coincidencia que acabo de señalar podría ser algo más que una simple casualidad.

20
Todo este asunto debió de tener para Lope una considerable trascendencia, pues, ufanándose de que nadie le había contestado, vuelve sobre él en una de sus respuestas a Colmenares, surgida como secuela de la *Epístola* que estudiamos e incluida en *La Circe*: "en fin, quieren que recibamos con palio la lengua antigua –como tengo probado, sin réplica, en el primero discurso que anda impreso– o que comience ahora la nuestra a tartamudear como si fuese niña".

OBRAS CITADAS

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Mena en las controversias poéticas del siglo XVII." *Juan de Mena: tiempo y memoria*, editado por Cristina Moya García, Sílex, 2016, pp. 107–16.

Angulo y Pulgar, Martín de. *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora, de versos entresacados de sus obras*. Sevilla, Simón Fajardo, 1638.

Anónimo. *Carta de un amigo de don Luis de Góngora en que da su parecer acerca de las "Soledades" que le había remitido para que las viese*, editado por Daria Castaldo, 2016, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1613_carta-amigo.

Anónimo. *Contra el "Antídoto,"* edición de José Manuel Rico García, 2016, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_opusculo-curioso.

Antonio, Nicolás. *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*. 2 vols. Coordinado y traducido por Miguel Matilla Martínez, Fundación Universitaria Española, 1999.

Blanco, Mercedes. "Las *Soledades* a la luz de la polémica." *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Gongora*, editado por Begoña Capllonch et al., ETS, 2013, pp. 7–40.

Blecua, Alberto. "Virgilio, Góngora y la nueva poesía." *La Hidra barroca: varia lección de Góngora*, editado por Rafael Bonilla et al., Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-UNIA, 2008, pp. 119–28.

Brocato, Linde M. "*El famosíssimo poeta Juan de Mena*: producción y lectura de su obra impresa en el siglo XVI." *Juan de Mena, de poeta a letrado*, editado por Cristina Moya García, Tamesis Books, 2015, pp. 187–203.

Caramuel Lobkowitz, Juan. *Primus Calamus*, traducido por Héctor Hernández Nieto. *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, reunido por Alberto Porqueras Mayo, Puvill Libros, 1989, pp. 338–57.

Cascales, Francisco de. *Cartas filológicas*, edición de Justo García Soriano, Espasa-Calpe, 1954.

Conde Parrado, Pedro, y Xavier Tubau. *"Expostulatio Spongiae" en defensa de Lope de Vega.* Gredos, 2015.

Codoñer Merino, Carmen. "Comentaristas de Garcilaso." *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, coordinado por Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 185–200.

———. "El comentario de Hernán Núñez de Guzmán a *Las trescientas* de Juan de Mena: un comentario del siglo XV." *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, coordinado por Luis Charlo Brea et al., PUZ, 2008, pp. 615–40.

Cortijo Ocaña, Antonio, Weiss, Julian. *Edición crítica y estudio de la "Glosa sobre las "Trezientas" del famoso poeta Juan de Mena", de Hernán Núñez*. Polifemo, 2015.

Dalle Pezze, Francesca, editor. *Diálogos en que se contienen varias materias y se explican algunas obras de D. Luis de Góngora.* Fiorini, 2007.

Daza, Juan Manuel. "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo). *Compostella aurea*, coordinado por Antonio Azaustre et al., Universidad de Santiago, 2011, pp. 245–51.

———. "Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora (1615-1616), con edición de la *Respuesta* de Góngora." *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, dirigido por Begoña López Bueno, PUZ, 2011, pp. 271–88.

———. *Contribución al estudio de la polémica gongorina*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2016, idus.us.es/bitstream/handle/11441/36942/tesis%20doctoral_juan%20manuel%20daza20somoano.pdf?sequence=1.

———. "La poética de Góngora en la poética de Vázquez Siruela." *Controversias y*

poesía (de Garcilaso a Góngora), editado por Mercedes Blanco y Juan Montero, EditorialUniversidad de Sevilla, 2019, pp. 369–400.

———. *Las "Epístolas satisfactorias" (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar. Edición y estudio.* Editorial Universidad de Sevilla, 2020.

Díaz de Rivas, Pedro. *Anotaciones y defensas a las "Soledades."* BNE, Ms. 3906.

Espinosa y Medrano, Juan de. *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, edición de Héctor Ruiz, 2017, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1662_apologetico.

Fernández de Córdoba, Francisco, abad de Rute. *Examen del "Antídoto,"* edición de Matteo Mancinelli, Almuzara, 2019.

García Aguilar, Ignacio. "La presencia de Mena en las nóminas poéticas del XVI. Un nexo entre tradiciones." *Juan de Mena: tiempo y memoria*, editado por Cristina Moya García, Sílex, 2016, pp. 65–77.

Gates, Eunice Joiner. *Documentos gongorinos*. El Colegio de México, 1960.

Gómez Moreno, Ángel. "La fortuna del *Laberinto.*" *Juan de Mena, de poeta a letrado*, editado por Cristina Moya García, Tamesis Books, 2015, pp. 153–62.

Jáuregui, Juan de. *Discurso poético*, edición de Mercedes Blanco, 2016, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico.

Lida de Malkiel, María Rosa. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. El Colegio de México, 1984.

Lope de Vega, Félix. *Epístolas* de *La Filomena*, edición de Pedro Conde Parrado, 2015, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope.

Luzán, Ignacio de. *La Poética*, edición de Russell Sebold, Cátedra, 2008.

Morros Mestres, Bienvenido. "El Brocense en los textos de Juan de Mena y Garcilaso de la Vega." *El Brocense y las humanidades en el siglo XVI*, coordinado por Carmen Codoñer Merino et al., Universidad de Salamanca, 2003, pp. 347–72.

Orozco, Emilio. *En torno a las "Soledades" de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*. Universidad de Granada, 1969.

Osuna Cabezas, María José. *Góngora vindicado: ""Soledad" primera, ilustrada y defendida.*" PUZ, 2009.

Pellicer, José de. *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

Pérez Priego, Miguel Ángel. "La lírica amorosa de Juan de Mena en el *De natura de amore* de Mario Equicola." *Ogni onda si rinnova*, coordinado por Andrea Baldisera et al., Ibis, 2011, pp. 327–36.

Rico García, José Manuel. *Estudio y edición crítica del "Antídoto" de Jáuregui*. Universidad de Sevilla, 2002.

Romanos, Melchora. "Las fuentes virgilianas de un comentarista de Góngora." *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Asociación Argentina de Estudios Clásicos, 1986, pp. 373–82.

Salazar Mardones, Cristóbal de. *Ilustración y defensa de la "Fábula de Píramo y Tisbe."* Madrid, Imprenta Real, 1636.

Sánchez de las Brozas, Francisco, y El Brocense. *Las Obras del famoso poeta Juan de Mena: corregidas y declaradas por el Maestro Francisco Sánchez*. Madrid, Imprenta de Repuliés, 1804.

Villar, Francisco del. *Compendio poético*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, 2016, obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1636_compendio-poetico.

Weiss, Julian. "El comentarista en su *Laberinto*: Hernán Núñez y su edición de Juan de Mena." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*, coordinado de Antonio Vilanova, PPU, 1992, pp. 571–80.

Yoshida, Saiko. "*Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora* de Vázquez Siruela." *Autour des Solitudes. En torno a las "Soledades" de Luis de Góngora*, coordinado por Francis Cerdan et al., Presses de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1995, pp. 89–106.

DATE OF RECEPTION: OCT 29, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: JAN 11, 2021

Apolos, musas y Parnasos: la controversia sobre la distribución de las obras en los libros de poesías

Apollos, Muses, and Parnassus: The Controversy Surrounding Poem Distribution in Poetry Books

MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN
UNIVERSIDADE DE VIGO, SPAIN

Autor de *La poesía de Quevedo* (Universidade de Vigo, 2007) y varias ediciones críticas de Francisco de Quevedo

ABSTRACT

The article pretends to narrate the process of enrichment of the Parnassus frame during the seventeenth-century(until 1672) and to study the immediate impact of the decision of González de Salas or Quevedo to distributing his poems in nine muses among his contemporary poets. In particular, our study examines the decision of three poets that can be deemed peripheric, but that will cultivate this generic distinction, albeit not without some degree of controversy or reflection from Lisbon, Francisco Manuel de Melo; from Amsterdam, Miguel de Barrios; and from Cagliari (José Delitala).

RESUMEN

El artículo pretende historiar el proceso de enriquecimiento del marco parnaseo durante el siglo XVII (hasta 1672) y detenerme en el impacto inmediato de la decisión de González de Salas o de Quevedo de dividir sus poesías en nueve musas entre algunos poetas contemporáneos. En concreto, el trabajo se detendrá en tres poetas que pueden ser calificados como periféricos pero que van a cultivar esa distinción genérica, no sin controversia o reflexión, desde Lisboa, Francisco Manuel de Melo; desde Amsterdam, Miguel de Barrios; y desde Cagliari (José Delitala).

KEYWORDS
Parnassus, Muses, Poetry, 17th Century, Poetics

PALABRAS CLAVE
Parnaso, Musas, Géneros poéticos, siglo XVII, Poética

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA
DOI: 10.5325/CALIOPE.26.1.0158

Introducción

José Antonio González de Salas escribió en los preliminares de la musa Melpómene del *Parnaso español* de Quevedo (1648) que el origen de la decisión adoptada de distribuir la materia poética en nueve partes partía —"no sin controversia"— de un "erudito epigrama dedicado ingeniosamente al coro de las nueve Musas, y con solo el igual número de versos". El poema en cuestión era el *Nomina musarum*[1], cuyos versos fueron utilizados por frontispicio de cada uno de los epígrafes. No era la primera ocasión en que se dividía un conjunto de poemas con criterios temáticos, pero sí bajo una contextura organizativa simbólica y coherente a partir de la iconografía parnasea. Pretendo, pues, historiar ese proceso de enriquecimiento del marco apolíneo durante el siglo XVII (hasta 1672) y detenerme en el impacto inmediato de la decisión de González de Salas o Quevedo entre algunos poetas contemporáneos, en particular en tres poetas que no quisiera adjetivar de periféricos, pero que cultivan esa distinción genérica desde Lisboa (Francisco Manuel de Melo), Amsterdam (Miguel de Barrios) y Cagliari (José Delitala).

Los estudios sobre este asunto han proliferado en los últimos años, al calor de una mayor preocupación por el canon, la recepción o la bibliografía material. Y también, desde un punto de vista metodológico que permite estudiar este fenómeno de entronización poética en un marco de sociabilidad y de construcción de una identidad literaria dentro de un ámbito político. El extenso artículo de Candelas Colodrón (2003), la tesis de Julio Vélez (2006) sobre la iconografía del Parnaso, los trabajos de Pedro Ruiz (2008) o de Ignacio García Aguilar (2013) sobre los paratextos de las colecciones impresas de poesía en el siglo XVII o el panorama descrito por Víctor Infantes (2011), con una sintética y resumida consideración teórica sobre las causas de tal aparición, han puesto este asunto de relieve y pueden considerarse básicos en el análisis de este planteamiento.

Un repaso cronológico

Una de las primeras menciones al Parnaso (sin que esto pueda otorgarle categoría inaugural) es la del asturiano Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo,* en Medina del Campo en 1602. En el título ya aparece el cisne como "insignia preclara de los poetas": la descripción apolínea no parece atraerle, pero un pequeño apunte —original, a mi juicio— sobre la relación entre musas y partes de la Retórica a cargo del personaje del diálogo, Lectura, permite atisbar un incipiente recuerdo de las atribuciones de las musas:

> A cada Musa se atribuye en particular alguna cosa y parte de la poesía como es a Erato se atribuye la invención y así se intepreta *inventio*. Y la disposición a Melpemone [sic], que se interpreta *meditatio*, con que se

> adquiere la disposición. El fin de la poesía que es deleitar y aprovechar a la musa Euterpe que se interpreta *bene delectans*; a Talía que se interpreta *capacitas*, se atribuye la comunidad que tiene la poesía con las otras facultades por ser capaz de todas. A Tersiphone [sic] que quiere decir *delectam instructionem*, se atribuye la melodía y compostura de los versos. A Clío que se interpreta Historia, se le atribuyen las historias, donde tanta parte tiene la poesía; y la elección de la materia a Urania, que se interpreta elección. (47)

Más interesante y algo extraño es el discurso poético que una "señora principal deste reino" escribe al autor en la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego de Mejía (Rodríguez Gamarra, Sevilla, 1608), con una portada en la que aparece la fuente castálida, el monte dividido en dos cumbres por donde esplende el sol y una cartela con el lema *Plus ultra*. Extraño porque se trata de una edición traducida de las *Heroidas* ovidianas, contextualizadas en el ambiente limeño, presentado en forma de Parnaso, con escaso aderezo iconográfico.

El *Viaje del Parnaso* cervantino (Alonso Martín, Madrid, 1614), a imagen y semejanza del de Giulio Cesare Caporale, *Viaggio in Parnaso,* ofrece enjundia parapoética, como documento entre histórico y cultural. La imaginería parnasea se limita a la pintura de un espacio cuajado de poetas en el que se advierte, ya desde el principio, la ligereza con la que este marco profano puede operar en el ambiente literario de la época. Que a estas alturas, con apenas pocos títulos parnaseos, Cervantes le dé un repaso paródico, da muestra de la relativa importancia del encuadre[2]. El *Jardín de Apolo* de Francia y Acosta (Juan González, Madrid, 1624) es un libro de poemas corto, en el que apenas hay referencia al título. Iconografía no aparece, pero se ve que colocar el nombre de Apolo da categoría o vuelo al impreso. El valor paródico o satírico, advertido en Cervantes, se renueva en *El curial del Parnaso* de Matías de los Reyes (Cosme Delgado, Madrid, 1624): la dedicatoria a Nicolás Barrantes se firma desde el Parnaso, fantasía a la manera lucianesca que, sin embargo, no conlleva una descripción minuciosa del espacio. Sobresale en este libro la alocución de Polimnia (una de las primeras veces en que una musa, con su nombre, participa) en el primer aviso, con una explicación bastante sutil sobre cómo intervienen las musas en el proceso creativo y en qué grado el resultado depende de su acción.

Lo satírico, que halla en los *Ragguagli di Parnasso* de Traiano Boccalini (1612–1613), uno de los "bestsellers" indiscutibles del siglo XVII, su expresión imitable, deriva en burlesco con Castillo Solórzano y sus *Donaires del Parnaso* (Diego Flamenco, Madrid, 1624), con unas musas (no mencionadas con sus nombres) de baja categoría, a la manera de lo que Lope de Vega intentará en su Tomé de Burguillos. El propio Lope en su *Laurel de Apolo* no

dejará de colocar sus panegíricos con la piedra del contraste parnaseo, pero es en la Silva Nona donde Lope se esmera en la descripción minuciosa y pictórica de las musas. Alude de pasada en algunos casos a sus atributos, no a todos, pero es detallista en los colores de las telas, del velo o del manto, y del calzado, coturnos o sandalias. Calíope, de azul, con aljófar y oro, con un velo transparente sobre los hombros; Clío, "vestida del pajizo/ que tiene el alhelí cuando comienza"; Erato, de nácar la túnica, con velo de plata y adorno de topacio; Talía, de verde, con perlas y granates y con coturnos azules oscuros; Urania, de celeste claro, adornado con oro; Melpómene, de carmesí, con manto de blanco armiño, con dorados coturnos; Polimnia, de blanco, con diamantes; Terpsícore, de color dorado, manto blanco y con plumas y sandalias de oro. Euterpe, de morado, guarnecido de plata. Los cuadros de Mantegna (en Mantova), de Rafael Sanzio en la Sala della Segnatura vaticana o de Poussin (en el Prado) coinciden en la variada coloración del vestuario de las musas: Lope parece recrearse en tal diversidad con singular celo y solo recordará las atribuciones genéricas con la definición de Cornuto para Clío (la gloria), para Erato (el amor) y para Talía (el reverdecer de las flores). Quiso, pues, Lope hacer distinciones, pero no las llevó al terreno de los subgéneros poéticos y prefirió el escenario para situar en él a los escritores y escritoras más o menos contemporáneos. *La vega del Parnaso*, que apareció en 1637 (Madrid, Imprenta Real) fue, por el título y sin mayor profundidad iconográfica, póstumo encomio a su fama.

Musas emparentadas con las gracias son las que figuran en la colección de epigramas y versos menores de Jacinto Polo de Medina, *El buen humor de las musas* (Imprenta Real, Madrid, 1630; incluidos más tarde en *Bureo de las musas y honesto entretenimiento para el ocio*, Juan de Ybar/José Alfay, Zaragoza, 1659), pero sin asomo de tablado parnaseo: solo se mencionan como fuente de inspiración. En *El bureo de las Musas* de Jacinto Maluenda (Valencia 1631) son las que dictan a los poetas sus versos, pero más bien presentadas como ninfas que "ociosas se juntaron a tener bureo en sus verdes orillas" que como habitantes del Parnaso. La variedad las distingue, pero son tantas como poetas tienen a su cargo y responsabilidad y, al cabo, la materia burlesca conduce todo el libro.

García Aguilar ha prestado particular atención al libro *Favores de las musas,* resultado de los versos compuestos para la Academia de Madrid que presidía Sebastián Francisco de Medrano y recopilados por Alonso de Castillo Solórzano (Juan Baptista Malatesta, Milán, 1631). Parte de un soneto manuscrito del Príncipe de Esquilache contra González de Salas en el que le reprocha plagio a Medrano por la invención de las musas: "¿por qué de mi paciencia, tanto abusas,/ si primero inventó cantar las musas/ don Sebastián Francisco de Medrano?" (García Aguilar 159). García Aguilar explica con detalle los pormenores de la cuidada distribución de las composiciones conforme a las

atribuciones de las musas y la sitúa, con reservas, como precedente posible del trabajo editorial de Salas. En efecto, este libro, que bien pudieron leer Quevedo o Salas, como el propio García Aguilar apunta, ofrece un singular aprovechamiento del epigrama de las musas. La preocupación por dotar al conjunto de una disposición ordenada parece más que evidente y la solución que ofrece el epigrama parece adecuarse al modelo: conviene tenerla en cuenta como antesala de la iniciativa del Parnaso quevediano.

El título de *Delicias del Parnaso* lleva la edición de los principales poemas gongorinos, publicados en Barcelona (Lacavallería, 1634) en formato de librillo. El éxito de la apuesta fue grande, a tenor de las reediciones a lo largo del siglo (1640, 1643, 1659), pero nada alberga de un programa parnaseo, a excepción del nombre propio en el título. Cabría ya una mera obviedad al verlo corresponder con los poemas de un consagrado Góngora. Lo mismo podría comentarse de la edición de las *Maravillas del Parnaso,* romances recopilados por el capitán Jorge Pinto de Morales, publicadas por primera vez en Lisboa en 1637 (Lorenzo Craesbeck) y reeditadas en Barcelona en 1640 (Pedro Lacavallería). Nada asoma de una presentación parnasea, salvo la marca publicitaria de la excelencia que procede de su inspiración.

Más interesantes son las *Coronas del Parnaso y platos de las musas* (Imprenta Real, Madrid, 1635) de Salas Barbadillo. Anne Cayuela describe con detalle el volumen y lo asocia a los *Ragguagli* de Boccalini y, en todo caso, con una práctica de sociabilidad poética entre certámenes y academias: "Salas Barbadillo se vale del escenario del Monte Parnaso para activar los mecanismos de distinción, dibujar un canon y promover el reconocimiento de determinados autores, en su mayoría contemporáneos". La pátina burlesca condiciona el género de la colección, con el personaje central de Apolo que organiza todo el programa literario, pero más parece ambiente cortesano y palaciego: solo el número de nueve platos ofrecidos permiten recordar el universo parnaseo. Las *Academias morales de las musas* de Antonio Henríquez Gómez, publicadas un poco después (Pedro de la Court, Burdeos, 1642; reeditadas en Alonso Lozano, Madrid, 1660) abundan en este ambiente de academias, en donde las musas indeterminadas y Apolo aparecen como inductores del acto poético. *La lira de las musas* (Carlos Sánchez, Madrid, 1637) de Gabriel Bocángel adolece de la misma ausencia parnasea, a pesar de que el conjunto se presenta dividido en dos partes, una para los poemas humanos y otro para las poesías sacras. Son las musas las que infunden los versos, pero no aportan una delimitación genérica.

La sorprendente muerte del príncipe Baltasar Carlos anima las alabanzas fúnebres: proliferan los homenajes y, entre ellos, el de Antonio de Nanclares (1646), que compone una *Pyra de las musas* como ceremonia funeral. Las musas protagonizan el ritual, de manera que las expresiones poéticas se muestran en un espacio teatralizado. Una especie de divinización del espacio verbal

permite esta nueva fórmula. Todo se va a presentar *sub specie Parnassi*, pero sin profundizar en exceso en la distribución de las musas.

La publicación del *Parnaso español* quevediano (Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1648) ofrece la novedad de aprovechar el monte Parnaso para organizar la diversidad de una obra poética completa. González de Salas o Quevedo, como se ha dicho, no se quedan con el marco platónico de Apolo o las musas insuflando el furor poético al poeta, sino que le otorgan una labor concreta en la redefinición de los subgéneros. Salas apunta a Piergirolamo Gentile y a Marcello Macedonio, cuyas obras fueron publicadas bastante tiempo atrás, como precedentes y estímulos de la iniciativa[3]. La *Nomina musarum* es su recurso. A él se aferrará la misma imprenta cuando publique al año siguiente los *Cristales de Helicona*, la segunda edición de las obras de Salcedo Coronel: Martín Puya y Ruiz Pérez asumen ese parnasianismo en estos términos: "La alusión a la 'edad segura', etapa de madurez, en oposición a la juventud; el aliento 'divino' y el dictado de Apolo; el vuelo poético que 'a la región sublime aspira', son elementos claros de la seriedad y transcendencia con que se concibe la propia labor poética (culta), 'fatiga estudiosa'" (31). El propio Ruiz Pérez ("El caballero") volverá sobre este particular libro con una descripción minuciosa de los paratextos y, en particular, del pórtico ilustrado. El frontispicio, con una famosa frase de Sócrates en el *Fedro* de Platón sobre el imprescindible furor divino que procede de las musas, precede a una imagen de la fuente castálida, en un primer plano, y al fondo el monte de dos cimas y la figura del caballo alado volando sobre el paisaje. Advierte la similitud Pedro Ruiz de la imagen con la de Quevedo: la imprenta es la misma y el ilustrador Juan de Noort, el mismo. El dibujo de las dos cumbres del monte y la figura del caballo alado son idénticos, casi calcados: difícil, pues, descartar, que la inmediata presencia del Parnaso quevediano haya influido en esta pequeña reeestilización del conjunto.

En ese mismo año de 1649, el portugués Francisco Manuel de Melo saca en Lisboa *Las tres musas del Melodino* en la imprenta de Craesbeck: "hele intitulado *Las tres musas* por diferenciar con algún capricho las composiciones" (Al Lector). Apenas se explica en preliminares la ordenación del conjunto, pero los poemas aparecen ordenados. La primera musa, el Harpa de Melpómene, publica sonetos, con orden algo temático: tras el proemial, heroicos, morales, sacros, amorosos. La segunda, la Cítara de Erato, publica romances: heroicos, historiales, varios, morales, sacros, entretenidos, amorosos. Y la tercera, la Tiorba de Polimnia, aparece bajo el marbete *Metros*: estancias (octavas), tercetos (también con nombre de elegías), silvas (una llamada Idilio lírico historial), odas, liras, madrigales, décimas, coplas, letrillas, sátiras, quintillas, redondillas, epigramas. Concluye el volumen con la tragedia *La imposible* (sin acabar, al parecer), más por aprovechamiento editorial de última hora que por designio previo. A dos años escasos de la salida del libro de Quevedo, aparece

el "capricho" de diferenciar las composiciones conforme a criterios métrico estróficos y temáticos, un tanto a la inversa de Quevedo —a la manera del *Manuscrito Chacón*, apunta García Aguilar (166)—, pero con una voluntad semejante.

El erudito aragonés Ambrosio Bondía publica, por estas fechas y en un par de años, dos libros que llevan el mundo parnaseo como punto de partida: *Triunfo de la verdad sobre la censura* (Martín de Barrio, Madrid, 1649) y la *Cítara de Apolo y Parnaso de Aragón* (Diego Dormer, Zaragoza, 1650). No son colecciones de poemas, pero abundan en la caracterización de las musas. El primero lleva en su tercera parte la interesante descripción burlesca de un vejamen universitario a un tal Fachin: en esa descripción figuran personajes de la mitología pagana, pastoril. Y se le asigna a cada musa una materia: Urania, la astrología o Melpomene, la musa trágica. Pero es al final, en un pasaje extenso, donde Ambrosio Bondía describe, con un lujo de detalles grande, la competencia poética de las distintas musas. Laplana Gil, que estudió esta obra con gran atención, lo vincula al modelo de los *Ragguagli* de Boccalini: el propio Bondía lo cita, pero va más allá al proponer una definición interna a cada una de las musas. Lo mismo puede predicarse del segundo libro, también de orden parnaseo, aunque pierde lo de la cítara de Apolo en la edición de 1660, en la que, bajo máscara jocosa, se ven las musas con un detenimiento mayor que en otros lugares, donde solo parecen insuflar aliento poético.

En 1654 aparece el *Entretenimiento de las musas en esta baraja nueva de versos* de Feniso/Francisco de la Torre (Juan Ybar, Zaragoza). En el prólogo de Lorenzo Gracián, se lee: "y pudiera añadir delicias de Apolo y recreaciones del Parnaso y los buenos ratos del gusto y del ingenio", pero enseguida se advierte que la metáfora del naipe se apodera del modelo parnaseo. De este mismo proceder es el *Jardín de Apolo. Academia celebrada por diferentes ingenios* de Melchor de Fonseca (Julián Paredes, Madrid, 1655): la idea del Parnaso es solo académica, como telón del aparato poético. El *Monte Parnaso en seis cumbres,* publicado en Madrid (1658) recoge una colección de epigramas latinos traducidos por Gregorio de Tapia y Salcedo al español y, en tal conjunto, la idea del Parnaso no pasa de ser un adorno editorial para colocar el resultado de una tarea filológica. El entorno académico está explícito en el curioso libro *Nuevo Parnaso. Junta ingeniosa de cortesanas musas* publicado en Nápoles (1660) que da cuenta de que se celebró sarao literario en la casa de Antonio de la Cueva, dirigida a Francesco Caraffa, uno de los prohombres de la ciudad partenopea. Prolifera, pues, la puesta en escena parnasea, pero sin indagación ulterior o simplemente la indicación somera, como sucede con *Ideas de Apolo y dignas tareas* de Sebastián Ventura de Vergara (Andrés García, Madrid, 1663), una simple colección de poemas sin asomo de la iconografía del monte apolíneo.

La *Memoria fúnebre y exequias del Parnaso celebradas por diversos Apolos a la posteridad de doña Agustina Rizo*, recogida por el fraile Rodrigo de Ovando (Mateo López Hidalgo, Málaga, 1665), ofrece un interés mucho mayor, a pesar de que parece una corona más de elogios funerales a la muerte de una señora principal por parte de numerosas personas, algunas sin duda con escasa vocación poética. Lo interesante reside en que se organiza bajo la admonición de las musas y la cita de los versos de la *Nomina musarum*. Aparecen guardando además una disposición que recuerda la quevediana, ya que cuando aparece la musa Polimnia, en lugar de recurrir al verso del epigrama latino, lo hace sobre otro texto virgiliano que figura al frente de la musa en la edición quevediana: "amat Polymneia verum". El volumen no presenta una ordenación completa, pero incluye al final la *Cuarta canción de todas las nueve musas* con sus asignaciones más comunes, semejantes a las propuestas por Quevedo[4]. La fórmula del *Parnaso español* parece ir cuajando poco a poco, en dosis pequeñas, en las distintas ediciones que bajo marbete apolíneo aparecen por estos años. Descartada la utilización del Parnaso como mero escenario, la apropiación de la atribución de las musas es escasa y esporádica. Pero, a partir de 1665, y, en concreto, con el impacto de la edición de la segunda parte de la poesía quevediana, *Las tres musas castellanas* (1670), el interés por la distribución de las musas se multiplica y se consolida.

Cuatro son los libros de poemas que recogen de forma destacada esta nueva disposición:

1. Las *Obras métricas* de Francisco Manuel de Melo, que contienen *Las tres Musas del Melodino, As Musas Portuguesas* y *El tercer coro de las Musas* (Boessat/ Remeus, Lyon, 1665) y que revisa a fondo la propuesta parnasea que aparecía en *Las tres musas del Melodino* publicadas en 1649.
2. La *Flor de Apolo* de Miguel de Barrios (Baltazar Vivien, Bruselas, 1665), que amplia y revisa, con mucho mayor aparato parnaseo, en su *Coro de las musas,* también publicado por Vivien en el año de 1672.
3. Las *Delicias de Apolo. Recreaciones del Parnaso con las tres musas*: *Urania, Euterpe y Calíope*, en dos ediciones simultáneas de Zaragoza (Juan de Yvar) y Madrid (Melchor Alegre) en 1670[5].
4. La *Cima del monte Parnaso*, de José Delitala, publicada en Cagliari en la imprenta de Onofrio Martín, en 1672.

De las cuatro, tal vez *Delicias de Apolo,* por ser colectánea de diferentes autores, permite un análisis singular. El volumen renueva la edición de las *Poesías varias* de José Alfay, publicada en 1654, en particular en lo que se refiere a la distribución de las composiciones conforme a la atribución temática de las musas. La reciente tesis de Jurado Jodar ("Delicias de Apolo") explica con detalle los pormenores de ambas ediciones/emisiones: de José Alfay la aragonesa, y de

Francisco de la Torre y Sevil, la madrileña. En cuanto a la ordenación por musas, apunta a una muy deliberada búsqueda de organización interna, ajuzgar por las incorporaciones de última hora de portadas (con descuidos manifiestos) y de poemas asignados a ciertas musas. En todo caso, en ella figuran las musas que faltan en el *Parnaso español* quevediano (Ruiz, "Entre dos Parnasos," 211)[6] y con los mismos versos o lemas como frontispicio, procedentes del epigrama latino, acompañados, según los casos, de grabados (extraídos de los cuadernos y perdidos) o de descripciones de una posible ilustración, muy semejante a las de la edición quevediana.

Las *Obras métricas* de Francisco Manuel de Melo

El primer texto que trata este asunto es el de Francisco Manuel de Melo en sus *Obras métricas*: parece obvio que camina por su cuenta en muchos aspectos, pero sin perder de vista la distribución quevediana. El libro está dividido en tres partes, organizadas sobre ternas de las nueve musas: la primera reproduce, tal cual, *Las tres musas del Melodino,* con el añadido del *Pantheon a la Inmortalidad del nombre Itade*, *dividido en dos Soledades* (ya publicado en 1650 en la imprenta de Craesbeck, en Lisboa); la segunda responde a lo que indica el impresor en su *Advertencia*: "eu a fim de que nada me escapase, esperei, cuanto foi necessario, para vos poder oferecer todas *As Tres Musas Portuguesas*, que contem *Rimas*, *Ideas* e *Obras*, repartidamente pelo segundo Terno das nove Irmaas, que hoje vos descubro: Calliope tocando a tuba em doce *Rimas*, Euterpe, a çanfonha em *Ideas moraes*; Talia, a viola en *Obras varias*". Los impresores lioneses prometen estampar la última parte más adelante, pero aparece en el mismo volumen y contiene la Lira de Clío, la Avena de Tersícore y la Fístula de Urania. La distribución en musas y la constante apelación al mundo del Parnaso en muchas de sus composiciones se enriquece con unas observaciones de detalle en una *Epístola a los lectores* que sucede a la dedicatoria de los impresores en la última parte, escrita por "un aficionado del Autor y del estudio poético". Comienza con la constatación de que la correspondencia entre musas y obras resulta difícil de alcanzar y pone ejemplos eminentes (Camoens y Góngora) de cómo el epigrama latino de los *Nomina musarum* no es cumplido con total rigor:

> Es tiempo de darte la última satisfacción que podrás pedirme: entendiendo que no se ha puesto entera correspondencia entre los humores de las musas y de las obras porque según de la antigüedad y se conoce del Mantuano, cada cual de las musas tiene una ocupación determinada según aquel tan sabido lugar. [transcribe el Epigrama] Es así, mas verás que esta observación no se halla en ninguno de los poetas vulgares, porque como solo se han tomado sus nombres de las musas en significación de varios géneros de armonía, no se estrecharon a la rigurosa sentencia del

> propio significado en el nombre de cada musa. Porque, si debajo de este riguroso compás, se obligasen los poetas a invocar sus musas, bien se conoce el inconveniente y desproporción con que las han solicitado en sus inspiraciones, donde nuestro gran Camoens habría errado invocando la musa Calíope, cuando pretende que su héroe contara al rey de Melinde la historia de Portugal, porque es Clío y no Calíope la musa a quien las historias pertenecen. Y el Góngora dos veces habría también faltado a esta erudición: la una, cuando para cantar los amores rústicos de Polifemo invocó a su Talía, cuyo oficio es presidir las flores y a la generación de la Naturaleza; y la otra, cuando pide a Euterpe ayude a su *Panegírico*, que es la materia más alta de los poetas, siendo que Euterpe es la musa propia de los deleites y no de las heroicidades. Vemos todavía que estos doctísimos hombres se han dado por satisfechos llamando alguna de las musas sin la prolija especulación de su conveniencia, no porque la ignorasen, sino porque (...) esta significación basta para que cada musa pueda ser invocada de cada poeta y se le puedan, sin incompetencia, adjudicar los Metros y los asuntos, conforme en los tres Coros de las tres partes o tres libros de nuestro poeta lo has visto.

En estas consideraciones, el "académico generoso", que firma como *El Cándido*, trae a colación el *Parnaso español* de Quevedo y la intención de Salas de distribuir las composiciones con criterios eruditos, al tiempo que resalta las dificultades que halla Salas en su tarea: "Porque, aunque don José Antonio de Salas, persona erudita, en el Parnaso español que manifestó (llamando así) no con menor ingenio que razón a los versos del insigne poeta y excelente escritor don Francisco de Quevedo, ha procurado ajustarse cuanto le fue posible, con las propuestas observaciones, bien se conoce de la propia contextura del libro cómo no pudo darle entero complimento, por más que ha barajado las composiciones, variando y entresacando los metros en tal modo que cuando más pretende desviarse de algunos inconvenientes, entonces más se va acercando a los otros".

Esta pequeña recriminación le lleva a ensalzar al propio Francisco Manuel de Melo, por extremar el celo en sujetarse a esa distribución de materia:

> Por esto vemos que nuestro poeta siempre que pudo obedeció a esta ley o costumbre porque, en aquel su exquisito poema que llamó *Panteón* (...), por ser obra de materia trágica y una acción sola esa que pretendía cantar, la introdujo debajo de la inspiración de la musa Melpómene, como se halla a la introducción del Poema diciendo 'De la culta Melpomene ejercicio'. Y en la *Thetis Sacra*, que también como verá puede tener veces de poema épico o epopeya, se acordó gallardamente de no invocar musa profana, habiendo sin falta conocido que la verdadera musa Urania a quien competen los cánticos divinos no asiste en el Helicona como las otras hermanas, mas en el Olimpo hace su habitación.

La enjundiosa epístola señala que "un año antes de que en Castilla se publicasen las musas del Quevedo, había así en Portugal llamado a sus *Obras*, ya estampadas, el Melodino, como se entiende cabalmente de las publicaciones de los mesmos libros: el nuestro, del año 1649, y el suyo, de 1650, cosas que ciertamente yo entiendo no han sucedido a caso". Ignora la primera edición de 1648, pero no es óbice para considerar que la cuestión rondaba en el ambiente en el que Quevedo (o Salas) y Francisco Manuel de Melo confraternizaba y que, por tanto, tales ideas eran motivo de reflexión poética de primer orden, con no poco de controversia. En ese mismo sentido el miembro de la *Académia dos Generosos* no olvida la referencia de Salas a Marcello Macedonio y a Pedro Gerónimo Gentile como origen de tales decisiones, sobre todo para encomiar y ponderar la especial atención de Francisco Manuel de Melo a este asunto: "No digo mucho cuando te afirmo que en el orden de las *Obras* variedad de lenguas, diversidad de estilos, diferencia de composiciones (...) ninguno se adelanta al nuestro". Sea antes, mientras o después de la decisión de Salas/Quevedo, lo cierto es que este asunto comenzará a ser tratado en los preliminares de estas obras y a ser operativo a la hora de organizar las materias. Las musas y el Parnaso dejan de ser meros escenarios para ofrecer criterios para ordenar una producción poética variada, heterogénea, necesitada de un programa vertebrador más o menos reconocible.

Flor de Apolo (1665) *y Coro de las musas* (1672) de Miguel de Barrios

La *Flor de Apolo* de Miguel de Barrios, publicada en 1665, lleva en el título la marca parnasea, reforzada en la primera de las composiciones, *Panegírico a las musas*, antecedido por una portada ilustrada, semejante a la que vemos en el Parnaso de la Sala della Segnatura de Rafael de Urbino, con el añadido, bajo el arco del Parnaso, de los Campos Elíseos y un brevísimo pasaje de la *Eneída* virgiliana. Sobre el arco, el coro apolíneo; a los lados, Ars y Natura y debajo de ellas, dos parejas, que al leer el poema en octavas, representan a Virgilio, Homero, Góngora y el Tasso, "ostentándose atlantes del Parnasso". El *Panegírico* describe con detalle a Apolo y a sus musas como teatro del libro, con las atribuciones más habituales: Erato, "la madre de la música amorosa"; Melpómene, "llorosa"; Euterpe, "con tanta suavidad de amor"; Terpsícore, "con los ardores que sonora espanta"; Polimnia, "satírica"; Talía, "dando filo a las flechas de Cupido (...) su cómico poema"; "heroico verso Clío refería"; y Urania, a quien vio "la esfera cristalina".

Pero en siete años Miguel de Barrios, exiliado en Amsterdam, decide profundizar en esa contextura parnasea y publica su *Coro de las musas*, con una dedicatoria a Francisco de Melo Manuel, primo del poeta portugués de parecido nombre, Trinchante mayor del príncipe de Portugal y su embajador ante el rey Carlos II de Inglaterra, en la que exhibe una iconografía completa del

Parnaso y de las musas, escrita en un estilo elevado y lleno de conceptismos de todo género, como la incorporación de enigmas o jeroglíficos, juegos con anagramas y demás recursos del ingenio. El índice del libro, aunque no del todo jerarquizado, presenta la intensa correspondencia con la diversidad de las musas. A la vista del volumen podría decirse que el libro consta de cuatro partes: 1) *Coro de las musas*, propiamente dicho; 2) *Música de Apolo*, aunque lleva el título de *Apolo, dios de la poesía* en el índice; 3) *Gracias del Parnaso*; y 4) *Naturaleza y arte de las Musas*.

El *Coro de las musas* comienza con Urania, musa celeste, y en ella incluye las fábulas, algunas de las cuales ya habían sido publicadas en la *Flor*. Luego, Terpsícore, musa geógrafa, con una descripción del imperio y de las provincias de España. Clío, musa panegírica, repite los elogios de las ciudades y de los personajes ilustres. Erato, musa amorosa, canta los triunfos de Amor. Euterpe, musa pastoril, incluye la fábula de Pan y Siringa. A Polimnia, musa lírica, le asigna donaires mélicos, satíricos y jocosos y a Talía, musa cómica, los epitalamios. Para el final deja a Melpómene, musa fúnebre, que lamenta la muerte de personas famosas, y Calíope, musa moral, en la que coloca sus poemas morales. En el largo y denso prólogo del libro, que lleva forma de encomio de la poesía, con continuas alusiones al carácter divino de la inspiración creadora, de clara estirpe neoplatónica, Miguel de Barrios se detiene de nuevo en la explicación de la diversidad de las musas: "Cuentan los Mitologios que cantaban los antiguos y célebres poetas incitados del espíritu que influían en ellos las sagradas musas, como fue en Orfeo la Política Calíope; en Museo, la Divina Urania; en Homero, la Heroica Clío: en Píndaro, la Mélica Polimnia; en Safo la Amorosa Erato: en Tamira, la Triste Melpómene; en Hesíodo, la Histórica Terpsícore; en Virgilio, la Alegre Talía; en Ovidio, la Bucólica Euterpe y en Lino el agradable Apolo". El texto puede proceder de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* de Cristóbal de Figueroa (citado un poco antes a propósito de ciertas consideraciones sobre la enajenación propia de los poetas), traducción declarada del famoso libro la *Piazza Universale* de Tomaso Garzoni.

Para rubricar esta concepción del libro en partes diferenciadas, después del prólogo y de un poema del autor a su propia obra y antes de comenzar la edición de sus poemas, coloca Miguel de Barrios el epigrama latino de los *Nomina musarum* que atribuye a Virgilio y adjunta una traducción en forma de soneto:

> Clío los hechos memorables canta;
> Melpómene con trágica armonía
> tristes proclama espíritus. Talía
> cómica alegra y sensual encanta.
> Euterpe lo bucólico decanta;
> Terpsícore diversos coros guía;

ERATO da al Amor su melodía;
CALÍOPE en lo heroico se adelanta;
URANIA inculca cuanto refulgentes
globos se mueven hacia el austra Polo.
POLIMNIA habla con ojos elocuentes.
Destas nueve musas motor solo
porque den luz de ciencias diferentes
en medio de ellas las enciende APOLO.

El *Panegírico* que abre el volumen, el dedicado al matrimonio de Carlos II con Caterina de Portugal, está presentado bajo un orbe parnaseo y en él reaparecen las musas como protagonistas de un espectáculo teatral en el que se narran las hazañas de los reyes de Inglaterra con sus distinciones de género y estilo bien marcadas. Las nueve partes de este *Coro de las musas,* propiamente dicho, ocupan casi 400 páginas de las 648 que presenta el conjunto. Después de ese coro, figura la otra extensa sección, titulada *Música de Apolo*, que es versión ampliada y enmendada de su *Flor de Apolo.* La descripción de las modificaciones y de la reestructuración del conjunto excede el objetivo de este trabajo[7], pero se advierte mayor rigor organizativo y un prurito constante de dotar a los poemas publicados con anterioridad de una más justificada colocación. Las musas aparecen mencionadas en numerosas ocasiones, pero es en la cuarta sección, la última, en la que son utilizadas de nuevo para organizar los materiales poéticos, que muestran una variedad extraordinaria. *Naturaleza y arte de las musas* se estructura de la siguiente manera: un *Juicio* para Urania, con una glosa de una copla; un *Discurso* para Terpsícore, con un elogio en dísticos; un *Anagrama* para Clío, con un soneto; una *Divisa* para Erato, con otro soneto de juegos verbales; un *Bayle* para Euterpe, con un romance pastoril; un *Consejo* para Polimnia, con otra glosa ligera; un *Teatro* para Talía, en forma de Loa; un *Aviso* para Melpómene, con versos de amor y muerte; y un *Entendimiento* para Calíope, con un soneto que es resumen y compendio de las enseñanzas morales del famoso libro *Obligación de corazones* del filósofo judío del siglo XI, dayán en Zaragoza, Ibn Paquda. Acaba con una *Aritmética* para Apolo este juego simétrico con las musas, reducido siempre a un orden matemático que se antoja particularmente deliberado.

El peso del *Parnaso español* de Salas se hace notorio, quizá, en el caso de Barrios, porque en 1670 no sólo salen *Las tres musas castellanas,* sino la edición conjunta de todo el Parnaso en el tomo tercero de las *Obras completas*, *Poesías de Quevedo*, en la imprenta de Foppens en Bruselas. Para mayor abundamiento, conviene recordar que es Peeter Clouwet quien diseña las ilustraciones tanto de la *Flor de Apolo* como las de esa rápida edición de los Foppens con todas las poesías reunidas de Quevedo. Es muy probable que el recuerdo del conjunto animase a Barrios a organizar su extensa y variada producción poética bajo un marco y un ambiente tan definido.

Cima del Monte Parnaso (1672) de José Delitala

El tercer texto que conviene comentar es de la *Cima del monte Parnaso* de José Delitala, publicado en Cagliari en 1672. Ignacio García Aguilar, Felipe Pedraza y Julio Vélez dedicaron sus trabajos a describir la conexión directa entre las musas de Delitala y las de Quevedo. Candelas Colodrón (2017), por su parte, indagó en los paratextos del volumen las notas críticas a la labor de Pedro Aldrete y las alabanzas a José Antonio González de Salas, muy en particular sobre la falta de correspondencia entre la competencia de las tres musas y la materia en ellas incluida. Su artículo explica los detalles de las disensiones de Jaime Salicio en las diacrisis que figuran en los preliminares: la primera, escrita tras conocer la publicación de la segunda parte del Parnaso y con el objeto de presentar la propuesta de Delitala tan digna como continuación de la de Quevedo; y la otra, probablemente redactada antes, en la que explica la primera intención de hacer pasar las musas de Delitala como segunda parte de la de Quevedo. Esta segunda diacrisis abre la posibilidad de que el conjunto ya estuviera conformado con anterioridad a 1670, aunque algunas de las composiciones, por razones extrínsecas debieron de ser escritas sobre 1669.

Candelas Colodrón deja sin analizar las diacrisis de las musas Urania y Euterpe que presentan una enjundia muy notable y encarecen la controversia sobre el particular. El ambiente parnaseo está muy presente en los paratextos de las aprobaciones, comentados por Candelas Colodrón, a excepción del de su hermano Jerónimo Delitala, quien parece estar muy al tanto del extremo cuidado que José Delitala pone en la disposición de su producción poética. Buena parte de su discurso se centra en el encomio de Quevedo, el de Salas por organizar las musas y en la defensa de la posibilidad de continuar la labor dejada inconclusa: "Bien conocido es al mundo el feliz ingenio de aquel glorioso blasón de la nación española, rayo de la elocuencia poética, adorno de su elegancia, voz de las musas y de su coro, lira celestial; de aquel, digo, que discurrió en todas materias con levantado espíritu, con facundia, erudición y claridad hermosa. El más dichoso entre los mejores alumnos del dios de Delo, a quien es corto elogio darle el nombre de décima musa, pues, formando nuevo Parnaso, pudo hacer coro distinto don Francisco de Quevedo, pasmoso asombro de nuestro siglo, cuyas glorias apuran la más valiente aritmética sin que puedan comprenderse bastantemente, si no es con los mismos números que él nos dejó escritos con propiedad, con gala y con elocuencia".

Frente a esa situación, Jerónimo Delitala coloca las composiciones de su hermano, con el recuerdo de los versos del epigrama *Nomina musarum*, que empleará en el volumen, y las competencias de Euterpe, que serán, como se verá, de cierta controversia, y las de Urania, que se presentan de forma muy especial:

> Ya cesaron finalmente de *Calíope* los sollozos, pues, si su empleo es el adornar con heroicas poesías los libros, *Carmina Calliope libris heroica mandat,* ya puede descansar del trabajo en los muy pulidos versos heroicos que en esta obra se le dedican, teniendo sín mucha fatiga lo que hasta agora era fruto de sus sudores. Bien puede Euterpe mudar empleo, pues si sus ocupaciones fueron llorar, *Euterpe tragicis vox delectata choreis*, agora se halla muy rica de poesías funestas, que, si por lo trágico de la materia mueven los corazones a lástima con la pulida agudeza de un terso estilo, son delicioso objeto para el ingenio, con que viene a ser que este regalo, aunque ande envuelto entre lágrimas, le es a *Euterpe* motivo de regocijo gustoso. Pero, cuando en nada de esto hubiera don José empleado su pluma, escribiendo de *Urania* es donde ella más remonta su vuelo, pues, si esta musa es la que, trascendiendo lo sublunar, tiene todo su comercio en los cielos atendiendo a examinarles el lucido esplendor a los astros, *Urania caeli motus scrutatur et astra*, preciso era que se levantase hasta el cielo pluma que había de escribir con tanto acierto de Urania. Colocada, pues, queda con esto entre los astros la pluma como la lira de Orfeo, con que no podrá dejar de tener muy buena estrella la obra, pues, teniendo tan a mano los astros, no será difícil el elegírsela a su gusto.

Las palabras de Jerónimo Delitala, quien se defiende del derecho de elogiar a su hermano, se entienden en su totalidad con la lectura de las diacrisis que Jaime Salizio prepara para las musas Urania y Euterpe: tal es la cohesión del conjunto. Señala Salizio que en la musa Urania, que es la de la astrología, van incluidos los poemas de amor: tal aparente contradicción es explicada con detalle casi científico: "si bien la mayor parte o toda de ellos son amorosos y parecía que salían de las líneas de *Urania*, no pasa así, porque el que con discreción contemplare las constelaciones e influjos de los planetas verá a su luz muy claramente cómo todas las cosas de acá abajo, con una celeste disposición y economía inapeable, dependen de su celestial influencia por el medio eficaz e inevitable del *magnetismo* solar y *selinotropio*, por quienes se influyen en los cuerpos sublunares la amable correspondencia de ánimos y afectos: el amor, la benevolencia, el odio, simpatía y antipatía. Y esto no solo en los cuerpos racionales, sino también en los brutos irracionales, en las almas vegetativas y sensitivas y en lo insensitivo también como en los vientos, piedras, árboles, plantas y flores, elementos, fieras, venenos, minerales y yerbas".

En efecto, en buena parte del volumen, Delitala dedica poemas a esta cuestión: no es lugar este para detallarlo, pero la huella de los libros de Atanasio Kircher sobre el magnetismo impregna la erudición tanto de la diacrisis (en realidad se trata de una paráfrasis de buena parte de los textos del filósofo natural) como de los sonetos y las composiciones que en él figura. Parece evidente una deliberada búsqueda de organización interna, sobre la base de la

musa, pero con una erudición, si bien no compleja, sí al menos arraigada en ideas y concepciones más o menos definidas.

Lo mismo ocurre con Euterpe, pero de otro signo. Jaime Salizio parte de la base de que debe colocar los poemas fúnebres. En la musa Melpómene de Quevedo ya reside esa materia, pero no deja de darle vueltas al asunto: él mismo confiesa su confusión: "Confieso con ingenuidad que me hace dificultad el ajuste y que quisiera hallar senda para salir de este laberinto y, aunque he ojeado varios libros que pudieran darme alguna luz y camino, no la encontré en alguno, con que crece más mi perplejidad y me hallo en este horror y tinieblas, palpando sombras, y se aumenta mucho más, si considero que don José Antonio precisamente en la distribución de sus musas había de señalar a Euterpe campo y distrito en ella, con que me persuado a creer no tuvo intención de pasar de las seis, aunque se disculpa al fin del libro por razón que crecía mucho el volumen, y quería dividirlo en dos tomos".

Resuelve este dilema acudiendo curiosamente al mismo José Antonio González de Salas, pero en este caso al de *Nueva idea de la Tragedia*, para invocar la materia trágica para Euterpe. Salizio compone un discurso sobre la relación de la música con la tragedia, con una paráfrasis constante de los textos de Salas, al que cita de forma casi literal. Una vez resumida la materia que desgrana Salas, Salizio considera que los textos que Delitala escribió de género fúnebre bien pueden incluirse en esta musa. No hay una argumentación definitiva del todo convincente, salvo la presencia de la música (que parece convenir a Euterpe) en las ceremonias de conmemoración funeral:

> Por la parte que pertenece a la tragedia a Euterpe, ejecutó la especie dramática a que se llegan muchos y muy delicados y sentidos versos que da a la estampa como son epicedios, inscripciones sepulcrales, canciones fúnebres, epitafios y otros, celebrando y llorando las muertes y entierros de personas ilustres por sus partes, con que, tocándole también a Euterpe en general todas las poesías fúnebres que ha escrito en este asunto don José, con justa razón se deben aplicar a esta Musa, que, unida y hermanada con Calíope y Urania, formaron un dulce, suave y blando coro de música concentuosa y armónica, y quedara de esta suerte cabal y cumplido el Parnaso, alternándose los dos coros de cima a cima.

Conclusión

Cabría un análisis más minucioso de las disquisiciones de Salizio en torno a la ocupación de las musas, pero es suficiente ejemplo de la importancia adquirida por la distribución de la materia poética a estas alturas de la monopolización del tinglado parnaseo en la configuración de conjuntos poéticos o de certámenes o saraos cortesanos. En Lisboa, regresado del Madrid en el que coincidió con Quevedo, Francisco Manuel de Melo; en Bruselas y en

Amsterdam, inmerso en sus ambientes sefarditas de exiliados y perseguidos, Miguel de Barrios[8]; y en Cagliari, destacadísimo funcionario (virrey interino para algunos historiadores y tal ocupación con muchas reservas) y poeta en la corte virreinal de Cerdeña, José Giuseppe Delitala: los tres, situados algo lejos del *entourage* madrileño, se esfuerzan en dar valor (simbólico y práctico) a las figuras de las musas, en tantas ocasiones meros bultos o tópicas alusiones para el ejercicio poético. El ambiente del Parnaso, si no está ya amortizado, al menos, por su omnipresencia, va perdiendo su capital como excelencia. Poner Parnaso en el título puede tener importancia al principio o en según qué casos, pero cuando se convierte en moda o en recurso habitual para magnificar deja de ser operativo. Escribir bajo el influjo o la invocación de las musas, habitar al lado de Helicón o bajo las alas de Pegaso, caminar en el monte dividido en dos cumbres, con la alerta mirada de Apolo, por frecuente y repetido, deja de poseer valor. Que todo ello además aparezca en épocas de propaganda política también de glorificación de un régimen, de una dinastía o de un apellido tampoco ofrece interés añadido. Todo parece destinado a ello: no hay necesidad de resaltarlo. Si todo es Parnaso, nada, al cabo, es Parnaso. En ese contexto, al menos —y con Quevedo de por medio— Melo, Barrios y Delitala, desde una hipotética periferia, intentan dotar a ese Parnaso de una enjundia mayor, con la ordenación metódica de los materiales poéticos, con las nueve musas como referencia distintiva y con una reflexión y un debate controvertido sobre las dimensiones de esta nueva presentación orgánica.

NOTAS

1
"Clio gesta canens transactis tempora reddit./ Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urguet./ Comica lasciuo gaudet sermone Thalia. / Melpomene tragico proclamat maesta boatu. / Terpsichore affectus citharis mouet, imperat, auget./ Plectra gerens Erato saltat pede carmine uultu. / Urania motusque poli scrutatur et astra./ Carmina Calliope libris heroica mandat./ Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu./ Mentis Apollinae vis has movet undique Musas:/ In medio residens complectitur omnia Phoebus". El poema, que figura en los *Emblemata* de Juan Sambuco es el elegido por Cesare Ripa para la ilustración de las musas en su difundidísima *Iconologia*.

2
Sobre el particular léase Cappelli (2001), quien explica con detalle la aportación de Caporale y la imitación cervantina, dentro del contexto de la sátira italiana del *seicento*.

3
La influencia italiana daría pie a otro trabajo sobre el particular. Sobre Marcello Macedonio y Quevedo pueden leerse los trabajos de García Aguilar, ya citado, y el de Vélez (2007). Sobre Gentile y su *Della corona di Apollo* escribe García Aguilar: "cabría añadir el *Concerto delle muse* del mismo autor, donde se marca de forma más clara la distinción de las musas". García Aguilar añade también un análisis de otras obras como las de Giambattista Basile, *Le muse napolitane*, e invita a considerar la tradición riquísima italiana al respecto: piénsese en *Il Balletto delle muse* de Giambattista Marino (1618) o en todos los certámenes celebrados bajo la especie parnasea en Italia, en paralelo a los celebrados en España. El trabajo de Donatella Gagliardi (2009) sobre las afinidades entre el *Viaje del Parnaso* cervantino, deudor del de Caporale, y el *Viaggio di Parnaso* del napolitano Giulio Cesare Cortese (Nicolò Misserini, Venecia, 1621) es ejemplar en certificar la comunidad literaria de Italia y España en estos términos.

4
Durante estos años parece que se pone de moda la celebración de academias con ese marco escénico: Cipriano López (2014, 175) lo cuenta con gran detalle, a propósito de las academias literarias sevillanas de 1665, 1666 y 1667 con ocasión singular del carnaval. Aunque es muy posterior, de 1675, conviene traer a colación la *Academia que se celebró por Carnestolendas* dedicada a Gabriel Bernardo de Quirós (Lucas Antonio de Bedmar, Madrid) en la que se incluye un pasaje con la glosa dramatizada de los versos del epigrama latino de los *Nomina musarum*.

5
De marzo de 1669 es la *Aprobación* y, si se tiene en cuenta que la dedicatoria al duque de Alba en la edición zaragozana parece difícil de entender después de 1667, la fecha de la colección puede adelantarse. Parecen un poco anteriores a la edición de 1670 del sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, que lleva dedicatoria de 1 de enero de 1670 y aprobaciones del mismo mes.

6
En la *Aprobación* del letrado José del Calvo y Monreal, que figura en la edición zaragozana y de modo excepcional en el ejemplar 8/30886 de la BNE de la edición madrileña, se lee: "Idea es este tomo del *Parnaso* de Quevedo: hasta la traza es copia; disimular podrá lo que le usurpa por la vanidad que le granjea, de haber juzgado necesarias las fuerzas de muchos ingenios para cumplir su contextura".

7
El trabajo de Inmaculada García Gavilán (2007), detenido en el análisis de las diferencias entre las atribuciones de las musas

quevedianas y las de Miguel de Barrios, concluye con esta afirmación: "*Coro de las Musas* se halla escindida en nueve partes, siguiendo idéntica disposición en Musas que su modelo quevediano, cada una de las cuales se ocupa de un género poético particular, elección que, al contrario de lo que sucede en el caso de Quevedo, no obedece a una decisión tomada a posteriori por un editor, sino que corre a cargo del poeta, ya que fue el mismo Barrios quien dispondría la ordenación de todos sus textos" (33).

8
De "alteridad existencial, que alberga todo escritor sefardita" habla Sedeño Rodríguez en su exhaustiva introducción de la *Flor de Apolo* de Miguel de Barrios (26).

OBRAS CITADAS

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "La 'erudición ingeniosa' de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo." *La Perinola,* no. 7, 2003, pp. 147–90.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Los paratextos de la *Cima del Parnaso español* (1672) de José Delitala: diálogo intertextual con *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas castellanas* (1670) de Francisco de Quevedo." *Revista de Literatura,* vol. 79, no. 158, 2017, pp. 609–22.

Cappelli, Federica. "Parnaso bipartito nella satira italiana del ′600 (e due imitazioni spagnole)." *Cuadernos de Filología Italiana,* no. 8, 2001, pp. 133–51.

Cayuela, Anne. *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: una miscelánea polisinodal bajo el reinado de Felipe IV." *Mélanges de la Casa de Velázquez*, no. 43–2, 2013.

Gagliardi, Donatella. "Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los *Viajes al Parnaso* de Cervantes y Cortese." *Anales cervantinos,* no. 41, 2009, pp. 251–65.

García Aguilar, Ignacio. "Modelos literarios para el *Parnaso* de Quevedo." *Italia en la obra de Quevedo*, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 147–82.

García Gavilán, Inmaculada. "Notas sobre lo satírico y lo burlesco en el *Coro de las musas de Miguel de Barrios.*" *Criticón,* no. 100, 2007, pp. 27–40.

Infantes, Víctor. "A las poéticas cumbres coronadas: la orogelatría impresa del Parnaso áureo." *Bulletin Hispanique*, no. 109–2, 2011, pp. 449–72.

Jodar Jurado, Rocío. "Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope. Hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España (1670)." *Estudio y edición crítica.* Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, Repositorio, 2018.

López Lorenzo, Cipriano. "Academias literarias sevillanas de 1665, 1666 y 1667." *Etiópicas,* no. 10, 2014, pp. 151–88.

Martín Puya, Ana Isabel, y Pedro Ruiz Pérez. "El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco." *Criticón,* no. 125, 2015, pp. 25–48.

Ruiz Pérez, Pedro. "Entre dos Parnasos: poesía, institución y canon." *Criticón,* no. 103–104, 2008, pp. 207–31.

———."El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura." *Studia Aurea,* no. 10, 2016, pp. 239–70.

Sedeño Rodríguez, Francisco José, editor. *Flor de Apolo* por Miguel de Barrios. Kassel, Reichenberger, 2005.

Vélez Sainz, Julio. *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid, Visor, 2006.

———."Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry,* no. 13, 2007, 147–71.

DATE OF RECEPTION: OCT 16, 2020
DATE OF ACCEPTANCE: JAN 23, 2021

BOOK REVIEWS

Emilie L. Bergmann and Stacey Schlau, eds. *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*

London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.
HB. 320 pp. ISBN: 9781472444073.

SARAH FINLEY
CHRISTOPHER NEWPORT UNIVERSITY, US

As a collective endeavor, the vibrant essays in Emilie Bergmann and Stacey Schlau's *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* supplement, question, and update the sorjuanine scholarly canon. The volume examines a critical tradition whose development (or lack thereof, in some cases) exposes the ideological structures that guide academic inquiry. Indeed, as a cloistered New Spanish author whose high Baroque writing defended women's intellectual spaces and eventually led to conflict with church authorities, Sor Juana has been marginalized, celebrated, and reimagined apropos of artistic and nationalist agendas, among others. To this end, Schlau and Bergmann note that their collection is, "corrective, a panorama of full approaches to her writings: the development of the field, the filiation of its central issues, and how discoveries and debates have questioned and modified our assumptions" (ix). Along these lines, this volume traces the seminal contributions of scholars like Dorothy Schons, Alfonso Méndez Plancarte, Octavio Paz, Georgina Sabat-Rivers, and even the controversial Ludwig Pfandl (see especially Bénassy-Berling, Chapter 6), and it also takes a reflective, critical look at the contemporary voices that stand out in Sor Juana studies' continued evolution.

Divided into four sections that span context, reception, interpretation, and future directions, *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* considers the development of sorjuanine "subfields" in colonial Latin American studies, gender studies, and transatlantic studies and also draws out the impact of historians, art historians, musicologists, translators, theologians, and theater experts upon the poet's work. The breadth of disciplinary approaches is remarkable, and they offer a wide-ranging glimpse into Sor Juana's intellectual world. Each essay reviews the development of a strand related to the author's expertise and highlights areas for further development. Many also feature readings that extend the topic they engage. For instance, Ivonne del Valle's interpretation of the *loa* to the *auto sacramental El divino*

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA

Narciso (1691) strips the piece's dizzying array of Christian, Greek, and Aztec voices of local meaning. Instead, she sees these juxtaposed references as a product of the nun's poetics. To this end, del Valle spins a cautionary tale about the ideologies that inform literary interpretation. And yet she also demonstrates acute understanding of the limitations of her own approach: "it is only through taking all mythologies (Greek, Christian, Aztec) to a basic and neutral area—sacrifice—that parity is achieved, but in doing so, what was specific to each of these cultures is inevitably lost or rendered accessory" (216).

On the whole, Bergmann and Schlau's collection is erudite and comprehensive. It makes key contributions by identifying current challenges and lacunae, including: speculation about Sor Juana's final years; the tangled labyrinth of (gendered) self-representation, transatlantic reception, and the poet's afterlives; Sor Juana's place in the American and Baroque canons; the need for additional scholarship on the so-called minor lyric; overreliance on hard-to-recover written evidence of her political and personal connections; and finally, considerations for a revised and updated edition of the complete *oeuvre*. Today, scholars rely on Alfonso Méndez Plancarte (vols. 1–3) and Alfredo Salcedo's (vol. 4) *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz* (1951–57), an edition that new directions and recent archival discoveries are quickly rendering obsolete. Perhaps Bergmann and Schlau's volume is an important first step in that direction.

Whereas each essay is thorough and nuanced on its own, one strength of the volume as a whole is a deep critical dialogue that amplifies its cohesiveness and underscores the importance of scholarly collaboration. For instance, George Antony Thomas closes the volume by calling for a re-reading of Sor Juana's understudied works, particularly her occasional and epistolary pieces. He observes that renewed attention in this area could counter "the notion of Sor Juana's isolation," lending insight into the poet's intellectual networks in the Spanish-speaking world and beyond (262). Thomas' essay complements others in the collection, including Mónica Díaz's overview of transatlantic approaches and Rocío Quispe-Agnoli's discussion of Sor Juana's *romances* as products of empire whose politics of self-representation for the public eye beckon additional interpretations. Along the same lines, Luis Avilés draws out the problematic cataloging of the poet's so-called philosophical sonnets and advocates instead for re-readings that examine these pieces in relationship with each other and also within the full context of the sorjuanine canon. Finally, in addition to resonances with Díaz, Quispe-Agnoli, and Avilés, Thomas' piece nicely bookends Alejandro Cañeque's opening reflection upon the need to revisit Sor Juana's political, ecclesiastical, and personal connections in light of new historiographical approaches to power and empire in the early modern world.

Beyond Sor Juana studies, *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* is a fascinating primer on mythmaking and the scholarly canon. The editors open the volume by invoking the poet's many popular and critical faces: "Nun, rebel, genius, poet, persecuted intellectual, and proto-feminist, Sor Juana Inés de la Cruz (1648–1695) has been written and re-written as these fabrications and more" (ix). Indeed, the tendency toward excess in scholarly representations of Sor Juana stands out throughout the volume, and each writer grapples with the limitations of his or her own reading of the nun. Martha Lilia Tenorio and Marie-Cécile Bénassy-Berling's essays engage the theme particularly well. Tenorio examines the poet's pre-twentieth century reception, and Bénassy-Berling considers critical approaches from Dorothy Schons onward. Complementarily, Amanda Powell reflects upon the slippery "feminist" lens through which scholars sometimes interpret Sor Juana's work. In response to a pertinent question—"What stands as recognizably feminist in the past?"—Powell proposes a four-pronged approach that reads the nun's woman-centered writing in relation to gendered literary tropes from the early modern world (64). Each of these articles grapples with the politics of scholarly representation, and Tenorio articulates the problem beautifully: "Each time that we make her [Sor Juana] a standard bearer for a particular ideology or mouthpiece for our own concerns (social, sexual, religious, aesthetic, etc.), we forget what is most important: discovering the voice of such an outstanding poet" (51).

In sum, this is a forward-looking anthology that anticipates growth and continued development. The collection has a valuable place on the bookshelf of every *sorjuanista*, whether he or she has penned just one essay or a hundred. Since the volume's publication, Sor Juana studies has continued to evolve, and approaches from the past two to three years already respond to some of the issues that the collection raises. Such progress is remarkable and illustrates the timeliness of this contribution to a rapidly growing field. More broadly, *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* lends valuable insight into the construction of our scholarly canons and reminds readers of the need for constant self-reflection in order to avoid critical stagnation.

DOI: 10.5325 / CALIOPE.26.1.0178

María Mizzi. *Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano: hacia una nueva interpretación de Canta sola a Lisi*

Madrid: Editorial Pliegos, 2019.
PB. 154 pp. ISBN: 978-84-12021-81-3

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN

Como indica su título, esta monografía plantea una nueva interpretación del poemario quevediano *Canta sola a Lisi*. Esta lectura se fundamenta no solo en su conexión con el *Canzoniere* de Petrarca y su tradición, sino también en las semejanzas que se establecen con el diálogo platónico *Lysis o de la amistad*. Se trata de un sugerente estudio que, con el ágil discurrir propio del ensayo, se organiza en cuatro capítulos y una conclusión, y se cierra con el preceptivo apartado bibliográfico.

El primer capítulo ("*Canta sola a Lisi* y la crítica quevediana: hacia un estado de la cuestión" 11–35) repasa las aportaciones fundamentales que se han acercado a este conjunto de la poesía amorosa de Quevedo, y propone una interpretación donde su deuda con el *Canzoniere* de Petrarca se vea reforzada en comparación con tradiciones como la del amor cortés y los cancioneros y, por otra parte, se muestra la originalidad de Quevedo con respecto al modelo petrarquista; originalidad que, para la autora, reside en la combinación de elementos de la estética gongorina con un estilo más "sobrio y clasicista en la composición de poemas más trascendentales" (35) y cercanos al destinatario poético. Al ser un conjunto muy estudiado por la crítica, la autora maneja una rica nómina de trabajos, con nombres como los de Otis H. Green, Julián Olivares, Paul Julian Smith, Marie Roig-Miranda, José María Pozuelo, Pablo Jauralde, Fernando Plata, Mercedes Blanco, Carlos Gutiérrez, la edición de J. M. Blecua y la antología de Schwartz y Arellano, o la clásica monografía sobre la poesía amorosa de Quevedo escrita por Santiago Fernández Mosquera. Como se puede observar, la nómina es más que excelente; no obstante, cabría considerar la conveniencia de haber manejado las ediciones de la musa Erato y de *Canta sola a Lisi* más recientes o el estudio de Elena González Quintas (2006) sobre la metáfora en la poesía de Quevedo, donde probablemente habría encontrado elementos de interés para su trabajo.

El capítulo segundo ("*Canta sola a Lisi*: el cancionero quevediano" 37–68) se ocupa de un aspecto central en los debates de la crítica, y defiende la consideración del poemario como un cancionero petrarquista, con las esperables particularidades propias de la distancia temporal con el modelo que fundó el

género. Desde una perspectiva general, esta opinión se sostiene en la vinculación que existe en ambos conjuntos de poemas entre lo amoroso y lo trascendente o moral: cristiano en el caso de Petrarca, neoestoico en el de Quevedo (46–51). Desde ese punto de partida, dicha conexión se apuntala con el análisis de los diez primeros poemas del *Canzoniere* en comparación con el corpus de Quevedo, a fin de demostrar que "Quevedo sigue de cerca el *Canzoniere*, que tiene la misma conciencia estructural, temática y narrativa que su predecesor" (51). Aunque algunas semejanzas de detalle sean, lógicamente, más convincentes que otras, este análisis se refuerza por la macroestructura que comparten ambos poemarios, aspecto donde la autora recuerda afirmaciones en este sentido ya de González de Salas en tiempo de Quevedo, y, en nuestros días, de Santiago Fernández Mosquera. Para cerrar este capítulo, María Mizzi analiza el papel de la dama (59–68) que, a los rasgos coincidentes con la tradición petrarquista, añade en Quevedo un distanciamiento del lector conseguido por rasgos propios de su estilo, en especial su brillantez metafórica y su dominio de la agudeza.

En el tercer capítulo ("Retórica e ironía socrática: Lisi y Lysis" 69–109) se indaga en la propuesta de Otis H. Green, quien observó la coincidencia del nombre Lisi (o Lisis en algunos poemas) con el del diálogo platónico *Lysis o de la amistad*. Más allá de esa ya señalada semejanza onomástica, se explora esta conexión en temas como la forma de dirigirse a la amada, la concepción del hecho amoroso y la importancia de la retórica. Sobre esta premisa, buena parte del capítulo se centra en el análisis de varios sonetos de *Canta sola a Lisi*: en algunos, como el 462 ("En este incendio hermoso que, partido") y el 465 ("En breve cárcel traigo aprisionado") según la edición de J. M. Blecua, se desarrolla una profusión de recursos retóricos que, a causa del mayor trasfondo neoestoico, se modera en casos como los cuartetos del soneto 479 ("No me aflige morir; no he rehusado") o los tercetos del 485 ("En los claustros de l'alma la herida").

El capítulo final ("Escepticismo y amor en el soneto" 111–46) analiza la importancia del soneto en *Canta sola a Lisi*, rasgo que conecta este poemario con el *Canzoniere*, pero que, al mismo tiempo, permite a Quevedo desarrollar su maestría en lo que la autora denomina la "retórica de la *obscura brevitas*", que observa, por ejemplo, en la frecuencia con que una paradoja concluye los sonetos de *Canta sola a Lisi*. Esa convivencia entre maestría retórica y esquema del soneto es la responsable, en palabras de María Mizzi, de que, a diferencia del *Canzoniere*, la esencia de *Canta sola a Lisi*, "no descansa en la preponderancia de la historia de amor, sino en las extravagancias verbales, en la retórica del ingenio" (118).

El análisis de varios sonetos se orienta a demostrar que tras ese brillante *ornatus* retórico se esconde "una digresión sofística sobre el amor" (122), que acerca el corpus de Quevedo a los planteamientos del mencionado diálogo de Platón. Ahondando en la interpretación de los poemas, la autora define esa

reflexión sobre el amor como una visión escéptica y desengañada, una visión que resulta así coherente con la postura que Quevedo muestra sobre la vida y el hombre en sus obras doctrinales y morales.

En conclusión, este interesante libro plantea dos propuestas que conviven en la interpretación de *Canta sola a Lisi*: una de ellas, más abordada por la crítica, es su consideración como un cancionero petrarquista al que Quevedo aporta su sello de agudeza, estilo y desengaño; la otra, más novedosa en su alcance, la que lo vincula con el diálogo platónico *Lysis o de la amistad*. Quienes se adentren en sus páginas encontrarán sin duda sugerentes ideas para la reflexión y el debate, ideas desarrolladas por María Mizzi de una forma ágil y al mismo tiempo rigurosa, y con finura y sensibilidad a la hora de analizar los textos literarios.

DOI: 10.5325 / CALIOPE.26.1.0181

Garcilaso de la Vega. *Poesía,* editado por Ignacio García Aguilar

Madrid: Cátedra. 2020.
PB. 428 pp. ISBN 978-84-376-4154-6

JAVIER LORENZO
EAST CAROLINA UNIVERSITY, US

La presente edición de la poesía de Garcilaso constituye la segunda incursión editorial del autor en la obra lírica del toledano. La primera, realizada en colaboración con Julián Jiménez Heffernan (*Poesía castellana*, Madrid, Akal, 2017), ponía a disposición del lector en formato cartoné el verso de Garcilaso precedido por un extenso estudio preliminar de Pedro Ruiz Pérez y acompañado por los comentarios y notas de Jiménez Heffernan a cada poema. Fiel a la idea de que la tarea ecdótica es inseparable de la labor interpretativa, esta nueva edición de Garcilaso conjuga igualmente el esfuerzo por fijar un texto óptimo para la lectura del toledano con un aparato de anotación y comentario que facilita la comprensión de los poemas y los acerca a la sensibilidad del lector contemporáneo. El texto base utilizado por García Aguilar es el procedente de la conocida edición crítica realizada hace casi tres décadas por Bienvenido Morros (*Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995), pero actualizado de acuerdo con los criterios de modernización ortotipográfica utilizados en la ya mencionada edición con Jiménez Heffernan para Akal. La disposición de los poemas de Garcilaso es la canónica (esto es, *in crescendo*, desde las coplas castellanas a las églogas) y la anotación de los mismos se hace

eco en gran medida del caudal crítico recogido en ediciones previas, aunque hay también un esfuerzo por incorporar nuevos marcos interpretativos como los propuestos por Eugenia Fosalba y Antonio Gargano en relación a la estancia de Garcilaso en la corte virreinal de Nápoles. Para facilitar la lectura informada de los poemas, se inserta a continuación de los mismos un comentario de carácter introductorio que permite al lector contextualizar adecuadamente cada pieza y familiarizarse con la cronología y las circunstancias de escritura de las composiciones.

Los muchos vínculos de esta edición con la realizada por García Aguilar en 2017 no impide que el lector encuentre en ella importantes novedades y puntos de divergencia con aquella. Sin ir más lejos, el estudio preliminar que introduce los poemas incorpora las reflexiones de índole lingüística, genérica y socioliteraria realizadas en época reciente por Nadine Ly, Valentín Núñez Rivera, Pedro Ruiz Pérez y Eugenia Fosalba para presentar una trayectoria menos esquemática de la poesía garcilasiana que trasciende la división entre impericia (etapa española) y madurez (etapa italiana) propuesta por Lapesa. El Garcilaso que emerge ante el lector en estas páginas introductorias es un poeta polifónico, consciente en todo momento de las particularidades enunciativas y genéricas de su verso y buen conocedor, ya en Toledo, de algunos de los autores y textos que, según Lapesa, solo comenzaría a leer y asimilar a raíz de su llegada a Nápoles. Este Garcilaso es también un poeta rotundamente moderno que, a pesar de explorar en sus versos la propia interioridad, establece en ellos una clara separación entre vida y escritura. Tal separación le permite distanciarse del modelo del *Canzoniere* y abordar desde la pura ficción poética los tres temas fundamentales que vertebran su poesía: la sentimentalidad, la enajenación y el arte. La valoración que estos han merecido por parte de la crítica no ha sido siempre la misma y ello se debe, como García Aguilar se encarga de subrayar, a las distintas peripecias históricas y editoriales por las que ha transitado la obra lírica de Garcilaso. A este aspecto dedica el editor la última sección de su prólogo, en la que, ampliando las conclusiones apuntadas tres años antes en su edición para Akal, realiza un repaso exhaustivo de los distintos esfuerzos editoriales y críticos para fijar y ordenar el texto garcilasiano, desde su aparición en 1543 en las prensas barcelonesas de Carles Amorós hasta el presente. El caudal de erudición que el editor despliega en esta sección y la actualizada bibliografía que le sigue proporcionan herramientas fundamentales para una lectura esclarecida y contextualizada de la poesía de Garcilaso.

El texto base sobre el que García Aguilar apoya dicha lectura es, como ya se ha señalado, el establecido por Morros para su edición crítica de 1995, pero adaptándolo a la norma ortográfica del español actual. El lector no encontrará en esta edición, pues, los arcaísmos ortotipográficos que figuran en el texto de Morros ni tampoco las grafías latinizantes con las que Garcilaso transcribe

algunos vocablos. Este criterio modernizador responde al deseo del editor de acercar la poesía de Garcilaso al lector contemporáneo, motivo quizá también por el que sitúa el aparato de notas al final de los poemas y no a pie de página, como hace Morros. La estrategia funciona bien para los sonetos y coplas, pero no para los poemas más largos (las églogas, por ejemplo). En estos el lector se ve obligado a transitar por "el aspereza" de un número considerable de páginas para poder llegar a las notas, debiendo después remontar el camino andado para regresar a su lectura. Desconocemos si el lector digital y "twitterizado" con el que esta edición ha necesariamente de vérselas, como señala García Aguilar, tendrá paciencia para tanto. Desconocemos también por qué a ese lector se le ha vedado el acceso a las dos églogas latinas que Garcilaso dirigió a los humanistas Antonio Tilesio y Juan Ginés de Sepúlveda durante su estancia en Nápoles, en las cuales queda patente la rapidísima adaptación del toledano a los círculos intelectuales de la ciudad partenopea y su admiración por Horacio. La ausencia de ambos poemas en un volumen cuyo título (*Poesía*) invita a considerar la obra lírica de Garcilaso en su conjunto resulta ciertamente llamativa. Ello, no obstante, no empaña el encomiable trabajo ecdótico y crítico realizado por García Aguilar, cuyo Garcilaso, cabal, esclarecido y actualizado, se presenta en esta edición con toda la pulcritud y precisiones necesarias para su óptima recepción por el lector del siglo XXI.

DOI: 10.5325 / CALIOPE.26.1.0183

Cinthia M. Hamlin. *Traducción, humanismo y propaganda monárquica. La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández de Villegas (1515)*

Valencia: Universitat de València, 2019.
PB. 388 pp. ISBN: 978-84-9134-551-0

DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ
UNIVERSIDAD DE JAÉN, SPAIN

Después de una larga y fructífera trayectoria dedicada a la traducción, con glosas, que el arcediano de Burgos, Pedro Fernández de Villegas, realizó del *Infierno* de Dante y publicó en 1515 en el taller de Fadrique de Basilea, Cinthia M. Hamlin, profesora de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del prestigioso organismo IIBICRIT/SECRIT, ha reunido y refundido sus trabajos en una excelente monografía, punto de referencia para los estudiosos de Dante en España y, por extensión, para cuantos estamos interesados en conocer con más profundidad aspectos de traducción y recepción de la literatura italiana

en la Península Ibérica. La génesis de este trabajo se remonta a los inicios de su tesis doctoral, comenzada en 2008 y concluida algunos años después con el siguiente título: *Primera traducción impresa de la Divina Comedia (1515) en los albores del Humanismo español: estudio del texto y de sus resonancias políticas y culturales* (2012).

El conjunto de estudios que ahora ha pasado por una exhaustiva fase de revisión y reescritura ha sido publicado en revistas de largo alcance, tanto por su relevancia en el área de los estudios filológicos (en algunos casos específicamente de la literatura medieval) como por su difusión en línea: *Incipit*, *Revista de Literatura Medieval*, *eHumanista*, *Revista de Poética Medieval*, *Revista de Filología Española*, *Lemir*, *La corónica*, *Bulletin of Spanish Studies* o *Dicenda*. Se cierra con este libro, por tanto, una fructífera década intensamente dedicada al estudio de la versión de una de las grandes obras del *Trecento* italiano.

En su introducción, Hamlin realiza un solvente ejercicio hermenéutico para explicar "la traducción en la Edad Media y la relevancia del caso dantesco"; se sirve de las aportaciones de Copeland —expuestas en su monografía *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages* (1995)— para ejemplificar cómo el caso de la traducción glosada de Villegas no puede ser entendido "como una práctica ajena a la práctica hermenéutica de la *enarratio poetarum* y a la retórica de la *inventio*" (17). En este mismo apartado introductorio, traza Hamlin las líneas maestras de un estado de la cuestión que le permite al lector adentrarse en "la suerte" que corrió "Dante en Castilla"; aunque quede fuera de sus intereses, naturalmente se refiere a la traducción que Enrique de Villena hizo en el siglo XV de la *Commedia* en los márgenes de un códice italiano (que acompañó de glosas en latín y en castellano).

En esta parte inicial también plantea la hipótesis de trabajo, fundamentada en que "los mecanismos de interpretación y traducción en ambas instancias hermenéuticas —la de la traducción y la del comentario— están determinados, consciente o inconscientemente, por el contexto histórico-cultural del nuevo autor, a saber, el particular contexto político e ideológico del reinado de los Reyes Católicos y, a la vez, el contexto cultural paradójico de los comienzos del humanismo peninsular" (33). Define igualmente en la introducción la metodología de trabajo que ha seguido, fundamentalmente de carácter histórico en "el análisis de la forma literaria en relación con el contexto, de acuerdo con los paradigmas ofrecidos por el Neo-Historicismo y la "Lógica social del texto"" (34). A propósito del análisis de la traducción, Hamlin toma distancia con respecto a cuantos hasta hace unos años han calibrado el valor de las traducciones a partir de su fidelidad textual; por el contrario, ha tratado de explicar las causas de las variaciones que se han dado en el texto, que pueden ser de tipo formal, ideológico-cultural, etc. Por tanto, valora debidamente todos los recursos de los que se valían los traductores: *amplificatio*, *abbreviatio*, *duplicatio*, etc. En este sentido, ha sido un verdadero acierto partir del concepto

de "apropiación cultural" y la noción de "ideología" llevada a cabo por Geertz en su obra *La interpretación de las culturas* (1987).

En tanto que la bibliografía sobre esta traducción ha crecido notablemente en los últimos años, reserva Hamlin hasta dos apartados —muestra de que un trabajo serio pasa primero por ser una labor responsable y honesta con las contribuciones de la crítica— para comentar con todo detalle, sin olvidos ni despistes, los estudios más destacados sobre la versión de Villegas, distinguiendo entre aportaciones y deudas. La metáfora medieval del enano a hombros de gigantes encarna a la perfección el trabajo de cuantos nos dedicamos a las humanidades: sin el reconocimiento de lo ajeno —en parcelas donde se ha trabajado activamente—, lo propio carece de legitimación. Para avanzar en el conocimiento y progresar intelectualmente, primero hay que pertrecharse de lecturas, conocer los límites de las investigaciones previas y *suum cuique tribuere*.

En cuanto a las novedades que contiene la traducción que realizó Fernández de Villegas destaca que no figuran ni el *Purgatorio* ni el *Paraíso*: el texto de Dante se reduce a una tercera parte. No obstante, esta versión que transmite el impreso (del que hay localizados casi medio centenar de ejemplares) se diferencia "ampliamente" de otro testimonio conservado: un manuscrito que atesora la Hispanic Society, sobre el que después volveré. Este códice, tras la traducción del *Infierno*, suma, por este orden, el primer canto del *Purgatorio*, el primero del *Paraíso* y las tres primeras coplas del segundo canto del *Purgatorio*, elaboradas también por el arcediano de Burgos.

Otra de las principales innovaciones de la versión de Villegas es la conversión de la *terzina* de la *Commedia* en coplas de arte mayor, que Hamlin, en el capítulo tercero, analiza al trasluz de textos de contenido político, como el *Laberinto de Fortuna* de Mena o la *Comedieta de Ponza* de Santillana, en los que también se usó el mismo metro. De esta manera, Villegas se vio forzado a agregar hemistiquios y versos enteros de su magín —para adaptar el contenido a la nueva forma— "que unas veces aclaran las imágenes dantescas, volviéndolas más explícitas, otras funcionan como comentarios morales o que inducen a un mayor patetismo" (65). Al ensayar una redistribución del contenido que se amoldase al nuevo patrón de la rima, Villegas se sirvió de un esquema rítmico diferente.

La tercera novedad de mayor interés es que el texto poético estaba acompañado de glosas; se trata en rigor de un *textus cum commento*. Hamlin explica que la fuente que manejó Villegas probablemente fue un ejemplar de la *Commedia* con el *Comento* de Landino (reeditado en numerosas ocasiones desde la prínceps de 1481, publicada con excelentes grabados que la crítica le ha atribuido a Botticelli), del que tradujo algunas partes en sus glosas; tal obra la pudo adquirir en alguno de sus viajes a Italia.

Sin reediciones en el siglo XVI, el impreso publicado en 1515 fue la única traducción que circuló por la Península Ibérica hasta finales del siglo XIX de la

Commedia de Dante. Un caso análogo al del *Decameron* de Boccaccio (aunque en este caso el testimonio impreso de 1496 se reeditó cuatro veces más hasta 1550) y bien distinto a Petrarca, cuyos *Canzoniere* o *Triunfi* tuvieron varias traducciones y se difundieron ampliamente en el XVI y en épocas posteriores.

La minuciosa monografía de Hamlin, que se aproxima a las cuatrocientas páginas, gravita sobre varios temas de interés; repasarlos siquiera someramente todos y comentar sus detalles más sustanciales convertiría esta recensión en un memorándum demasiado ancho. Me centraré, por tanto, solo en algunos. A propósito de la fecha de composición, Hamlin ha replanteado lo que se había aportado hasta ahora; fija el mes de noviembre de 1502 como *terminuos a quo* de la traducción, momento en el que Doña Blanca, la primera mujer del Condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco, contrae matrimonio. Ahora bien, la estudiosa matiza que es necesario fijar la fecha de la "segunda etapa hermenéutica, en la que Villegas se dedica a glosar el texto traducido basándose en el *Comento sopra la comedia de Cristoforo Landino*" (57). Determina la fecha última a partir de una serie de referencias históricas, como la expulsión de los judíos, el fallecimiento de la reina Isabel o la batalla de Rávena. La traducción es situada, consecuentemente, entre 1502 y 1510, mientras que la confección de la glosa, basándose en una cronología muy bien fundamentada por referencias advertidas con mucha precisión, la divide en dos etapas: hasta el comienzo del canto X, que fija entre 1505 y 1510, y desde el canto XX, que sitúa en un momento posterior a marzo de 1512 (y que alcanzaría hasta que se imprimió en 1515).

En cuanto a los problemas de filiación entre el testimonio impreso y el manuscrito, que sin lugar a dudas es uno de los aspectos más estimulantes de esta investigación, Hamlin, a partir de las enmiendas y las variantes que presenta el manuscrito, ha planteado un nuevo *stemma*. En primer lugar es preciso indicar que la estudiosa de la traducción de Villegas ha examinado más de treinta ejemplares del impreso de 1515 y ha podido detectar varios estados de edición, en los que normalmente se corrigen erratas. Su empeño por realizar un trabajo riguroso y fiable se adivina en este afán por manejar el mayor número de ejemplares posibles y valorar por sí misma todos los frentes que se abren en una investigación.

A propósito del manuscrito, Hamlin explica que no se trata del texto que se utilizó en la imprenta, sino de una copia elaborada entre 1515 y 1524. Este testimonio contiene enmiendas que parecen haberse hecho en lecturas posteriores. Hamlin ha detectado dos manos y tiene la impresión de que el corrector pudo tener a la vista un ejemplar del impreso que le sirvió para revisar el manuscrito, por lo que las enmiendas que presenta son posteriores a 1515. El análisis de Hamlin, que no deja detalle por menor que sea que no sopese, indica que la versión transmitida por el manuscrito es copia de un arquetipo común, que en ocasiones presenta lecturas diferentes a las

del impreso. El texto que salió del taller de Fadrique de Basilea "no puede filiarse directamente con este testimonio manuscrito", pues "la relación de influencia y/o contaminación es diversa —y probablemente opuesta— a la esperada" (75). En este orden, Hamlin corrige su *stemma* propuesto en un trabajo publicado en *Revista de Filología Española* (2013) y propone que la copia manuscrita podría haberse realizado directamente de un arquetipo o de un testimonio relacionado (quizá un subarquetipo), que transmite una versión diferente y que antecede al impreso. Por su parte, la glosa revela que existió un subarquetipo en el que se transmitió una versión intermedia entre el arquetipo y el impreso. "Todo indicaría, por tanto, que el texto del *Infierno* que transmite el manuscrito se trata de una copia de un original anterior, el cual transmitía otra versión de la traducción, la cual fue corregida por la misma mano —y luego por otra de trazo gris— según el impreso" (93).

Con respecto a las características generales de la traducción, en el capítulo segundo Hamlin aborda el estudio del arte mayor y comenta los fenómenos derivados de la "coacción de los ictus" y de la forma estrófica; a la luz de otros textos coetáneos —como el de *Las Trescientas* de Hernán Núñez—, se ofrece un minucioso análisis de los mecanismos de la traducción. Su modelo filológico en esta parte es el planteamiento que hizo M.ª Rosa Lida al estudiar la obra de Juan de Mena; pero Hamlin va más allá e incorpora la metodología de los "translation studies", concepto que toma del libro de Holmes titulado *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Es decir, no se limita a analizar la traducción desde el paradigma clásico (*abbreviatio*, *amplificatio*, *duplicatio*, etc.), sino que añade otros "procedimientos técnicos de ejecución estilística" (según los define Vázquez-Ayora), como la transposición, la modulación, la explicitación, etc. La aplicación de estas herramientas del ámbito de la traducción en general al ámbito de la literatura medieval ofrece, en suma, un análisis más exacto y profundo del *usus traducendi*.

En este capítulo Hamlin también analiza los rasgos formales que contienen las glosas del *Infierno* que Villegas presentó, que parten del comentario de Landino, del que el traductor ensayó una reapropiación. El impreso presenta una "disposición sinóptica en dos columnas, en la cual la del texto comentado, que en este caso se trata siempre de una sola copla, aparece incluida a modo de "enclave" en el comentario. Este, por tanto, adopta una "forma acorchetada" o "en cebolla", que varía de acuerdo con la extensión de la *expositio* y la posterior disposición de la próxima copla" (132).

En el tercer capítulo Hamlin analiza la intencionalidad política y cultural de esta traducción de Villegas y demuestra que es un ejemplo claro, no solo de las tendencias literarias de su época, sino también de las inquietudes histórico-culturales y del contexto político e ideológico del reinado de los Reyes Católicos. El estudio paralelo sobre la vinculación entre Villegas (que como futuro arcediano de Burgos estuvo formándose en la Curia Romana

entre 1485 y 1487) y la corte de la casa Velasco supone un interesante apartado sobre los estudios de la corte del siglo XVI, las redes clientelares y los ánimos para medrar en el sistema áulico. A partir del examen que presenta, se evidencia en la traducción "la utilización del discurso profético por parte de la facción fernandina para conseguir apoyo en la guerra de Granada y, por otro lado, la pretensión de justificar su política imperial aduciendo el cumplimiento del fin de los tiempos y de la monarquía universal" (150).

En este sentido, Villegas utilizó el texto de Dante para incluir mensajes propagandísticos de la monarquía a través, por ejemplo, de la materia profética —de la que escoge el ejemplo de la batalla del perro contra la loba—, a la que le confiere una nueva funcionalidad. La versión de Villegas del *Infierno* transmite una ideología pro-monárquica, que además contiene otras repercusiones en el resto de la traducción, como por ejemplo el evidente ensañamiento contra los franceses detectado por Hamlin, sobre todo en las partes finales del comentario.

En cuanto a las glosas, los capítulos cuarto y quinto se centran en el análisis que presentan estos comentarios. Como se ha dicho, Villegas se sirvió de una edición comentada por Landino del texto de Dante; profesor de retórica y poética en el *Studio Fiorentino* entre 1458 y 1497, Landino fue miembro del L'Accademia platonica di Firenze, realizó un elogio de la lengua vernácula (que se enmarca en la política cultural impulsada por Lorenzo de Médici, quien le encargó el texto) y presentó a Dante en su comentario como un ejemplo de sus ideales neoplatónicos. Villegas recreó el modelo subyacente "de acuerdo con valores, creencias y representaciones preexistentes en la lengua meta" (196). La confrontación entre el comentario de Landino y el de Villegas manifiesta cómo el arcediano de Burgos logró disipar el neoplatonismo para divulgar mejor la doctrina cristiana, eliminando o reemplazando algunos relatos míticos que difundían prácticas paganas. Por otro lado, Hamlin analiza, a partir de las figuras de María y Raquel *vs.* Marta y Lya por una parte, y por otra de Eneas, Pablo y Cicerón, cómo queda fijada una nueva perspectiva de la dicotomía vida activa/vida contemplativa (tema sobre el que Ladino compuso una obra independiente en torno a 1472: *De vita contemplativa et activa*). Pero además Villegas consiguió también insertar en el comentario toda una serie de elementos panegíricos (tópicos y personajes históricos) para ensalzar la monarquía.

En los dos últimos capítulos previos a las conclusiones finales Hamlin contextualiza el comentario de Villegas en los umbrales del humanismo y comenta la conciencia lingüística que asume el traductor en la obra, otro tema de los más sugerentes, pues Villegas se detiene en muchas ocasiones en "las nuevas maneras de fablar"; el arcediano de Burgos reflexiona sobre usos habituales, arcaizantes o "impropios" de la lengua, pero además, al comparar formas castellanas, latinas e italianas, demuestra una interesante actitud lexicográfica, muy propia del humanismo. Finalmente, Hamlin analiza

la defensa de la poesía y las definiciones del poeta y la ficción que Villegas esparce en sus glosas: "En su defensa apasionada de la ficción, así como en la importancia otorgada a la función estética y representativa a la hora de definirla, atestiguamos uno de los primeros momentos en la historia de las poéticas españolas en la que lo literario se erige como realidad suficiente por sí misma" (p. 350).

La bibliografía reunida y aprovechada suficientemente a lo largo del estudio, centrada en más de veinte páginas, demuestra la calidad, el rigor y la profundidad crítica de una investigación llevada a cabo no con afanes resultistas, como habitualmente ocurre en estos tiempos en los que los baremos marcan la trayectoria de algunos investigadores, sino con sentido y mesura a la hora de asediar parcialmente un texto cargado de riquezas. Quizá podrían aportar algo más un viejo estudio de Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio, sulla letteratura spagnola* (1902), y otro mucho más reciente —también recopilación y refundición— de Joaquín Rubio Tovar, *Literatura, historia y traducción* (2014), que le dedica unas páginas a esta traducción de Villegas.

Cada capítulo de esta nueva monografía, que tiene su origen en un artículo reelaborado ex profeso, supone un estudio serio y bien documentado de la traducción del *Infierno* preparada por Villegas. La armonía de conjunto que transmite este libro descubre que desde el principio el proyecto de trabajo sobre esta traducción se ha hecho de forma ordenada para ofrecer el resultado que ahora el lector tiene en sus manos; cada trabajo independiente, al integrarse ahora en un nuevo discurso, adquiere un significado más completo. La hondura de análisis, las hipótesis fundadas que se sugieren, la calidad de la escritura y la madurez con que se manejan diferentes conceptos metodológicos dan cuenta de una formación integral y de una capacidad filológica admirables.

Afirmé al inicio que este libro cierra una etapa, pero en rigor sabemos que difícilmente nos desligamos de nuestra tesis de doctorado; es seguro que Hamlin, con la tenacidad investigadora que la caracteriza, iluminará nuevos asuntos de esta traducción y descubrirá aspectos no atisbados hasta ahora. De entrada, en esta monografía ha anunciado la edición crítica del texto, que será publicada en la colección de la editorial Cilengua que dirige Carlos Alvar. Un viejo proverbio castellano declara que "según la muestra así será el paño"; como adelanto, este completo estudio nos anima a leer esa futura edición. Pero antes de que se cumpla esta promesa, para cuya empresa le transmitimos todo nuestro aliento, felicitamos y agradecemos como se merece a Cinthia M. Hamlin por el avance que supone su trabajo en un terreno tan estimulante como el de la recepción italiana en España a través de sus traducciones.

DOI: 10.5325 / CALIOPE.26.1.0185

Viviana Díaz Balsera. *Guardians of Idolatry: God, Demons, and Priests in Hernando Ruiz de Alarcón's* Treatise on the Heathen Superstitions

U of Oklahoma P, 2018.
HB. 224 pp. ISBN 978-0-8061-6040-5

JUSTYNA OLKO
UNIVERSITY OF WARSAW, POLAND

One of the most fascinating known works from colonial Mexico was penned by Hernando Ruiz de Alarcón, a devout priest deeply committed to extirpating idolatry among his parishioners in the town of Atenango del Río, in a remote mountainous region of Chilapa in the present state of Guerrero. His *Tratado de supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales desta Nueva España* (1629) has become a popular object of much scholarly scrutiny over the last several decades. Written in Spanish but containing ritual incantations in Nahuatl, it is a vivid testimony of the strength of preconquest beliefs, which survived despite more than one hundred years of Christianization efforts. The Nahuatl incantations recorded by Alarcón designate different beings and entities with names expressed in a very complex ritual language, often referring to deities and other sacred beings who were called forth in order to bring about the effects desired by the petitioners involved in the ritual.

While there are numerous testimonies contradicting the Spanish propaganda—and an enduring academic myth!—regarding the success and efficiency of Christian instruction in colonial New Spain, Alarcón's account of idolatrous practices and incantations, in fact salvaged by him from total erasure, attests to the integrity of indigenous ritual and worldview. This integrity, based on local ontology and epistemology, as argued by Díaz Balsera, is indeed retrievable despite having been forced into the repressive paradigm and ideological framework of a Spaniard who claimed religious and cultural superiority and saw the indigenous people as "recalcitrant backsliders" and "hypocritical, cunning idolaters" (5).

In what is undoubtedly a novelty in existing scholarship, the study by Díaz Balsera shows how Spaniards perceived, understood, and classified Mesoamerican practices according to their own ontological perspective and a discriminating colonial mindset. She examines the "demonological mindset of Spanish colonizers and ecclesiastics" as well as its roots in early modern Christian epistemology, permeated with beliefs in the "animated realm of the occult" (4). By probing this part of the European culture of the epoch, Díaz Balsera explains how these paradigms provided an essential lens for viewing and translating indigenous

practices. Particularly relevant in this context was, she convincingly argues, the harmful magic that involved the agency of demons, which were believed to have the capacity to prevent future events, thus disrupting and challenging the supreme divine order. This realm inhabited by demons provided an epistemological reference for European colonists and their prolonged encounters with the divine powers of the indigenous people. As pointed out by Díaz Balsera, the European tradition of demonology makes it possible to much better understand the motivations of such devout colonizers as Hernando Ruiz de Alarcón and the ways in which he understood the beliefs and practices of his parishioners. In particular, she demonstrates that this framework sheds new light on the Spanish perception of the fundamental native concept of *nahualli*, a polysemous term often translated as "sorcerer" and either referring to a person who possessed the capacity of bodily transformation, or to the form into which this person transformed. Díaz Balsera argues that this concept—as well as the existence of different *nahualli*—was recognized as ontologically possible by practitioners of Christianity, even if they deeply misunderstood its meaning and role among the native people. This point of view provides an important enrichment to the existing scholarship, focusing more strongly—and often exclusively—on *nahualli* as a fundamental indigenous concept and not on its reception by the colonizers who struggled to eradicate local beliefs and practices.

In addition to exploring the Spanish understanding of "idolatrous practices" and its impact on the production and contextualization of the *Tratado*, Díaz Balsera builds on earlier scholarship that treats this text as a fundamental source for uncovering key aspects of indigenous worldviews. She argues that native users of the incantations recorded by Alarcón, who make an appearance throughout his records, represent neither dominated, powerless people nor resisting subjects who openly rejected the power of Christianity. Rather, they are presented as skillful agents operating and negotiating between the two worlds, actively using local knowledge to protect their individual and collective well-being. Moreover, Díaz Balsera reaches a well-founded conclusion that native practitioners of traditional incantations and rites perceived and negotiated the status of their traditional knowledge as being in no way harmful or inimical to Christianity due to the beneficial results that this knowledge offered. She rightly recognizes that "all hermeneutic acts attempting to understand cultural objects, epistemologies, and ontologies of the past entail distortions" make them subject to "a violence of epistemological impertinence and imposition" (23–24). Yet, she argues that carrying out culturally respectful research on indigenous components of the *Tratado* may recompense "at least some of the epistemological violence involved in its production," even if "we will never have access to any fullness of meaning" (24). While I fully agree with this research agenda and ideological stance, I wish to bring up several points relevant for the implementation of this approach throughout the book.

Following some earlier studies, Díaz Balsera identifies *nahualtocaitl* ("hidden/disguised name" or "*nahualli* name") as an original indigenous name for the incantations; what is more—she considers it to have been the name of the entire religious "oral genre" (e.g., 71). This term was passed down to us by Ruiz de Alarcón in his treatise and it does not come from the Nahuatl part of his work, which retains much of the original indigenous orality. However, native speakers of Nahuatl have never used the noun *tocaitl* in the absolutive form: it is always possessed. So, the people interrogated by the Spanish priest may have referred to their incantations as *inahualtoca*, or "his disguised name" of a specific divine being. But they would never use an abstract, unpossessed form of this noun—*nahualtocaitl*—because its usage has always been relational (as is also the case of indigenous knowledge). Therefore, failing to recognize this and simply following the terminology of a devout oppressor of those who performed the incantations ignores the indigenous perspective and may in fact be perceived as a replication and continuation of the epistemological violence initiated during the colonial period. The term *nahualtocaitl* was created by the colonial priest (based on the logic of the Spanish language) who himself admitted serious problems with understanding the intricacies of the rich metaphoric language of his parishioners, and, as is evident in his translation of the incantations, where errors and misunderstandings are commonplace, he neither achieves deep fluency in Nahuatl nor the associated cultural competence.

Chapters focusing on the religious-cultural meanings of the incantations for safe travels, harvesting maguey, hunting, and divining with corn form an essential part of the book. Nevertheless, Diaz Balsera's discussion and analysis are not based primarily on original sources, but on reconstructions, interpretations, and the ideas of earlier scholars—from nineteenth-century academics to contemporary researchers. Probing the cultural meanings and symbolic ramifications of specific incantations, the author creates a sort of eclectic discourse constantly moving between distinct genres of sources, epochs, and regions in order to construct her arguments. This approach suffers from methodological flaws such as a lack of source criticism and the failure to recognize regional and temporal difference and change in Mesoamerican cultural traditions. Díaz Balsera is nevertheless well aware of the challenges and constraints of any research process that involves this very unique source: "I believe that any close readings of this—or any—*nahualtocaitl*, can only be partial and always already limited epistemically" (71). And yet, as her book clearly exposes, the ritual incantations from remote Atenango del Río—recorded for the purpose of erasing the native knowledge system and ritual practices, yet preserved for us through this colonial act—are well worth further scholarly pursuit, offering a unique look into the past universe of indigenous people.

DOI: 10.5325 / CALIOPE.26.1.0192

OBITUARY

James O. Crosby (1924–2020)

ALFONSO REY
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN

James O. Crosby nació en la ciudad de Nueva York en diciembre de 1924. Recibió su PhD en la Universidad de Yale en el año 1954, con una tesis titulada "Quevedo in Italy: a Satirist in Politics", dirigida por Robert S. Rose. Ejerció como profesor en la Universidad de Illinois entre 1957 y 1968; en Dartmouth College entre 1968 y 1972 y, finalmente, en Florida International University desde 1972 hasta 1993, fecha de su jubilación. Los nombres de Rose, editor del *Buscón* y de *España defendida*, de su amigo y colega Elias Rivers, y, algo más en la distancia, de Hayward Keniston, Joseph Gillet y Otis H. Green, marcan un momento en el cual un selecto núcleo de investigadores del Siglo de Oro de la literatura española contribuyó poderosamente al prestigio de esta rama de los estudios en los Estados Unidos, con posterior incidencia en los departamentos de español de otras universidades europeas.

En la relación de publicaciones que se mencionan en *Studies in Honor of James O. Crosby*, libro de homenaje editado en 2004 por Lía Schwartz (ilustre discípula que nos dejó en el mismo año que su maestro, y cuya memoria también queremos honrar aquí), se comprueba que el homenajeado fue quevedista de cuerpo entero. Alcanzó merecida resonancia su primera monografía, *The Text Tradition of the Memorial "Católica, Sacra, Real Majestad"* (1958), por la precisión con que fijó el contenido, extensión y longitud del arquetipo, en sobria aplicación de un método textual lachmanianno, prácticamente inédito entonces en el siglodeorismo español. A ese libro siguió un año después *The Sources of the Text of Quevedo's Política de Dios*, otro acercamiento análogo metodológicamente a una realidad textual más compleja. En esta segunda monografía también es reseñable su precisión en las descripciones bibliográficas orientadas a la filiación de los textos. Fue Crosby quien enseñó a otros especialistas las ventajas que ofrecía una herramienta descriptiva semejante a la aplicada por Fredson Bowers en sus estudios sobre literatura isabelina, mostrando así la posible vinculación entre el examen físico del libro impreso y las evidencias textuales que podrían derivarse de tal tipo de análisis. Años más tarde (1990), el propio Crosby volvió a dar muestras de la pertinencia de su metodología textual y bibliográfica al resolver el enigma de los manuscritos y las primeras ediciones de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*.

COPYRIGHT © 2021 THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY, UNIVERSITY PARK PA

Con su edición crítica de *Política de Dios* (1966) Crosby culminó un ambicioso proyecto personal que implicaba también la reivindicación de una parcela de Quevedo, la prosa política y moral, entonces poco atendida. Con este libro renovaba las ediciones, meritorias pero necesitadas de una modernización, de Fernández-Guerra, Astrana Marín, Felicidad Buendía y Varela Jácome, y coincidía en el tiempo con innovadores estudios sobre Quevedo llevados a cabo por investigadores de otros países, singularmente España. En el florecimiento de los estudios quevedianos desarrollados desde el tercer cuarto del siglo XX Crosby tuvo una sostenida presencia, y su influencia persiste gracias a la precisión de sus propuestas y la exactitud de los datos, factores que quedaron realzados por la claridad de su estilo expositivo.

Su versatilidad filológica se puso nuevamente de manifiesto en *En torno a la poesía de Quevedo* (1967), libro misceláneo que aborda la lírica quevediana desde diferentes ángulos y disciplinas. En sus amenos y bien documentados capítulos encuentra el lector análisis caligráficos, estudios sobre datación, información sobre contratos editoriales, noticias históricas escondidas en los poemas y filiación de versiones variantes. Esta monografía, pionera entre los quevedistas por su enfoque y objetivos, se complementa con dos reseñas a las ediciones de José Manuel Blecua, en las cuales expuso su modo de entender la poesía quevediana en cuanto texto integral. En la segunda recensión (1973) Crosby planteó con nitidez el problema de la ordenación de la poesía quevediana y propugnó el respeto al plan diseñado por Quevedo en las ediciones póstumas de 1648 y 1670, una vez efectuadas las imprescindibles correcciones. Su propuesta, posteriormente aceptada por la mayoría de los especialistas, supuso un cambio apreciable en el modo de abordar la edición y el estudio del amplio corpus formado por *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), tarea para la cual el propio Crosby ofreció interesantes sugerencias en su antología poética, *Quevedo. Poesía varia*, de 1981.

Sueños y discursos de verdades soñadas (1993) fue, junto con *Política de Dios*, otro empeño de gran aliento que mantuvo ocupado a Crosby durante años. En esta edición crítica, enriquecida con numerosos índices y apéndices, ahondó en los métodos y experiencias de libros anteriores. Elias Rivers, en el homenaje citado más arrriba, la describió como "masterpiece of textual recuperation from the manuscripts". Ante *Sueños y discursos* Crosby se encontró con una transmisión manuscrita más irregular que la del memorial *"Católica,* Sacra . . ." y menos sistematizable que la difusión impresa de la *Política,* tal como expone en el largo prefacio de su voluminosa edición, en el cual analiza la singularidad de una obra transmitida en 27 manuscritos con tan acusada dispersión de lecturas que resulta imposible construir un estema sobre una base de errores conjuntivos y separativos. Una vez identificadas las abundantes lecciones equipolentes y contaminaciones de procedencia diversa, Crosby

fijó su atención en la sorprendente presencia de variantes estilísticas que, de un modo frecuente, introducen cambios con apariencia de mejoría, por lo cual resulta difícil discernir su origen, sin que quepa descartar la eventualidad de alguna intervención del propio Quevedo. En ese sentido, los manuscritos de los *Sueños* presentan algunas coincidencias con los del *Buscón,* en los cuales, visiblemente, se percibe un sostenido propósito de cambio estilístico que atañe incluso a sencillas modificaciones morfológicas y sintácticas, llamativas precisamente por su intrascendencia. Crosby pensó que diversos copistas y lectores con gustos literarios relativamente refinados fueron los responsables de tan sorprendentes innovaciones, pero no descartó otro tipo de explicación. Después de señalar la vinculación entre la edición príncipe de 1627 y la familia manuscrita, llegó a la conclusión de que en esta, y no en aquella, se recoge la última intención de Quevedo, en la medida en que la manuscrita ofrece una versión no censurada.

Crosby culminó su estudio de la brillante sátira menipea quevediana con la publicación, en 2005, de *La tradición manuscrita de los "Sueños" de Quevedo y la primera edición*. En esta ambiciosa monografía abordó tres nuevos objetivos: 1) identificar los cinco manuscritos que sirvieron de fuente a la primera edición; 2) señalar sus diferencias frente a otros manuscritos; 3) clasificar y comentar los centenares de variantes del texto impreso. Tras este concienzudo libro, Crosby abarcó la totalidad del complejo proceso redaccional y editorial de los *Sueños*, legando a los hispanistas una experiencia y unos datos inapreciables, de gran ayuda para cualquier investigación ulterior sobre similares problemas textuales de la literatura barroca.

En la relación de agradecimientos del prefacio de *The Sources of the Text*. . . hay un recuerdo especial para Helen M. Welch, de la University of Illinois Library, "for the purchase of many rare books related to my work". En efecto, la huella de Crosby se percibe en la excelente colección de libros de los siglos XVI y XVII que custodia la mencionada institución. La confidencia, además, nos lleva a su faceta de bibliofilo y buscador de textos quevedianos, tanto en bibliotecas europeas como en librerías madrileñas. Sus hallazgos dieron como resultado una nutrida serie de artículos con títulos muy expresivos: "Noticias y documentos", "Nuevos documentos", "Nuevos manuscritos de Quevedo" …, con interesantes aportaciones a la biografía y raíces familiares del escritor. Obra eminente dentro de esta categoría es *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo* (2005). En cuanto a sus adquisiciones, descansan hoy en la Hispanic Society of America, cuyo fondo quevediano se codea con los de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Una reproducción fotográfica de dichos fondos, junto con las ediciones y manuscritos de otras bibliotecas, se encuentra en el "Legado Crosby" del grupo de investigación Quevedo de la Universidad de Santiago de Compostela.

Crosby fue un quevedista de visión amplia, pues abordó diferentes obras y situaciones, y aplicó métodos de análisis acomodados a cada caso concreto. Se mostró igualmente competente al ocuparse de prosa, de poesía, de crítica textual, de bibliografía descriptiva, de estudios biográficos o de documentación de archivo. Marcó una época en los estudios quevedianos, desde la mitad del siglo XX hasta la primera década del XXI. Complementariamente, dio prestigio y visibilidad al hispanismo en suelo estadounidense. Estuvo a la altura de su circunstancia, y hoy nos beneficiamos de ello.

DOI: 10.5325 / CALIOPE.26.1.0195