# Espada del Olvido

## Poesía del Siglo de Oro a la Sombra del Canon

Juan Matas Caballero

Universidad de León
Secretariado de Publicaciones

JUAN MATAS CABALLERO

# ESPADA DEL OLVIDO

## POESÍA DEL SIGLO DE ORO A LA SOMBRA DEL CANON

# Espada del Olvido

# Poesía del Siglo de Oro a la Sombra del Canon

Juan Matas Caballero

Universidad de León
Secretariado de Publicaciones
2 0 0 5

Matas Caballero, Juan

Espada del olvido : poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon / Juan Matas Caballero. -- [León] : Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2005

348 p. ; 24 cm.

D.L.LE-1846-2005. -- Bibliografía: p. [325]-348

ISBN 84-9773-217-0

1.Poesía española-1500-1700 (Período clásico)-Historia y crítica. I. Título. II. Univesidad de León. Secretariado de Publicaciones.

821.134.2-1.09"15/16"


Secretariado de Publicaciones

ISBN: 84-9773-217-0
Depósito Legal: LE-1846-2005
Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

# ÍNDICE

# Presentación

Sería, sin duda, muy pretencioso confesar que este libro pretende convertirse, entre otros propósitos, en un alegato contra el olvido. Quien lo escribe precisamente no se halla en un púlpito de resonancias tan universales como para pretender lograr tan encomiable objetivo. Más allá de altruistas finalidades filológicas —condenadas, por otra parte, al fracaso—, que difícilmente competen al ámbito erudito, en este libro se reúnen una decena de trabajos que he ido realizando a lo largo de los dos últimos lustros. Todos ellos tienen varios puntos en común que son los que me han posibilitado la coartada teórica de su reunión: el primero, que tratan sobre poesía del Siglo de Oro; y, el segundo, que todos los textos estudiados han surgido a la sombra del canon poético de su tiempo o de su momento de creación, por lo que ellos y sus autores han quedado, si no olvidados, en la penumbra de los que fueron sus preclaros modelos y, en algunos casos, alienados bajo ese cruel marbete de «poeta menor», que suele connotar su ostracismo poético y su condena al limbo del olvido. De ahí, quizás, ese insoslayable afán de contribuir a la reivindicación de estos «poetas menores» y de sus textos, un propósito de recuperación que solo cobra pleno sentido cuando se parte de su estudio y, por supuesto, de la publicación de su obra.

Una simple mirada a los textos y sus autores aquí reunidos nos permitiría comprobar cómo, en efecto, estamos ante seguidores, segundones o epígonos. Las cartas y epístolas de Jerónimo de Lomas Cantoral surgieron como fruto de sus lecturas de Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza y Herrera, además de conocer, sin duda, el largo trayecto recorrido por el principal género comunicativo. El homenaje que Pedro de Medina Medinilla quiso rendir a su amigo Lope de Vega por la muerte de su esposa Isabel de Urbina nació bajo la inspiración de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, sin denostar la rica tradición eclógica y elegíaca que venía enriqueciendo el decurso poético castellano desde la Antigüedad

clásica. Agustín de Tejada Páez rindió su tributo poético al túmulo granadino de los Reyes Católicos, de forma que su canción heroica se hacía eco de la vena épica de Fernando de Herrera, sin resistirse a la resonancia del aliento épico del cortesano don Luis de Góngora, un difícil equilibrio fruto también del impulso intelectualista cifrado por el Manierismo. Desde luego que Lope de Vega —que, durante mucho tiempo, ha sido considerado como el canon poético— no puede ser tildado en ningún caso de «poeta menor», pero es cierto que *La Filomena* se creó bajo la estela mítica creada por el *Polifemo* de Góngora, y que esta genial creación terminó convirtiéndose, ya en su tiempo, en el canon de la fábula mitológica, quedando todos los demás grandes poemas mitológicos surgidos bajo su inspiración —entre otros, el *Orfeo* de Jáuregui, el *Orfeo en lengua castellana* de Pérez de Montalbán—, cualquiera que fueran sus fines, batidos por el viento del olvido. Buena prueba de la relegación padecida por *La Filomena* es que ni siquiera ha sido editada críticamente. Y las batallas que libraron Jáuregui con Góngora y Pérez de Montalbán con ambos no sirvieron sino para terminar reconociendo la primacía de su indiscutible modelo. El malogrado Juan de Tarsis reconoció siempre su amistad y fidelidad, también poética, a don Luis de Góngora, quien, junto a la tradición clásica del exilio, inspiró los pasos del desterrado Villamediana. El desgarrón vital también padecido por Antonio Enríquez Gómez, a raíz de la experiencia del exilio, se tradujo en la elaboración de un cancionero poético que supo aprovechar los signos del petrarquismo para cantar su destierro y abrir nuevos horizontes a la agonizante trayectoria del *Canzoniere* fundido con en el itinerario del *exul* ovidiano.

A pesar del enorme esfuerzo que la historiografía crítica de la literatura española viene haciendo, de un modo significativo en los últimos años, por reconstruir el perfil de nuestra literatura áurea, todavía quedan muchas lagunas que subsanar, no ya sólo teórica y metodológicamente —como testimonió recientemente la reflexión del profesor Lara Garrido al reclamar la necesidad de un «repensamiento histórico» para la lírica del Barroco—, sino también prácticamente aún siguen siendo muy numerosas las figuras y las obras de la poesía española del Siglo de Oro que están exigiendo, cuando no la salida del anonimato y del desconocimiento más absoluto, al menos una mínima atención que se traduzca en un mayor conocimiento y revalorización en el vasto conjunto de nuestro panorama poético. Esa silenciosa y necesaria tarea de reducir las fronteras que la ignorancia todavía mantiene en no pocas parcelas de nuestra poesía áurea, y que afecta tanto a los *mayores* como a los *menores*, no debe agotarse nunca, pues sólo a base de aumentar su zona de conocimiento se podrá reconstruir fielmente el extenso corpus poético áureo heredado. A este fin puede contribuir de manera especial la investigación proyectada sobre los

mal llamados *menores* sobre quienes todavía pesa una tremenda losa de desconocimiento y cuya recuperación no sólo supondría la obtención de una perspectiva completa del panorama poético español, sino también una valoración diferente del mismo.

Por otra parte, conviene aclarar que, quizás, no se pueda seguir manteniendo el marbete de «poeta menor» por más tiempo cuando se habla de poetas como Lomas Cantoral, Juan de Jáuregui, Villamediana, o, entre otros muchos, Antonio Enríquez Gómez o Agustín de Tejada. El paso de los siglos debe comportarse con su obra, quizás, con más benevolencia que la gozada por sus autores mientras vivieron, siempre a la sombra de indiscutibles figuras de fuste y merecido relumbrón poético (Luis de Góngora, Lope de Vega o Francisco de Quevedo). Sería impropio e injusto ponderar ahora la elevada calidad literaria de la obra de aquellos poetas que tradicionalmente han venido siendo postergados por la historiografía crítico–literaria. Ya no hay, pues, quien dude de su elevada categoría estética y, por lo tanto, hay que tratarlos, cuando su obra así lo merezca, en el mismo plano de igualdad en que se tiene a las indiscutidas primeras plumas del Siglo de Oro. Éste es el caso de los textos, y de sus autores, estudiados en este libro, como el conde de Villamediana, *La Filomena* de Lope o el *Orfeo* de Jáuregui, que merecen estar, a mi juicio, entre las mejores obras del vasto y excelente panorama de nuestra poesía áurea. Por ello quiero sumar mi esfuerzo al de aquellos estudiosos que —con diferente perspectiva crítica— han intentado subrayar el significado y el valor literario de sus obras analizando no pocos de los distintos elementos que las singularizan.

En cualquier caso, a lo largo de estas páginas no se pretende derribar, ni tan siquiera cuestionar, el canon literario que se ha venido forjando a lo largo de los siglos y que parece haber dejado las cosas como están. Incluso algunos de los autores que hoy gozan una prioridad incuestionable, como Góngora o Quevedo, fueron en algún momento del decurso historiográfico crítico–literario duramente criticados y marginados de manuales y antologías, con lo que se pone de manifiesto, por una parte, la volubilidad de las normas literarias con el devenir histórico y, por otra, la inutilidad de comenzar una inconcreta batalla contra el tiempo y el olvido o, peor aún, contra una inexistente academia del gusto.

Esta pequeña gavilla de estudios también podría permitirnos pensar acerca de la evolución poética del Siglo de Oro, una evolución que se concreta en el dominio que muestran los poetas reunidos de los ámbitos temáticos, códigos genéricos y cauces métrico–estróficos. A pesar de que los enfoques practicados se han centrado en una mínima parcela de

los autores convocados, puede decirse que tenemos la ocasión de sentir de cerca los variados e intensos registros que la música, el amor, la amistad, la muerte, el exilio, etc., cobran en la poesía del Siglo de Oro. Unas preocupaciones vitales o estéticas que se conjugan en una amplia panoplia de géneros poéticos, que van de la égloga fúnebre, la carta o la epístola, a la fábula mitológica, de la canción épica al soneto lírico, y de cauces métrico–estróficos, como la estancia, la octava, el terceto, la redondilla, el romance o la silva, que se confabulan para significar intensamente desde la pulsión de su ritmo.

Por encima de cualquier finalidad ética (que, sin embargo, no se descarta) de contribuir a la recuperación de la memoria —es decir, la obra— de los autores reunidos en este libro, lo que se pretende, en definitiva, es ofrecer algunas pautas para la reflexión sobre cuestiones diversas de la poesía áurea. Los textos reunidos y los autores citados pueden permitirnos una reflexión acerca de la evolución estética del Manierismo al Barroco, una evolución que se observa en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral, en el difícil equilibrio de Agustín de Tejada entre el rigor de Herrera y la exuberante brillantez de Góngora, en la creación de las grandes fábulas mitológicas y, sobre todo, en la elaboración de un discurso poético que ha surgido a raíz de la trágica experiencia vital del exilio de Villamediana y de Antonio Enríquez Gómez.

# CAPÍTULO I
# AMOR Y AMISTAD EN LAS CARTAS Y EPÍSTOLAS DE LOMAS CANTORAL

A la hora de estudiar las cartas y epístolas de Lomas Cantoral me parece oportuno no separarlas del *corpus* en el que se hallan integradas. Si una de las características de la poesía de los Siglos de Oro es la escasa o nula voluntad de los poetas de publicar sus obras, cuando el crítico se encuentra con la publicación que el propio poeta le proporciona, como ocurre con *Las obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral, quien las editó en 1578 y cuya voluntad se observa en la disposición y ordenación de los textos, parece lógico que el estudio de cualquiera de sus composiciones o géneros poéticos se realice teniendo en cuenta precisamente la ubicación que el poeta le ha otorgado en el conjunto de su obra poética. Por otra parte, tampoco conviene proceder al estudio de un género o modalidad poética aislada sin tener en cuenta los demás géneros y formas compositivas que constituyen la obra poética en cuestión. Por eso, el análisis de estas cartas y epístolas de Lomas Cantoral se realiza siguiendo su disposición y ordenación en *Las obras*, para aprovechar la información que de esa ubicación se pueda colegir[1].

Lomas Cantoral aclaró, en «Lo que contienen estos tres libros sumariamente», el contenido de *Las obras*:

---

1 Sobre esta cuestión véase el interesante trabajo de J. I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX (1993), pp. 53–85.

El primero, las *Piscatorias* del Tansillo, traducidas por el autor. Coplas Castellanas, parte de ellas amorosas, al nombre alegórico de Filis, y parte a ocasiones diversas.

El segundo, todo género de composición de versos de siete y once sílabas celebrando la mesma Filis.

El tercero, en la mesma manera de verso del segundo, diferentes propósitos en varias composiciones[2].

Esta división tripartita pudo ser influencia de Boscán[3], quien también había dividido sus *Obras* en tres libros: el primero en metros castellanos y los otros dos en metros italianos. Pero los treinta y cinco años transcurridos entre las publicaciones de ambos autores no han pasado en vano, de ahí que existan, junto a evidentes semejanzas, importantes diferencias entre las *Obras* de Boscán y las de Lomas Cantoral.

La división formal en poemas cancioneriles e italianizantes de *Las obras* de Lomas Cantoral tal vez pretenda una separación absoluta entre los dos estilos; si parece ser así desde el punto de vista estrictamente formal y concretamente métrico, desde luego no lo es desde la perspectiva ideológica y contextual. Algunas resonancias de la cultura humanista que posee el autor suenan en el *corpus* poético del primer libro y, en un sentido similar, también se oyen en la poesía italianizante de los dos libros posteriores numerosos ecos de la poesía cancioneril.

El poeta vallisoletano, de acuerdo con el correr de su tiempo, mostraba un espíritu mucho más sincrético (no olvidemos que en esos años de la publicación de *Las obras* de Lomas Cantoral —como señaló A. Prieto[4]— se había superado la división tan marcada entre los metros castellanos y los italianos, que ya se encontraban plenamente nacionalizados), que se traducía en una actitud y voluntad de fusión de los tres sistemas poéticos que habían convivido en el decurso del siglo XVI

---

2 Véase *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, introducción, edición y notas de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980, p. 59. En lo sucesivo, todas las citas textuales de *Las obras* de Lomas Cantoral remiten a esta edición, aunque añado la correspondiente numeración de los versos.

3 Esta evidente influencia ha sido señalada de forma unánime por la crítica; véase L. Rubio González, «Introducción» a la citada edición de *Las obras*, p. 32.

4 A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 634.

(castellano, italiano y clásico); de ese modo se observa que en cada uno de los tres libros, de alguna manera, nos encontramos con la mezcla y el cultivo de todas las corrientes literarias, cuyas huellas se pueden detectar, con mayor o menor impronta. De acuerdo con lo señalado por Díez Fernández[5], tal vez el deseo de variedad y el espíritu manierista del que está imbuido puedan explicar esta articulación del libro, y obviamente su distinción de la de Boscán, que no responde a una mala lectura de sus *Obras* ni al ingenuo deseo de apartarse de ellas en busca de cierta novedad[6], sino a la lógica adaptación a los nuevos tiempos y a unos presupuestos estéticos también nuevos.

## Las *cartas* en octosílabos del Libro I

El libro I es misceláneo y no tiene unidad temática ni métrica, pues mezcla composiciones a la manera italianizante y tradicional: tres canciones traducidas de las *Piscatorias* de Tansillo, cuatro sonetos originales, y sobre todo un importante *corpus* de composiciones tradicionales; destaca la particularidad de dos composiciones de origen clásico como el epigrama, pero escrito en metro castellano. Estas poesías se dividen —según advierte el propio autor— en dos núcleos temáticos, «parte de ellas amorosas» «y parte a ocasiones diversas», aunque, desde un punto de vista métrico, sí presentan una clara unidad al estar escritas generalmente en octosílabos. Este libro I presenta, no obstante, una mayor variedad métrico–genérica que el correspondiente de *Boscán*, cuyas composiciones —a excepción de la primera escrita en endecasílabos sueltos, y que está concebida como una dedicatoria a la duquesa de Soma, aunque, en realidad, pueda entenderse como una presentación de sus tres libros— siguen la métrica tradicional castellana.

Si los cuatro sonetos que cumplen la función de prólogo–general de una historia o narración amorosa que nos pone en aviso y escarmiento, las coplas castellanas que siguen no continúan ni completan dicha historia, pues, aunque sean amorosas, están escritas en un tono distinto que no se sostiene

---

5 J. I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación...», art. *cit.*, p. 63.

6 A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 636.

ni siquiera argumentalmente y se desvía a terrenos totalmente ajenos, como la «Carta IV»[7].

Si Boscán no había incluido cartas en octosílabos en su libro I, aunque sí hay alguna composición que muestra claramente rasgos epistolares o propios de la carta y que resultan herederos de la tradición inaugurada en el siglo XV de la carta y los «dezires», Lomas Cantoral sí ofrece cuatro composiciones que se conocen explícitamente como «cartas», con lo que se hace evidente su vinculación con la tradición poética del siglo XV. Los géneros cancionerescos —como las cartas y lamentaciones amorosas— que heredan nuestros poetas renacentistas proceden de las «letras» o cartas y los «dezires» líricos, introducidos por el marqués de Santillana y cultivados por Mena[8]. Lapesa recuerda que en el segundo tercio del siglo XV hubo un reajuste de géneros de la lírica amatoria castellana; apareció el «dezir» lírico, cuyo tema gira en torno a la lamentación amorosa, una lamentación que podía tomar la forma de carta o «letra», indicando que lo es. Así se crearon la «Carta del marqués a una dama» de Santillana, o la «Carta de amores» de Gómez Manrique, y Mena firmó dos de sus composiciones colocando su nombre en sus versos finales[9]. Este legado cuatrocentista llegó fácilmente a los poetas del Siglo de Oro, pues entre los libros más leídos en el XVI estaban las obras de Mena o Santillana, por ejemplo, y el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo, que ofrecía un importante *corpus* de cartas amorosas y lamentaciones, se reeditó hasta 1573 en ocho ocasiones[10].

Como se sabe, Lomas Cantoral ofrece, en su libro I, cuatro composiciones en octosílabos a las que llama «cartas»: tres de contenido amoroso, que eran las más frecuentes en la práctica de la carta octosilábica, y una carta dirigida a Cristóbal de Mendoza, *El autor, estando ausente, a Cristóbal de Mendoza*, y la respuesta de éste, *Cristóbal de Mendoza, en respuesta*. La denominación de «carta» tal vez pretenda subrayar una

---

7 *Ibidem*. Véase también J. I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación...», art. *cit.*, p. 67.

8 R. Lapesa, «'Cartas' y 'dezires' o 'lamentaciones' de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza» [1989], *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1997, p. 78.

9 *Ibidem*, pp. 79–80. Véase también P. Le Gentil, «La lettre d'amour», *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge, I. Les thèmes, les genres et les formes* [1949], Genève–Paris, Slatkine, 1981, pp. 225–227.

10 R. Lapesa, *De Berceo a Jorge Guillén, op. cit.*, p. 89.

asumida continuidad de la práctica cancioneril, a diferencia de las otras cuatro composiciones en endecasílabos, que incluye en los otros dos libros de metros italianizantes, que llama «epístolas» siguiendo la tradición ítalo–clásica.

Las tres primeras cartas que Lomas Cantoral ofrece en su libro I pueden considerarse, a mi juicio, continuadoras de aquellas cartas de amor y de los «dezires» o lamentaciones, que parecen constituir el origen de la carta octosilábica. Así, las cartas de Lomas Cantoral están compuestas en metros característicos de la poesía cancioneril (coplas castellanas compuestas en doble redondilla y estrofa manriqueña de pie quebrado compuesta en una redondilla octosilábica más un verso tetrasílabo), cuyas estrofas (no tienen la misma especialización estrófica que la epístola en endecasílabo) presentan, entre otros, los siguientes rasgos: una clara unidad autónoma que se traduce en una independencia sintáctica y semántica; tienen un fuerte conceptismo, un tono reiteradamente doliente; y una extensión indeterminada[11].

Además, estas tres cartas amorosas en octosílabo también tienen en común que, desde un punto de vista pragmático, carecen de los rasgos externos o marcas características de la epístola: no hay salutación ni encabezamiento en el que se indique el nombre de la destinataria —que no es nombrada sino por los neutros «vos», «señora», aunque en alguna ocasión a lo largo de las tres composiciones la menciona con el nombre común de «Filis»—, ni el lugar ni la fecha de la escritura; tampoco hay despedida ni la correspondiente mención de la dama, ni alusión al lugar de destino ni la fecha; curiosamente, estas cartas tampoco destacan ningún asunto principal que las haya podido motivar, pues no contienen petición alguna, ni se pregunta nada ni se espera respuesta. La ausencia de estas marcas epistolares impediría considerarlas como cartas en un sentido convencional, pues, en rigor, se trata de tres composiciones en las que el poeta se dirige a su amada para confesarle su amor, su sometimiento a su voluntad y sus propias quejas por el sufrimiento que su esquiveza, altiveza o desdén le provoca. Su consideración como cartas viene marcada, no obstante, por el título que, conforme a la tradición cancioneril, le concede el propio poeta, y porque —como ha señalado C. Guillén[12]— estas composiciones pueden ser

---

11 Véase, a mi juicio, la contribución más importante sobre la carta en octosílabo: J.I. Díez Fernández, «Notas sobre la carta en octosílabo» (en B. López Bueno, *ed.*, *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151–180), de cuyas valiosas conclusiones me hago eco en este trabajo.

12 C. Guillén, «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», en B.K. Lewalsky (*ed.*), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and*

estimadas como epístolas en la medida en que así se consideren ellas mismas o funcionen como escritura y correspondencia, y su grado de epistolaridad dependerá de su compromiso con la correspondencia como canal de comunicación. En este sentido, E.L. Rivers había señalado que lo que define el género epistolar no era «la forma métrica del verso sino la forma epistolar de la enunciación»[13].

De hecho, en la «Carta II» podemos ver cómo el poeta hace mención del proceso de escritura de sus versos:

Sino que como sentí
tan flaco mi sufrimiento,
holgué rendirme al momento,
y estos versos escribí
para que en ellos veáis
lo que padezco callando,
y cómo muero rabiando
si allá con vos me culpáis.
(9–16 vv.)

Y también en la «Carta III» podemos ver cómo el poeta alude a su composición como si se tratara de un escrito dirigido a su dama:

Ya tal, señora, me siento,
ques justo, si aquí escribiere
cosa con que os desplaciere,
echéis la culpa al tormento;
(1–4 vv.)

La «Carta I» está formada por catorce estrofas de pie quebrado, cuyo esquema métrico es *a8b8b8a8c4*. Se trata de una redondilla octosilábica más un verso tetrasílabo, cuya nueva rima es seguida en el primer verso de la siguiente estrofa. El efecto de enlace interesfrófico —como señaló Díez

---

*Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, 1986, pp. 70–101, especialmente pp. 80–86.

13 E.L. Rivers, «La epístola en verso del Siglo de Oro», *Draco*, 5–6 (1993–1994), pp. 13–31, en concreto p. 23.

Fernández[14]— puede recordar el que se da en la carta de Santillana. La última estrofa está formada por una sola redondilla sin el pie quebrado.

La destinataria de la carta es Filis, cuyo nombre es invocado en la segunda estrofa: «Si de vuestro entendimiento / Filis, no fuere manjar» (vv. 6–7). Sin embargo, prácticamente a lo largo de todo el poema, el poeta no menciona el nombre de la destinataria sino que se dirige a ese neutro e inconcreto «vos» que es la amada. No hay indicios suficientes para identificar exactamente a la amada cantada por el poeta, cuyo sentimiento sigue las pautas de las corrientes amorosas idealistas, de forma que no parece corresponderse con la experiencia vital del poeta[15]. Así, aunque el nombre de la amada sea —cuando la nombra— siempre el de Filis, es imposible hallar datos o referencias que permitan reconstruir una historia de amor, vivida o fingida, ni en *Las obras* en general ni localizada en ninguno de sus tres libros. El poeta parece limitarse a presentar o transmitir estados alternantes de su situación anímica en relación con el sentimiento amoroso concretado en su idealizada Filis; un sentimiento amoroso que en el libro I se presenta sobre todo de acuerdo con la tradición del amor cortés y con las características propias de la poesía cancioneril, lo que no es óbice para hallar también resonancias de procedencia petrarquista y neoplatónica. Esta concepción o plasmación literaria del amor que no halla correspondencia con la realidad biográfica del poeta, no impide a Lomas Cantoral que, en algunas de sus composiciones, censure la realización degradada de tan alto sentimiento, y por eso rechaza el amor reducido a su concreción exclusivamente corporal que practica el vulgo como en la «Carta IV» o los comportamientos insanos de la mujer de su amigo en la «Epístola III».

En esta primera carta el poeta sigue el tono propio de la poesía amorosa cancioneril, y se divierte en devaneos y juegos conceptísticos, generalizaciones y abstracciones que prácticamente no informan nada sobre su relación amorosa. Como el sentimiento amoroso de la carta sigue los parámetros de la tradición del amor cortés, vemos al poeta mostrar su vasallaje a la dama:

Y así, con esta verdad
y esta llaneza que muestro,
al merecimiento vuestro

---

14 J.I. Díez Fernández, «Notas sobre la carta en octosílabo», art. *cit.*, p. 171.

15 L. Rubio González, «Introducción» a *op. cit.*, pp. 26–27.

ofrezco mi voluntad
y albedrío.
(36–40 vv.)

A la que considera superior y entrega cuanto posee («Nada quiero que sea mío: / seso, corazón y vida», vv. 41–42), o recrea el conocido tópico del silencio y sufrimiento amorosos:

Cuando más peno, más callo;
y si hablo, son llanezas;
que verdad y subtilezas
dónde quepan, yo no hallo,
juntamente.
(16–20 vv.)

Si desde el punto de vista del contenido, el sentimiento amoroso del poeta se expresa a través de los motivos y tópicos característicos de la tradición del amor cortés, en el plano estilístico halla su correspondencia en el empleo de los recursos habituales de la poesía cancioneril, como, entre otros, la *traductio* («queréis», «querer», vv. 66–67; «primera», «primero», vv. 61–63), la antítesis («callo» / «hablo», vv. 16–17), o la repetición («amor», vv. 57–59; «da», vv. 49–50).

La «Carta II» también está escrita en coplas castellanas que estaban formadas por dos redondillas independientes de rima abrazada: *a8b8b8a8: c8d8d8c8*. Llama la atención que, además del neutro título de «carta» y de la comentada ausencia de rasgos propiamente epistolares, el poema muestre algunos aspectos que subrayan su carácter oral, como si se tratara de una carta leída en voz alta o una interpelación que el poeta dirige a su amada[16]: así se aprecia la invocación a la «Lengua mía, comenzad / a publicar mis enojos» (vv. 31–32), en lugar de referirse a su propia mano; o la apelación directa a la amada (cuyo nombre no menciona, pues se dirige a ella con los vocativos «señora», «vos») a la que pide que todo el mundo le escuche: «Mandad, señora, escuchar» (v. 48). La clara alusión del poeta a que la dama le está oyendo («Ya me parece que os veo / tan alterada de oirme», vv. 81–82) revela, por una parte, la naturaleza oral de su discurso y, por otra,

---

16 C. Guillén había señalado que la carta puede concebirse como la mitad de un diálogo o parte de una conversación con un amigo ausente; «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», art. *cit.*, p. 77.

quizás está subrayando que se trata de la imaginación del poeta. En la penúltima estrofa, el poeta vuelve a destacar el discurso oral de su carta cuando manda callar a su lengua: «Ya no más, que no es buen medio / —lengua, dejaos de quejar— / querer con quejas curar» (vv. 133–35). Y, en la última, interpela a su amada para que le perdone por haber dominado su pena:

> Vos, señora, tan hermosa
> cuanto avara de mi bien,
> mandad perdonar a quien
> venció su pena rabiosa.
> (vv. 141–44)

El poema responde perfectamente a la tradición de la poesía cancioneril cuyo sustrato ideológico está cimentado en la filosofía del amor cortés. Por ello el poeta expresa su doloroso sufrimiento de amor de acuerdo con la tópica habitual de ese «bendito sufrir» o «amor de penas», que es el amor cortés[17]. El poeta se queja de que su temor a enojar a su amada, su propio cansancio y su imposibilidad de alabarla, le provocan grandes padecimientos (vv. 1–8). La causa de su escritura se halla en la demostración poética del gran sufrimiento que padece por su amada, un padecimiento que el poeta no comunica a nadie —el poeta debía sufrir en silencio su pena de amor—, y que hiperbólicamente puede convertirse en rabia si su amada lo culpa (vv. 9–16). Una amada que, siguiendo el tópico cancioneril y característico del amor cortés, no es sino «dulce enemiga» (v. 3).

El poeta enfatiza la idea de que ninguno de los dos amantes es culpable del sufrimiento que padece, pues ni él puede ser culpado y la verdadera culpable que es la dama es disculpada por el propio poeta, quien con este proceder subraya el inherente padecimiento a la esencia de su sentimiento amoroso sin necesidad de culpabilizar a su amada, de manera que acepta feliz su sufrimiento amoroso. Dentro de esa filosofía del amor cortés, el poeta se siente incapaz de dar a la dama ni gloria ni pena —los

---

17 Sobre los temas y motivos del amor cortés pueden verse, entre otros, los siguientes trabajos: P. Le Gentil, *La poésie lyriqye espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, I, pp. 75–205; O. H. Green, «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *PMLA*, LXIV (1949), pp. 247–301; C. S. Lewis, *La alegoría del amor* [1936], Buenos Aires, EUDEBA, 1969, especialmente pp. 1–36; A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480–1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 25–60; N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 267–195.

amantes cortesanos se consumen entre la pena y la gloria—, la primera porque su postura desdeñosa se lo impide y la segunda porque no puede provocarle dolor ni puede enojar a su amada (vv. 17–24)[18]. Sin duda, la pena de amor es el tema central de la composición y así se observa, por ejemplo, cómo el campo semántico de la pena amorosa está constituido por una reiteración de palabras que aluden a la variada pena que provoca la queja del amante: «pena», «enojos», «triste».

Como no halla razón para sentir temor ni culpa, el poeta se decide a hacerle llegar su queja amorosa, aunque esa recreación aumente su padecimiento. Invoca a sus ojos para que sus lágrimas destilen su dolor y también invoca a su lengua para que publique su sufrimiento. El amor cortés exigía que el amante mantuviera en secreto su amor, y el poeta debía contentarse con comunicar a la naturaleza sus sentimientos. En este caso, el poeta comunica por carta sus quejas a su amada: «Lengua mía, comenzad / a publicar mis enojos» (vv. 31–32).

De manera catártica, el poeta también se dirige a su propia alma para que forme un llanto triste en toda la naturaleza, desde el cielo hasta el suelo, para que el poeta no se sienta sólo en su padecimiento sino que pueda sentir la solidaridad de un llanto universal condolido con su propio llanto (vv. 33–40). De esta forma, se dejan sentir los ecos de la poesía bucólica en la que la naturaleza se hacía ecuménica con el dolor del pastor desdeñado por su amada o que sufre por su ausencia. El poeta interpela a su amada para que mande escuchar a todo el mundo su llanto amoroso:

Porque conozca siquiera
el mundo que las querellas
que mueven tierra y estrellas
a vos os toman más fiera,
de aquí quiero comenzar
a dar ojos a mi llanto
y larga rienda al quebranto.
Mandad, señora, escuchar.
(vv. 41–48)

---

18 Esta conflictiva contienda intelectual entre la pena y la gloria resultaba frecuente en la tradición cancioneril, y Lomas Cantoral pudo hallar buenos ejemplos entre nuestros poetas del XV. Véase, por ejemplo, J. Matas Caballero, «Sobre el intelectualismo en la poesía amorosa de Juan de Mena: entre la pena y la gloria poética», *Glosa*, 6 (1995), pp. 225–246.

Resulta curioso cómo esta «carta», a pesar de tratarse de una poesía de claro sesgo cancioneril, nos ofrece la cercanía del género epistolar en el que se cifra el discurso amoroso del poeta con el canto eclógico que conlleva esa invocación a su alma para que se conduela todo el mundo con su llanto y la petición a su amada, que es la destinataria de la carta y, por lo tanto, retardará o prolongará más aún el llanto del poeta, para que obligue a todos a que escuchen sus quejas de amor. Por otra parte, estas dos últimas estrofas revelan de forma clara cómo el poeta funde de forma sincrética la tradición cancioneril con la más culta poesía renacentista, italiana y castellana.

A partir de la séptima estrofa, el poeta expone las quejas que provocan su padecimiento. Se trata sobre todo de una serie de estrofas que recrean los motivos más frecuentes del sufrimiento en el amor cortés. Así, en esta primera se queja de que el todopoderoso Amor no puede, sin embargo, vencer a su amada, y tampoco la tristeza del propio poeta sirve para conmover a su dama, que sigue impasible ante la solicitud quejumbrosa del amante. Esta actitud insensible de la amada ante el dolor del poeta corrobora su idea —que resulta tópica en la lírica cancioneril— de estar ante una amada tan rigurosa que provoca en el poeta incluso temor de mirarla (vv. 61–64). El poeta se considera desdichado porque, en comparación con todos los demás, él sólo padece esquiveza y altivez de su dama, quien se conmueve con los males y daños de otros mientras que se endurece con el del poeta (vv. 65–72), quien se queja de que, cuando mira a su dama, ésta vuelve airada su rostro, y también expresa su lamento porque la mirada desdeñosa de la amada hiere su corazón (vv. 73–80).

En la estrofa undécima el poeta, para que la dama descanse de oír su queja, le comunica que la imagina tan alterada de escuchar sus quejas que su cruel deseo querrá destruirlo. Por eso le pide calma y le asegura que, a pesar de todo, él no se quejará de su amada, pues (de acuerdo con el mandato del amor cortés) asume su entrega amorosa sin esperar correspondencia.

Sin embargo, el poeta vuelve a manifestar su queja, ahora de sus propios ojos que se rindieron como ciegos al contemplar a su amada. Y si sus ojos no fueran ciegos, viendo la mezcla de la hermosura y la crueldad de la dama, huirían de sí mismos (vv. 89–96). Esa alusión a la rendición de sus ojos nada más ver a su dama ponen de manifiesto el carácter neoplatónico del sentimiento amoroso, aun dentro del tono característico del amor cortés que sigue la composición. El poeta parece recrear el momento de la primera mirada de ambos y el consiguiente enamoramiento. Un enamoramiento que con un lenguaje bélico se traduce en la rendición del amante a su dama, o que se expresa con la alusión al característico vasallaje del amante a su amada (vv. 101–104). Se corrobora ese proceso de enamoramiento de corte neoplatónico cuando el poeta, subrayando la naturaleza espiritual de su

amor, recrea la tópica imagen de tener impresa en su alma la imagen de su amada, en clara resonancia del soneto V de Garcilaso:

> Y quéjome de que he sido
> de mis daños avisado,
> mas ¿quién dejará el cuidado
> si en el alma está imprimido?[19]
> (vv. 117–120)

Frente a esa expresión de la espiritualidad de su sentimiento de amor, el poeta se queja de sí mismo porque en algún momento se sintió atraído eróticamente por su amada dando paso a su amor concupiscente, cuando expresa su deseo de «en vuestros lazos prenderme, / estrechos, faltos de bien» (vv. 99–100), que supuso la pérdida de la razón frente a la pasión. Por eso el poeta, de la misma manera que Garcilaso, expresa su lucha interior entre la razón frente a la pasión. Así, su queja refleja cómo, en una primera instancia, el poeta ha sido dominado por su deseo amoroso, como se expresa en la idea de haber caído «a rienda suelta en el fuego» (v. 112). La imagen de la ceguera que contrasta con la luz de los ojos de la amada manifiesta el contraste entre la pasión erótica que arrastra al poeta tras contemplar la belleza suprema de la dama. Como escribiera Garcilaso al expresar su conflicto interno entre el deseo erótico y la razón con la imagen de los dos caminos, el áspero y el suave, Lomas Cantoral refleja la misma lucha interior cuando manifiesta la queja del poeta por haberse dejado ir por el camino lleno de abrojos, es decir, el del deseo («antojos»), en lugar de haber seguido el «llano camino», o sea el de la razón que implica la vertiente espiritual de su sentimiento amoroso[20]:

> Quéjome de que contino,
> por irme tras mis antojos,

---

19 Sobre este tema véase el interesante trabajo de G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 142 ss.

20 A. A. Parker, al estudiar el tema del amor en la poesía de Garcilaso, había señalado que se produce en el poeta un conflicto entre la razón y la sensualidad; la canción IV muestra muy bien esta lucha entre el amor ideal y el amor sensual, metaforizado en la imagen de los dos caminos: el liso o suave para alcanzar la felicidad del placer y el áspero y duro para acceder a la felicidad de la virtud, aunque Garcilaso invierte los términos de la imagen; *La filosofía del amor...*, *op. cit.*, p. 65.

he seguido por abrojos,
huyendo el llano camino.
(vv. 113–116)

Tanto sufrimiento obliga al poeta a quejarse de que su desdichada ventura lo lleva a sentir de forma diferente la muerte, porque de acuerdo con sus terribles males debería tener mil muertes. La tópica antítesis vida/muerte de la poesía cancioneril se traduce aquí en el deseo del poeta (como también hiciera Garcilaso) de que el mal más débil que siente le provoque no «una» sino «mil muertes» (vv. 121–128). La reiteración de sus quejas provoca incluso cansancio en el poeta que expresa que está cansado de quejarse sabiendo que no sirve de nada, sino como un simple donaire para su dama. Es consciente de que sus quejas no pueden curar su mal de amor, e invoca a su lengua a permanecer callada (vv. 133–136). Por eso, manda callar a sus ojos y a su alma y, a modo de *petitio*, concluye pidiendo a su amada que le perdone por haber sabido dominar su pena ya que la ausencia del sufrimiento puede ser una evidencia de haber dejado de amarla (vv. 137–144).

El lenguaje de la carta amorosa sigue de manera especial las pautas de la poesía cancioneril que recrea sobre todo el amor cortés. Por eso, se trata de una poesía en la que no aparece retrato físico alguno de la amada. El léxico es fundamentalmente abstracto, pues el poeta no localiza la acción amorosa ni en un lugar ni en un tiempo determinado (no hay *locus amoenus*, ni se especifica la hora matinal o crepuscular del amor, etc.), como tampoco localiza geográfica ni temporalmente la acción comunicativa o el procedimiento epistolar. Por el contrario, el poeta se reitera en sus quejas y devaneos cerebrales que se difuminan en una atmósfera abstracta y que, finalmente, no le reporta al amante ninguna recompensa.

Son frecuentes el uso de los recursos estilísticos habituales de la poesía cancioneril, como la figura etimológica o *derivatio* («desculpa», «culpa», «culpado», vv.18–20; «tristeza», «triste», «entristezca», vv. 34–36) y el contraste o antítesis que confronta conceptos importantes del pensamiento y del proceso del amor cortés («gloria», «pena», «vida» / «muerte», vv. 121–128)[21]. También destaca la repetición al comienzo de cada estrofa de la palabra que designa el tema central del poema, la queja amorosa del poeta, «Quéjome», repetido en el comienzo de ocho estrofas,

---

[21] Sobre el léxico y los procedimientos estilísticos de la poesía cancioneril, véase V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990 y K. Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981.

que sirve para enhebrarlas en el mismo discurso de su lamento, así como el uso del poliptoton o *traductio* también con esta palabra–clave de la composición: «Quéjome», «quejarme», «quejo». Aparte de que tal vez pueda considerarse un recurso algo pobre y reiterativo, esa palabra sirve para polarizar en una estructura atomizada los elementos constitutivos del tema central del poema, que, de esta forma, refleja una evidente preocupación compositiva (que se puede considerar como una demostración del carácter manierista de la poesía de Lomas Cantoral) ante las composiciones de este tipo que apenas presentan principio organizativo ni estructuración aparentes. Tampoco falta el tono hiperbólico o exagerado que expresa el sentimiento de dolor del amante («con penas tan desiguales, / que fueran presto mortales», vv. 6–7), o la invocación a su alma para que extienda su padecimiento, de la misma manera que había sido frecuente en la tradición bucólica, por toda la naturaleza («hiera al cielo mi gemido / y humedezca el lloro al suelo», vv. 39–40).

Aunque el discurso poético sigue fundamentalmente las pautas de la poesía cancioneril, no faltan algunas características, en forma de alusiones, argumentos e ideas, propias de la filosofía neoplatónica del amor, o de procedencia neoestoica, y que, incluso, han sido usadas por nuestros poetas petrarquistas, como su admirado Garcilaso. Así, se pone de manifiesto cómo nuestro poeta, a diferencia de Herrera, y siguiendo tal vez más de cerca a Boscán, no separa de forma absoluta su producción castellana de su poesía italianizante, sino que ambas tradiciones, incluso por encima de su división superficial en sus tres libros, aparecen perfectamente fusionadas, si bien es cierto que ocasionalmente puede haber un tono y una tendencia dominantes.

En la «Carta III» vemos cómo el poeta aconseja o apremia a su amada Filis a que no espere a padecer lo mismo que Anaxárete. Como muestras pragmáticas que podrían considerarse rasgos propios de la epistolaridad pueden destacarse la mención del vocativo, «por vos, señora» (v. 67), destinataria de la carta, que a veces se concreta en la mención explícita de su nombre, «Filis» (v. 101), que —como se ha dicho— es el único nombre de mujer con el que se refiere a su amada en los tres libros poéticos de *Las obras*. Pero muy bien podría tratarse de una simple composición de amor en la que el poeta toma como interlocutora de sus quejas a su amada.

Como las dos cartas anteriores, la «Carta III» está constituida por trece coplas castellanas que siguen el mismo esquema métrico: *a8b8b8a8: c8d8d8c8*. A lo largo de estas trece dobles redondillas, el poeta se dirige a su amada para comunicarle lo mal que se encuentra por causa de su desdeñosa actitud. Así, se le muestra como un loco enamorado que no encuentra remedio a sus males y que está dispuesto a quitarse la vida, con lo que, si

ella no quiere que le ocurra lo que a Anaxárete, debe cambiar su actitud desdeñosa hacia él.

La carta está llena de motivos y tópicos propios de la poesía cancioneril. Así, el poeta se considera un enfermo (un loco) de amor que no halla remedio para su mal y que, lejos de encontrar solución, empeora su estado (vv. 9–16), hasta el punto de comunicar su muerte voluntaria. De este modo, el amor es concebido como una locura, y también todos sus atributos, sean buenos o malos, alegrías o tristezas, ternuras o crueldades, fidelidad o mudanza, una serie de características contrarias, positivas y negativas, que el poeta desgrana desde la copla tercera hasta la séptima, siguiendo la misma estrategia que se observa en las tópicas definiciones de amor, que eran tan frecuentes en el Siglo de Oro. El poeta explícitamente termina la enumeración de los rasgos que confirman la locura que es el amor con el argumento de que dicha enumeración no tendría fin[22].

Estas coplas ofrecen una buena muestra de los recursos estilísticos que son habituales en la poesía de corte cancioneril: figura etimológica («locura», «loco», v. 5), oxímoron («amargo dulzor», v. 16), sinonimia («es locura y devaneo», v. 14), antítesis («que entrando enteros en ellos, / salimos hechos pedazos», v. 23–24; «flores / abrojos», vv. 27–28; «Es locura la terneza / con que al principio nos trata, / pues al fin la desbarata / y la convierte en crüeza», vv. 29–32), paradoja («ser constante en su mudanza», v. 40), repetición («locura», vv. 41–48). Igual que en la «Carta II» había hecho con «quéjome», el poeta enhebra cinco estrofas con la palabra «locura» al comienzo de sus respectivos primeros versos con el fin de demostrar cuál es la naturaleza y la esencia del amor. Más allá de la pobreza expresiva y de tratarse de un simple recurso cancioneril sustentado en la reiteración, también en este caso podría tratarse de uno de los rasgos manieristas que demuestra una clara voluntad compositiva en un tipo de poesía que habitualmente carecía de una organización estructural de sus estrofas, que ahora, sin embargo, quedan claramente atomizadas y subordinadas a este mecanismo constructivo que permite su encadenamiento y enumeración de las características definitorias del amor. Otros rasgos que

---

22 Sobre el tema puede verse A. Egido, «La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», en *Al ave el vuelo. Homenaje a Soto de Rojas*, Granada, Universidad, 1984, pp. 32–52; «*El Persiles* y la enfermedad de amor», en su *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 251–284; y M. Gendreau–Massaloux, «La folie d'amour de Garcilaso a Góngora: Épanouissement et métamorphoses d'un thème mytique», *Visages de la folie (1500–1650)*, eds. A. Redondo et A. Crochon, Paris, 1981, pp. 101–116.

tal vez subrayen el carácter manierista de la carta son los paralelismos y breves correlaciones poéticas, como en la estrofa cuarta, en la que se cruzan sus elementos («terneza» – «principio» / «fin» – «crüeza», vv. 29–32), en la quinta («Es locura su esperanza, / y sus promesas, locura», vv. 37–38), o en la sexta:

Son locura sus primores,
locura sus cortesías,
locura sus fantasías,
y locura sus amores.
Son locura sus contentos,
si es que Amor los puede dar,
y más locura ocupar
en él vida y pensamientos.
(vv. 41–48)

No falta tampoco la presencia de tópicos amorosos, como el de la red de amor —de tradición cortés y petrarquista[23]— que forman los cabellos de la amada, expresada con un rico juego de palabras, cifrado en la antítesis («Y son locura sus lazos, / aunque de rubios cabellos, / que entrando enteros en ellos, / salimos hechos pedazos», vv. 21–24), o el del «no sé qué» que sirve para expresar esos rasgos inconcretos e inefables del sentimiento amoroso («Es locura un no sé qué», v. 49)[24].

A partir de la copla octava, el poeta se pone a sí mismo como ejemplo práctico de lo que ha teorizado acerca de la locura que es el amor:

Destas cosas y otras tales
me habéis, vos, hecho tan cierto,

---

23 El motivo de la red de amor ha gozado de una rica tradición literaria, cuyos orígenes se remontan a varias tradiciones: bíblica (*Cantar de los cantares*, IV, 9), clásica (Teócrito, *Idilios*, V, 9; véase Mª R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 68, en nota) y popular (véase J. Mª Alín, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 194–197); pero, sin duda, fue Petrarca el que imprimió al motivo mayor difusión (MªP. Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 160–163).

24 El motivo ha sido estudiado por A. Porqueras Mayo, «El *no sé qué* en la literatura española», *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 11–59.

que puedo ya ser maestro
de enseñar a decir males.
(vv. 61–64)

El poeta culpa a la amada de todos sus males: se considera maestro capaz «de enseñar a decir males», y el hombre más perdido «sin haberlo merecido» (v. 68). A pesar de todo, el poeta se pregunta retóricamente —en las dos únicas coplas que están enlazadas semántica y sintácticamente— si hay mayor perdición que la de vituperar a quien ha de remediar su pasión y a quien rindió vasallaje (de acuerdo con la tradición del amor cortés) (vv. 65–80).

En la copla undécima, el poeta concluye confirmando que suyo es el daño y de su amada toda la culpa. Esa tópica idea de la amada como la responsable de todos sus males se ve explicada porque el poeta se cree merecedor de su castigo por haber hablado mal de ella (ha roto la ley del secreto amoroso, que pedía la tradición del amor cortés), y de su mal se ríe su amada.

En la siguiente estrofa el poeta recrea la idea contraria de «dar muerte» y «dar vida»: si la primera acción la puede realizar cualquier ser, la segunda sólo corresponde a un ser privilegiado. A continuación, comunica a la amada su próximo fin y la incita a remediar su muerte, ya que la solución está en su mano. Y en la última estrofa continúa con la misma idea: se pregunta retóricamente quién no puede alcanzar una eterna fama, imitando a Dios, al evitar la muerte del amante, en clara referencia a su amada. Esa alusión a su nefasta suerte y la posible solución que está en manos de la amada se concreta en la alusión mitológica de Anaxárate: el poeta pide a su amada que actúe en la solución de su mal, evitando su muerte, no sea que le ocurra lo mismo que a Anaxárate, quien fue castigada por Némesis y quedó convertida en mármol por permitir que su amante se quitara la vida, desesperado por el desdén y la ingratitud de su amada:

No aguardéis, Filis, a cuando
el lazo al cuello veáis,
porque imagino que os vais
en mármol ya transformando.
(vv. 101–104)

El poeta alude a la fábula de Anxárete que también había recreado su admirado Garcilaso en su canción V (vv. 66–100). Si el poeta de Toledo trata con cierta extensión la citada fábula con el fin de incitar a su dama de forma ilustrada a no sufrir el castigo de Némesis, nuestro poeta se limita a

una culta alusión mitológica con la que advierte a su amada Filis de que no aguarde a transformarse en mármol, cual Anaxárete. La forma de aludir al mito clásico también resulta bastante erudita, pues Lomas Cantoral no cuenta la fábula de forma detallada, sino que su alusión implica el conocimiento previo que el lector debe tener de la mencionada historia; la ausencia de los nombres de los protagonistas de la trágica leyenda convierte la alusión en una perífrasis mitológica que nos recordará los difíciles procedimientos míticos de nuestros poetas del Barroco. El sesgo cultista de Lomas se observa también en el uso de sintagmas y palabras que recuerdan las empleadas por Garcilaso: «y al cuello el lazo atado» (v. 76), «en duro mármol vuelta y transformada» (v. 97). Resulta interesante comprobar cómo el poeta vallisoletano vuelve a introducir en su producción poética en metro castellano —como vimos en su «Carta II»— elementos procedentes de la tradición clásica, como la mitología, o rasgos propios de la tradición petrarquista, ambos concretados en sus predilectos poetas españoles, con Garcilaso a la cabeza, de forma que se evidencia que Lomas Cantoral no separa de manera tajante ambas tradiciones o sistemas poéticos que, a estas alturas ya se hallan plenamente fusionados.

A diferencia de las tres cartas anteriores, la «Carta IV», que lleva por título *El autor, estando ausente, a Cristóbal de Mendoza*, no se centra en el tema del amor ni está dirigida a ninguna dama, sino que sigue la senda de la epístola horaciana o moral. Su carácter octosilábico no es óbice para considerarla dentro de esta modalidad epistolar, pues lo que define al género no es el metro (que, por otra parte, era variado en el Siglo de Oro) sino la forma epistolar de la enunciación[25]. De la diversidad de registros que presenta la epístola, tal vez el tipo más común fue el de la epístola moral, cuyas características más sobresalientes se observan en esta carta y en la epístola IV dirigida *A Felipe Ortega*. Esta modalidad epistolar fue cultivada inicialmente en nuestro país por Hurtado de Mendoza y Boscán, cuya comunicación poética —que no siguió el esquema de la primera epístola, en versos sueltos, que Garcilaso dirigió a Boscán— se convirtió en un modelo que fue imitado prácticamente por todos los poetas posteriores que cultivaron el género[26].

---

25 Recuérdese, más arriba, lo apuntado en la nota 13.

26 Sobre los orígenes, el desarrollo y las características de la epístola horaciana en la poesía española pueden verse, además de los trabajos ya citados, E. L. Rivers, «The horatian epistle and its introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII, 3 (1954), pp. 175–194; C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 167–172, «Sátira y poética en Garcilaso» [1972], *El primer Siglo de Oro*.

Esta «Carta IV» es la más interesante —desde un punto de vista temático, genérico, estilístico, etc.— y extensa de las cuatro cartas en octosílabo de nuestro autor. Está constituida por 28 coplas castellanas compuestas en dobles redondillas que siguen el esquema tradicional de combinación de las cuatro rimas: *abba: cddc*. A diferencia de las anteriores cartas amorosas, ésta sí parece mostrar, de acuerdo con el afán compositivo de carácter manierista, una clara organización que se traduce en una estructuración de la materia tratada en tres partes: en la primera (vv. 1–56), el poeta nos presenta las circunstancias personales, los males de la ausencia amorosa, que han motivado el envío de esta carta a su amigo Cristóbal de Mendoza; en la segunda (vv. 57–216), el poeta se adentra en el terreno de la sátira y desarrolla propiamente el tema central de la carta que es la censura de los vicios y costumbres de la ciudad en la que se halla; y, en la tercera (vv. 217–224), el poeta se despide de su amigo.

De manera general, se puede decir que esta composición, aunque esté escrita en coplas octosilábicas, a diferencia de las cartas de amores, sí muestra marcas epistolares, como era frecuente en la correspondencia poética entre amigos. Así, se puede observar, desde el punto de vista pragmático, cómo el poeta escribe desde la ausencia de su tierra natal, aunque no se explicite el lugar exacto (vv. 1–8). Uno de los rasgos más

---

*Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15–48, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161–177, «La *Epístola a Boscán* de Garcilaso», en M. Crespillo y J. Lara Garrido (*ed.* y comp.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Universidad, 1997, pp. 75–92 y «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177–233; A. J. Lower, *The Generic Repertoire of the Horatian Epistle and the Spanish Renaissance Verse Epistle: Assembly and Transformation*, University of California, Santa Barbara, Tesis doctoral inédita, 1990, edición facsimilar, UMI, Ann Arbor, Michigan, 1995; J. I. Díez Fernández, «*Marcos de Obregón* en tres epístolas de Vicente Espinel», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 71–111, «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro», en J. Lara Garrido (*ed.*), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad, 2002, pp. 163–188; M. A. Martínez San Juan, «Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español», *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 291–303; G. Sobejano, «Lope de Vega y la Epístola poética», en M. García Martín *et al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, I, pp. 17–36; por último, también cito las tesis doctorales inéditas de C.L.K. Le Vine, *The verse Epistle in Spanish Poetry of the Golden Age*, John Hopkins, Univ. Of Baltimore (Maryland), 1993, y de Won–Hoon Choo, *La epístola en verso en el siglo XVI*, Univ. Complutense de Madrid, 1997.

genuinos del cauce epistolar es la presentación, a modo de salutación, con la mención del destinatario a quien se dirige la epístola, el señor Cristóbal de Mendoza[27], con la correspondiente referencia a la escritura («De suerte que si quería, / señor Mendoza, escrebiros», vv. 9–10), y a quien comunica el mortal dolor que padece por su partida (vv. 11–16), el terrible mal de ausencia, que no tiene cura (vv. 17–24); y, al final, también se observa la conclusión a modo de despedida. En esta primera parte en la que el poeta se queja del sufrimiento que le produce la ausencia de su «bien», el léxico que emplea también sigue los parámetros de la poesía cancioneril: el tono hiperbólico y quejumbroso por la ausencia y el temor de padecer el olvido de su amor, una vez que ha partido: «fieros dolores mortales / y otros rabiosos males», «que cuanto yo vía en mí / eran señales de muerte» (vv. 2–3 y 7–8). La repetición de ideas, de palabras, la exageración, el tono triste y quejumbroso, son algunos rasgos propios de la poesía cancioneril que el poeta sigue fielmente en su carta. En las tres estrofas siguientes el poeta comunica a su receptor la cruel batalla que como ausente mantiene: entre lo ausente y lo presente, los recuerdos, los celos (vv. 25–32).

El negativismo también propio de la poesía cancioneril resulta constante a lo largo de la composición, como se aprecia, por ejemplo, en la habitual utilización de un léxico abstracto que refleja el dolorido sentir del poeta: «congojas», «tormentos», «ansias», «asperezas», «sospiros», «tristezas», «llantos» (vv. 33–40). Los juegos de palabras, las repeticiones, las figuras etimológicas, los paralelismos y las antítesis son recursos habituales en la composición de Lomas Cantoral —que se pueden observar concretamente en las coplas quinta y sexta—, que refleja de esta forma su vinculación cancioneril. Tanta abstracción sólo incide en el sentimiento de dolor que padece el poeta, pero poco aclara de las causas concretas que lo provocan. Una vez que le ha dado noticia de sus circunstancias personales, de los sufrimientos que le han proporcionado la distancia y la ausencia de su tierra, y ahora que parece que el sufrimiento amoroso le da un poco de tregua, el poeta, haciendo gala de otra muestra pragmática más del cauce epistolar, se dispone a informar a su destinatario —con la mención del vocativo: «señor»— de algunas cosillas de la tierra en la que se halla, lo que, sin duda, constituye el tema central de la composición:

---

[27] Aunque se ha visto que no siempre aparece ni en la carta ni en la epístola, sin embargo, el uso de los nombres propios dentro de un marco espacial y temporal, que se concreta sobre todo en la salutación y en la despedida, sí puede considerarse como uno de los rasgos constitutivos de la epístola.

Lo más sano es, pues Amor
ha dado tras tanta guerra
señal de paz, desta tierra
daros noticia, señor.
(vv. 53–56)

Esa larga información —que se extiende desde la estrofa octava a la vigésimo quinta— que el poeta transmite en su carta a Cristóbal de Mendoza sigue unos derroteros muy cercanos a la epístola moral u horaciana, pues son aspectos de signo ético los que centran su atención. La reflexión moral se lleva a cabo a través de la crítica de las costumbres y vicios de la ciudad en la que vive ocasionalmente. De esta forma, asistimos a la confluencia genérica de epístola y sátira en la composición de Lomas Cantoral. Ya en sus orígines clásicos se podía observar la confluencia entre la epístola y el *sermo* horaciano de manera que la epístola prentendía la guía de la filosofía moral y, desde entonces, la *contaminatio* de la epístola en verso —que se relaciona hasta confundirse con otros géneros como la elegía, la sátira, etc.— es un elemento esencial en el desarrollo del género en el Renacimiento[28].

El poeta ofrece un retrato absolutamente negativo de la innominada ciudad en la que se halla, una gran urbe que, según parece, alberga una

---

[28] La epístola poética se ha visto contaminada desde el principio de su andadura tanto en la literatura latina como en las literaturas modernas, italiana y española. E. L. Rivers subrayó esta hibridación genérica como una característica esencial desde la aparición de la epístola poética; «La epístola en verso del Siglo de Oro», pp. 18–19. C. Guillén había apuntado la relación entre la epístola en verso y la poesía satírica a través de Horacio; *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, p. 167; además, en «Sátira y poética en Garcilaso» —art. *cit.*, pp. 38–46— había señalado cómo la epístola en verso no se podía definir de forma aislada sino en contraste dicotómico y en coincidencia con otros dos géneros poéticos: la sátira y la elegía; y también «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», pp. 70–74 y 87–91. Buen ejemplo de la *contaminatio* entre la epístola y la sátira también lo proporcionó Ariosto; véanse sus *Sátiras*, *ed.* J. Mª Micó, Barcelona, Sirmio, 1999. J. F. Alcina y F. Rico —«Estudio preliminar» a A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, *ed.* D. Alonso, Barcelona, Crítica, 1993, p. XIX— habían afirmado: «En el Renacimiento la epístola horaciana se siente como equivalente al 'sermo' o sátira (...). Las epístolas son iguales a las sátiras con la diferencia de que van dirigidas a un personaje lejano y tienen una expresa voluntad didáctica». Y también puede verse J. I. Díez Fernández, «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro», pp. 165–166 y G. Garrote Bernal, «Estudio preliminar» a Vicente Espinel, *Obras completas*, II. *Diversas Rimas*, Málaga, Diputación Provincial, 2002, pp. 114–118.

importantísima actividad comercial, y una amplia retahíla de aspectos negativos: la intranquilidad en la que viven ricos y pobres, la gran confusión, la sinrazón (vv. 57–64); la engañosa actividad comercial (vv. 65–80); también critica la relación egoísta, presidida por el interés, entre el hijo y el padre, toda una actividad y tráfago de intereses que atentan contra la virtud que debe ser la guía a la que se debe aspirar.

El engaño es lo que manda y preside toda relación, más allá que la buena o mala fortuna; y todo es fruto de la necedad, los disparates, la falta de sensibilidad y de cabeza (vv. 89–96). No falta tampoco la censura a los galanes (a lo largo de varias estrofas: vv. 13–20), que ejercen de listillos y cursis, de truhanes, rufianes y matones, como si estuviera recreando la figura del todavía no nacido «burlador de Sevilla». El poeta describe su soberbia, engreimiento, insensibilidad, vano hablar, superficialidad, su preocupación por el donaire que no el amor, y sobre todo por el dinero. Esa censura también la hace extensible a las damas que no salen mejor paradas de su retrato; una crítica que se observa en todas las relaciones posibles: hija–madre, marido–mujer. En definitiva, cualquier relación que el poeta presenta está presidida por el interés económico, de manera que el amor no existe si no es como una relación material, o sea, prostibularia (vv. 161–184).

En la siguiente estrofa, el poeta invoca al Amor para que castigue a toda esa gente, cayendo en su «fuego ardiente» y sufriendo el rigor de su ley, pero no su dulzura, sino su dureza como el castigo merecido por su insano comportamiento (vv. 193–200). El poeta interpela de nuevo al destinatario haciendo balance de cuanto le ha dicho sobre la tierra en la que se halla, una ciudad que considera peor que la suya lejana, y la única esperanza que le mantiene vivo es la de regresar a ella (vv. 209–216):

Yo vivo muriendo en ella,
si vida puede decirse
que tiene quien tras partirse
no le agrada cosa en ella;
pues a no haber ayudado
en tanto mal a valerme
la esperanza de volverme,
estuviera ya enterrado.

Como había señalado A. Prieto[29], nada hay en la carta que permita considerar que el poeta se está refiriendo a Sevilla, y que sea la ciudad hispalense y sus gentes la que el poeta ha retratado de forma absolutamente negativa, como si se tratara de una nueva —aunque peor— Sodoma y Gomorra que debía ser destruida. Tal vez lo único que permita concretar en la ciudad andaluza el negativo retrato que ha pintado el poeta sea su viaje y estancia en la ciudad hispalense[30]. Más allá de toda localización y ubicación concreta, la visión negativa que muestra el poema de Lomas Cantoral parece seguir el eco del menosprecio de corte guevariano, aunque sin alabanza de aldea[31]. En este caso, la alabanza que el poeta recrea se limita a señalar que su «tierra» es mejor, y que obviamente puede suponerse que se refiere a su ciudad natal. La crítica que plantea el poeta sigue unas pautas muy cercanas a los motivos que recorren el tema del menosprecio de corte.

En la tercera y última parte (vv. 217–224), el poeta vuelve al tema que le preocupaba al principio, el hiperbólico sufrimiento mortal que, por su ausencia, le produce Amor y que ahora le obliga a concluir las noticias que de esta tierra daba a su amigo. Y, a modo de despedida, de nuevo, se dirige a su receptor comunicándole que, tras ver su respuesta, si llega antes de que él

---

29 Para A. Prieto, no hay ningún dato objetivo, ni en la carta de Lomas ni en la respuesta de Mendoza, que certifique la carta del primero como referida a Sevilla, «y quizás pudiera reflejar una ciudad como Génova. Pero dada la similitud de censura con la epístola dedicada a Felipe Ortega, indudablemente fijada a Sevilla, cabe pensar que ambas composiciones tengan análogo sujeto»; *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, II, pp. 663.

30 Rubio González comenta que se conocen pocos datos de Lomas Cantoral. Vagamente se sabe que viajó a Sevilla y a Madrid. Desde la ciudad hispalense escribió su *Epístola a Felipe Ortega*, una composición que permite suponer que también escribió desde Sevilla, y por las mismas fechas, la *Carta a Cristóbal de Mendoza*. De hecho, en ambas cartas se observan las mismas preocupaciones sobre el comportamiento de la gente, el dolor por la soledad y la ausencia, expresiones similares que dirigió a sus dos amigos y poetas vallisoletanos; *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, *op. cit.*, p. 132, en nota.

31 No podemos olvidar que las obras de Antonio de Guevara se habían publicado en Valladolid, la ciudad de Lomas Cantoral, quien debía tener un buen conocimiento del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (o sus *Epístolas familiares*), cuya influencia y resonancia en estas cartas poéticas debió de ser más intensa que la proviniente de la tradición grecolatina, habida cuenta de la formación autodidacta del pucelano, como había señalado A. Prieto (*La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 632).

se haya ido, le contestará informándole de todo lo que le ha quedado por decir de cuanto ocurre en la ciudad hostil en que se halla[32]:

Ya yo siento que Amor quiere
el corazón saltearme
con el mal que ha de acabarme,
del cual muero, si muriere.
En viendo vuestra respuesta,
si yo no me voy primero,
daré cuenta por entero
de todo lo que aquí resta[33].

## En torno a las epístolas del Libro II

De manera distinta a Boscán, que no había ofrecido cartas en su libro I y había relegado sus epístolas al libro III, Lomas Cantoral sí incluyó —como hemos visto— cuatro cartas en octosílabo en el libro I y dos epístolas en tercetos encadenados en cada uno de sus dos últimos libros. El libro II presenta cierta unidad en metro —endecasílabo y heptasílabo— y en tema, pues el núcleo temático es el amor, que sigue las pautas del petrarquismo y neoplatonismo, aunque no faltan rasgos de la tradición del amor cortés. Sin embargo, también muestra una clara variedad en el uso de

---

32 L. Rubio González (*Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, *op. cit.*, p. 143) señala que la continuación que anuncia Lomas de su primera carta a Cristóbal de Mendoza, y que no se conoce, parece ser la *Epístola a Felipe Ortega*, «por la semejanza del tema y del tono, aunque no del metro». Añade que estas composiciones, que carecían de contenido íntimo, pudieron circular entre el grupo de amigos poetas de Valladolid, y «con la *Epístola* dirigida a Felipe Ortega quedaría satisfecho su compromiso con Mendoza». A su juicio, si se confirmara esta suposición, las dos cartas estarían escritas en Sevilla, en el mismo tiempo, y mostrarían un fiel retrato de la sociología sevillana de la segunda mitad del XVI.

33 Se sabe que el amigo Cristóbal de Mendoza contestó a Lomas Cantoral (el texto aparece, en nota, a continuación) una carta —transcrita por el editor (Rubio González, *Ibidem*, pp. 139–143)— que, como era habitual en el intercambio epistolar, también está escrita en coplas castellanas, siguiendo el mismo esquema métrico (*abba: cddc*), una extensión muy similar (192 versos), y cuya temática surge como fruto de las cuestiones planteadas en la primera carta, aunque ahora la amistad y el amor van al comienzo y la descripción de su tierra al final (vv. 106–109).

diversos cauces estróficos que proceden curiosamente de las tres tradiciones literarias: italiana, clásica y castellano–provenzal (42 sonetos, 6 canciones, 2 epístolas, 2 sextinas, 1 madrigal, 2 églogas y 1 glosa). El libro II de *Boscán*, que le sirvió de modelo, sin embargo, sí ofrece una mayor unidad métrica, ya que sólo está compuesto por sonetos y canciones. Lomas Cantoral era consciente de la mayor variedad que presentaba su libro, como se deduce de sus propias palabras preliminares: «El segundo, todo género de composición de versos de siete y once sílabas celebrando la mesma Filis»[34].

Este libro II está constituido por poemas que tratan el tema del amor del poeta a Filis y, al ser exclusivamente el amor el único tema, puede considerarse, en relación con la poesía de Garcilaso, el centro de *Las obras*[35]. El libro II tal vez haya pretendido elaborar un cancionero petrarquista, si bien A. Prieto no veía ni la idea de proceso ni la de progreso; por eso, a diferencia de las obras de Boscán y de Garcilaso, «más que una historia, como cancionero, es la presentación de un estado amoroso del poeta con su Filis, en el que se cruzan esperanza y desatención, agravio y agradecimiento»[36]. Habida cuenta de la inexistencia de la historia, el *exemplum* desaparece, con lo que el enunciado del soneto–prólogo queda en gran parte sin confirmación. La amada Filis es una figura de creación del poeta, casi una alegoría, y, por ello, frente a la parquedad descriptiva de la amada en Petrarca o Garcilaso, Lomas Cantoral ofrece en unos primeros sonetos su descripción externa conforme a la tópica literaria.

Lomas Cantoral ha transformado la ausencia de una historia y, por lo tanto, también la carencia de un progreso narrativo, en una simple alternancia de estados amorosos, sirviéndose de estímulos literarios, lo que manifiesta de nuevo el carácter manierista de *Las obras*, que en lo que al amor se refiere no se sustenta tanto en la experiencia vital como en la imitación literaria[37]. Así, las églogas, por ejemplo, le brindan la escenificación y narración, y las epístolas le sirven para advertir, aconsejar o rogar a su amada Filis. La presencia de dos epístolas amorosas en el libro II de Lomas Cantoral supone una apuesta poética interesante, pues de esa

---

34 J. de Lomas Cantoral, «Lo que contienen estos tres libros sumariamente», *Las obras*, *op. cit.*, p. 59.

35 J.I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación...», art. *cit.*, p. 69.

36 A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, II, 639.

37 J.I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación...», art. *cit.*, p. 70. J.G. Fucilla, «Las imitaciones italianas de Lomas Cantoral», *RFE*, 17 (1930), pp. 156–168, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 119–134.

forma se abren las fronteras métrico–genéricas de los cancioneros amorosos —y, en su caso, de su peculiar cancionero petrarquista— al ámbito de la epístola en endecasílabos. Por otra parte, la epístola primera, de contenido amoroso, que Boscán incluyó en su libro III podría ser la fuente de inspiración de estas dos epístolas amorosas que Lomas Cantoral ofrece en su libro II.

Las cuatro epístolas que el pucelano introdujo en sus libros II y III ya no reciben el nombre de «carta» sino de «epístola», y están escritas en endecasílabos agrupados estróficamente en tercetos encadenados, siguiendo la pauta escogida por Boscán y Hurtado de Mendoza para su intercambio epistolar y que, posteriormente, continuarían casi todos los que cultivaron la epístola, hasta el punto de que la *terza rima* pareció convertirse en el cauce métrico característico del género.

La «Epístola I», compuesta por 151 endecasílabos, sigue a los diez sonetos (del V al XIV) y a la Canción IV, y está situada entre los sonetos XIV y XV, que inician el libro II. A pesar de estar compuestas en endecasílabos, estas dos epístolas, al igual que las cartas amorosas en octosílabos, carecen de marcas epistolares: no hay saludo o presentación ni despedida, tampoco hay petición de información, ni pregunta específica, ni se espera respuesta; no hay tampoco ninguna mención del lugar ni de la fecha de la composición. El poeta menciona a la destinataria, con los genéricos vocativos «señora», «amor» o, en otro momento, con la mención de su nombre, «Filis» (v. 19), que —como sabemos— es el mismo en toda su obra poética. Dentro de la mencionada alternancia de estados anímicos que el sentimiento amoroso provoca en el poeta, esta epístola amorosa dirigida a su amada Filis expresa la queja y el sufrimiento del poeta por el desdén de su amada y su falta de correspondencia, pero la carencia de una historia amorosa impide que el poeta concrete detalles, de ahí que se pierda en generalizaciones, en repeticiones que no terminan de especificar lo sucedido, es decir, las causas que han provocado su queja. Tal vez por esta razón, a pesar de las diferencias formales que presenta con las cartas en octosílabo del libro I, puede decirse que básicamente esta epístola no difiere apenas de aquéllas.

El poeta se lamenta de su mala suerte con su dama que parece no corresponderle, ni estar dispuesta a consolar sus grandes dolores fruto de su desdén. También se queja de su falta de libertad por estar sometido, cual siervo de amor, a su dama. El tono hiperbólico de dolorido sentir es propio de las composiciones amorosas que siguen la tradición del amor cortés o del petrarquismo. No falta la tópica lamentación del poeta por haber perdido el bien pasado y estar padeciendo infelizmente en el presente, ni tampoco el deseo de morir antes que dejar de amar a su dama, o la voluntad de morir

con tal de que la dama se digne a corresponderle o tan sólo a mirarlo. El poeta recrimina a su dama que será acusada por todos de haber sido la causante de su destrucción. Más adelante, el poeta se siente avergonzado de mirar a su amada que se ríe de verlo «perdido y loco» (vv. 82–90)[38]. En su desesperación por la desdeñosa y cruel actitud de su dama, el poeta le advierte que tema al amor porque ella podría acabar sufriendo, como él mismo padece, los terribles avatares del caprichoso dios: puede acabar sin libertad y sufriendo tales dolores que no sabrá si está viva o muerta (vv. 94–102). El poeta confiesa que, aunque quiera, no puede callar su mal. Pide perdón a su amada por mostrar sus sentimientos que le gustaría expresar de forma libre, mostrando simplemente su sufrimiento de forma ruda, cual su ingenio. Su pluma, por mucho que lo intente, no logra escribir atinadamente su mal de amores:

Así yo, como siempre estoy sintiendo
el mal de do proceden mis pasiones,
callar no puedo, aunque callar pretendo.
Perdona, dulce Filis, mis razones,
que no sé más decir de lo que paso,
libre de curiosas trovaciones.
Ni nunca supe más que paso a paso
primero ir exprimiendo la ocasión,
ni sabe más mi ingenio rudo y laso.
Ni por traer una subtil razón
me plugo rehusar aquel camino
de la pura verdad de mi pasión.
Yo quiero en mi escrebir no llevar tino,
y no buscar razones inauditas
para mentir, y no seguir lo fino.
Ni procuré jamás de dar escritas
las cosas que no hace en mí el amor,
por mostrar subtilezas exquisitas.
La verdad puramente del dolor

---

38 Para el neoestoicismo, el hombre debía dominar sus pasiones; de forma contraria, cuando una de ellas, como el amor, rinde la voluntad del individuo, aparece el sentimiento de vergüenza, como le ocurre ahora al poeta que se avergüenza al ser visto en ese estado por su dama. Podría tratarse de un nuevo eco de los versos 63–65 de la égloga I de Garcilaso, donde vemos a Salicio sentir: «Vergüenza he que me vea / ninguno en tal estado, / de ti desamparado» (cito por Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, *ed.* B. Morros y est. prel. de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. 123).

que sufro y me fatiga noche y día
querría declarar sin más primor;
pero a sacar jamás la pluma mía
atina de mi mal cierto traslado,
por más que lo trabaja y lo porfía.
(vv. 118–141)

Como puede apreciarse, en la palinodia no falta una referencia, que resultaría bastante frecuente en la modalidad de la epístola horaciana o moral, sobre la propia condición y cualidad poética, en la que el poeta se hace eco de la retórica de la *humilitas*[39]; expresa su deseo de no seguir los trillados caminos de la galantería amorosa tan atinada y falsa, sino ofrecer una escritura desatada pero sincera (vv. 130–32), sin «subtilezas exquisitas», «sin más primor» pero que declare la verdad de su padecimiento (vv. 133–38); y, aludiendo a la tópica de la falsa modestia, confiesa que, a pesar de todo, su «pluma» «por más que lo trabaja y lo porfía» no acierta a reflejar fielmente su malestar (vv. 139–41)[40].

El poeta se despide de su amada sin aludir ni a la fecha ni al lugar en el que se halla, sino que se trata de una despedida que sigue el tono de su triste lamento amoroso, y confiesa que quiere volverse a su cuidado para no cansarse ni cansarla contándole sus desdichas; el no molestarla y complacerla le vale más que el mirarla. Le pide, finalmente, que lo mire para que ella pueda «gozar de honor debido», y que él se vea liberado «de notoria muerte».

Como si se tratara de una continuación de la epístola anterior, en esta II el poeta no parece hallar recuerdo a su mal y ha decidido poner fin a su vida después de contarle cómo ha sido la vida de sufrimiento que ha llevado por culpa de su amada. Se trata de una epístola que mantiene una tensión climática mayor que la anterior e, incluso, se aprecia una mayor calidad

---

39 Cicerón recomendaba que el orador asumiera una actitud humilde y suplicante; en su *De inuentione*, I, XVI, 22.

40 Como ha señalado L. Rubio González (*Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, *op. cit.*, p. 159, en nota), en estas siete estrofas Lomas Cantoral «declara, aunque en términos poéticos, junto a la dudosa sinceridad de sus sentimientos amorosos, su deseo de expresarse 'libre de curiosas trovaciones', 'sin más primor' que decir la 'verdad puramente', pero sin resultados satisfactorios 'por más que lo trabaja y lo porfía'. Aplicado a toda su obra, resulta bastante ilustrativo».

literaria, fruto tal vez de su mayor condensación poética y de su tono, quizás, más culto, como se aprecia en las alusiones mitológicas que incorpora.

Desde el punto de vista temático, el poeta vuelve a mostrar el tono quejumbroso y lastimero por la actitud desdeñosa de su amada. Las alusiones continuas a la muerte que está experimentando el poeta por el desdén y el tratamiento cruel de la dama, o las alusiones al deseo de morir para liberarse de tanto padecimiento, o después de ser satisfecho en ser mirado por su amada, son aspectos que parecen acercar estas dos epístolas al terreno de la elegía amorosa, sobre todo porque —como se ha dicho— carecen de rasgos formales y externos propios del cauce epistolar[41].

De hecho, el poeta confiesa que, como si se tratara del postrero canto del cisne, le escribe a su amada «mísero y doliente», aunque no pretende conmoverla por ello, sino sencillamente comunicarle que sufre continuamente por ella antes de que ponga fin a su desdichada vida:

Cual suele en la ribera del río Janto
el blanco cisne que su muerte siente
soltar la voz postrera de su canto,
así te escribo: mísero y doliente.
Y no porque de oirlo seas movida,
pues Fortuna ni el cielo lo consiente.
(vv. 1–6)

Como ha señalado Díez Fernández[42], este comienzo de la epístola recuerda el inicio de la «Carta de Dido a Eneas, traducida de Ovidio», que se ha atribuido a Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina:

---

41 La *contaminatio* entre la epístola y la elegía se manifestó tanto en los orígenes clásicos del género epistolar como en su desarrollo en la poesía española del Siglo de Oro. Véase al respecto, por ejemplo, C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», art. *cit.*, pp. 33–38, «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», art. *cit.*, pp. 70–74 y 87–91; E.L. Rivers, «La epístola en verso del Siglo de Oro», art. *cit.*, pp. 18–19; A. J. Lower, *The generic repertoire of the Horatian epistle...*, *op. cit.*, pp. 251–263; P. Veyne, *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente* [1983], México, FCE, 1991; G. Luck, *La elegía erótica latina* [1959], Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

42 J.I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación de *Las Obras...*», art. *cit.*, pp. 60–61, en nota.

Cual suele de Meandro en la ribera
el blanco cisne ya cercano a muerte
soltar la dolorosa voz postrera,
así te escribo, y no para moverte,
que ser tú por mis lágrimas movido
ni el cielo lo consiente ni mi suerte[43].
(vv. 1–6)

Aunque cabe la posibilidad de que Lomas Cantoral se hubiera inspirado directamente en Ovidio, parece más acertado creer que el poeta vallisoletano, habida cuenta de su comentada formación autodidacta, fuera deudor de los poetas españoles, como se evidencia en otros pasajes de esta misma epístola donde hallamos claras resonancias garcilasianas[44].

El poeta culpa a la belleza de la dama y a su propio destino —se observa la idea de la predestinación al amor, como en Garcilaso— como los causantes de la desdicha que padece, y que el Amor no parece querer solucionar. La epístola surge fruto de la necesidad que el poeta siente de comunicar a su amada antes de morir el continuo sufrimiento que padece por ella:

Mas porque en parte sepas de la vida
triste que por ti sufro de contino,
primero que del mundo me despida.
(vv. 7–9)

El poeta se hace eco del pensamiento estoico cuando la no correspondencia amorosa lo dispone a asumir el destino fatal para dejar de sufrir («y la vida y dolor se acabe junto», v. 85), actitud que también parece derivar de su lectura garcilasiana[45].

---

43 D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, *ed.* J.I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, p. 364.

44 L. Rubio González —«Introducción» a *Las Obras...*, *op. cit.*, pp. 48–49— había comentado y señalado algunas de las influencias que Lomas Cantoral recibió de poetas españoles como Boscán, Garcilaso y Cetina y que se explican justificadamente de acuerdo con la práctica de la *imitatio*.

45 Así vemos cómo en la elegía II de Garcilaso el poeta se dispone a terminar su vida aprovechando el «dulce error» de su pensamiento (vv. 136–144): «Así los quito yo de toda cosa / y póngolos en solo el pensamiento / de la esperanza, cierta o mentirosa; / en este dulce error muero contento, / porque ver claro y

Resulta interesante observar que el poeta, como había hecho en la epístola primera (había aludido a la *rusticitas* porque prefería contar la verdad de su desdicha, sin buscar la elegancia de su estilo), alude a «la aspereza del acento» que «va conforme al mal que siento» (vv. 13–15), es decir, que el poeta, refiriéndose a la propia epístola, apela a la rusticidad y dureza de su estilo, que de esa forma se sitúa en el mismo plano que la tristeza y la desdicha que padece. Era frecuente en la tradición epistolar que el poeta expresara en su propia composición alguna reflexión de carácter metapoético acerca de su estilo —en este caso, con claro eco de la invocación a la *rusticitas*, que subraya la modestia del poeta—, del tema tratado o del metro usado.

No faltan las imágenes ígneas que contrastan con las níveas metáforas, de filiación tan petrarquesca, para subrayar su sentimiento amoroso por su dama, y el deseo de que sus tiernas lágrimas puedan conseguir «algún tierno efeto!» (vv. 16–24). El poeta se queja de seguir a su dama que, «altiva y libre», huye de él (vv. 25–30). El poeta exclama por el náufrago muerto cuyo cuerpo llega una y otra vez a «puerto de reposo» sin sentir ninguna mundana cosa, ni amor, ni ira (vv. 31–36). El poeta pide a su dama que le preste oído a sus quejas para que no sume a sus honores su propia muerte (43–45). Pero si ella se ufana de ese rigor, él mismo está dispuesto a acabar con su vida, mientras que sus entrañas se vean conmovidas como él ha conseguido, con su «tristísimo lamento» enternecer —cual nuevo Orfeo— «las duras piedras», el «cavernoso monte y vago viento», las «aves» y «las estrellas / en lluvia espesa por mi mal trocadas» (vv. 46–57) —en un sintagma que evidencia un nuevo y claro eco garcilasiano[46].

---

conocer mi'stado / no puede ya curar el mal que siento, / y acabo como aquel que'n un templado / baño metido, sin sentillo muere, / las venas dulcemente desatado» (*ed. cit.*, p. 112). Y en la égloga II también vemos un caso similar al de nuestro poeta, pues Albanio no sólo decidió suicidarse por ser víctima de la esquiveza de su dama, sino que incluso lo intentó aunque no lograra su propósito; Albanio entonó unos versos similares a los que ahora acabamos de leer en la epístola de Lomas Cantoral: «recebid las palabras que la boca / echa con la doliente ánima fuera, / antes qu'el cuerpo torne en tierra poca» (vv. 605–607; *ibidem*, p. 171).

46 En efecto, esta construcción hiperbática fue usada por Garcilaso en su conocido soneto X: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas» (*ed. cit.*, p. 25). En la égloga I Salicio había mencionado los efectos catárticos de su llanto, cuyos efectos recordaban los que habían producido el canto de Orfeo: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que s'inclinan; / las aves que m'escuchan, cuando cantan, / con diferente voz se

Los ecos garcilasianos continúan, y más concretamente los de la égloga primera, en donde el poeta toledano había evocado la indiferencia de la amada ante la queja del amante y para ello había aludido también a Orfeo y a Galatea. Así, aunque estemos ante una epístola, aquel recuerdo eclógico se hace notable, cuando el poeta ahora alude a la insensibilidad de la amada como si fuera la desdeñosa Galatea: «más dura estás que piedra y muy contenta / de ser cual sorda peña a mis querellas» (vv. 59–60)[47]. Por eso le pide que se acuerde de él cuya memoria se sustenta con su recuerdo y apela a la actitud virtuosa que representa el consolar a los desdichados[48].

El poeta recuerda que fue dichoso con la posibilidad de contemplar a su amada y tener la esperanza de ser feliz. El poeta contrasta dos momentos decisivos: el de la felicidad de aquel (*beatus ille*) que pudo haber vivido feliz contemplando la belleza de su dama sin caer en su prisión, y aún más feliz aquel otro que vive en el fin del mundo solo y olvidado sin que le molesten los rigores del fiero amor (vv. 73–78), frente a su desdichada situación (*misere me*) que hasta el mismo cielo permite que su amada —a la que, por fin, nombra— niegue su desgracia y su padecimiento, mientras el poeta espera el momento en que la amada reconozca su amor y él acabe, en ese punto, su «vida y dolor»:

¡Desdichado de mí!, que aun hasta en esto
permite el alto cielo, oh Filis dura,
que niegues mi dolor tan manifiesto,

---

condolecen / y mi morir cantando m'adevinan; / las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado / dejan el sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste» (vv. 197–206; *ib.* p. 130).

47 En la égloga I Salicio se había quejado de su desdeñosa amada en unos términos que dejaron aquí su impronta: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea» (vv. 57–59; *ed. cit.*, p. 123).

48 A. Prieto había comentado que gran parte de la fidelidad garcilasiana que mostraban los poetas vallisoletanos provenía del ejemplo de Hernando de Acuña, y también por él fue posible la conexión con Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre o Barahona de Soto; *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, II, p. 631. Sea como fuere, en el «Prólogo del auctor a los lectores», Lomas Cantoral había hecho explícita su admiración por Garcilaso: «¿Quién hay de nuestros españoles que con verdadera imitación haya seguido las pisadas de aquellos primeros y divinos poetas? Cierto que si decimos verdad, pocos o ninguno. Dejo aparte al ilustre Garcilaso de la Vega, que, movido de los italianos y siguiendo su término con mayor alabanza que otro alguno, en la parte que imita a los latinos fue excelente y divino», *Las obras*, *op. cit.*, p. 64.

porque contino en llanto y amargura
viva cuidoso, esperando el punto
en que tú reconozcas mi fe pura,
y la vida y dolor se acabe junto.
(vv. 79–85)

## El cauce epistolar en el Libro III

El libro III ofrece un contenido misceláneo, pero métricamente todos sus textos pertenecen a la manera italianizante y clásica (2 epigramas, 34 sonetos, 3 octavas, 3 elegías, 2 epístolas, 3 canciones, 2 fábulas mitológicas en versos sueltos y en octavas, una oda y otra composición en tercetos). Como señaló A. Prieto[49], en ocasiones este libro III continúa argumentos contenidos en el libro II. Es el único que no parece traslucir huella, desde el punto de vista métrico, de la tradición hispánica. La mayor variedad y heterogeneidad de este libro se corresponde con la que presenta, tanto desde el punto de vista temático como métrico, el libro III de Boscán, que ofrecía versos sueltos, capítulo, epístolas y la «Octava rima». *Las obras* de Lomas presentan mucha más variedad y mezcla que la de Boscán, quizás porque responden más al espíritu manierista y, obviamente, demuestran mejor la fusión de géneros y metros que conllevaba la consolidación del que se puede llamar ya el único sistema poético español. En este sentido, algunas de sus composiciones son especialmente destacadas, como sus «Octavas» y las que tienen el neutro título de «Otras», que recogen el espíritu de despedida de su creación literaria y canta a la vida retirada, pero sobre todo destacan sus fábulas mitológicas que son fruto poético del Manierismo y, como señaló A. Prieto[50], frente a su recurrente regresar a Boscán y Garcilaso, reflejan ya el camino directo hacia la fábula mitológica del Barroco. El libro III es el más extenso y de argumento más variado, como se pone de manifiesto en la agrupación temática apuntada por Díez Fernández[51], quien clasifica los poemas según su materia en seis apartados: funerarios, elogiosos, amistad y vida retirada, fábulas mitológicas, respuestas y envíos, y amorosos.

---

49 A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, II, p. 642.

50 *Ibidem*, p. 646.

51 J. I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación de *Las obras*», art. *cit.*, pp. 71–78.

De forma diferente a las dos epístolas anteriores que aparecían en el libro II[52], esta composición plantea una reflexión de carácter ético, que resultó tan frecuente en el recorrido del cauce epistolar en el Siglo de Oro. Las composiciones del libro III, hasta la aparición de la epístola III, son de tema elegíaco (epigrama, sonetos fúnebres, tres elegías) y de carácter laudatorio. De acuerdo con la clasificación apuntada por Díez Fernández, esta epístola es la primera composición del grupo segundo, que está constituido por los textos que versan sobre el tema de la amistad. Esta epístola carece de un destinatario explícito, «aunque —como sugiere Rubio González[53]— podría presumirse que el destinatario es Francisco de Montanos, por el contexto en que se halla».

La epístola, escrita en tercetos encadenados, carece de algunos de los rasgos más característicos del cauce epistolar, como, además de la ya comentada ausencia de mención del destinatario explícito, la salutación y despedida, la petición de información y la espera de respuesta. También resulta revelador el escaso número de versos que tiene esta epístola, un total de 109, cuando la extensión habitual solía duplicar, cuando menos, este número. Puede decirse que la práctica habitual de Lomas Cantoral en este aspecto es la de presentar cartas y epístolas con un número bastante más reducido de lo que era habitual.

Con el ánimo de facilitar la lectura de la epístola, aunque sin pretender una propuesta exclusiva, creo que se puede estructurar en tres partes: en la primera (vv. 1–45), el poeta se dirige a su amigo para mostrarle su reflexión y su diferente concepción sobre la falsa y la verdadera amistad; en la segunda (vv. 46–102), el poeta ofrece a su amigo su opinión acerca de su amada; y en la tercera (vv. 103–109), el poeta concluye su epístola con una especie de despedida.

En esta primera parte (vv. 1–45), el desarrollo temático de la epístola también podría quedar estructurado en una triple división. En el primer grupo de versos (1–9), el poeta se dirige a su anónimo interlocutor —cuya imprecisa concreción se limita a un genérico «señor», «vos», «tú»— para justificar su sincera amistad, una confirmación que conlleva una clara reflexión sobre la amistad. Partiendo de la hipótesis de que si «en perfecta

---

52 L. Rubio González sostenía que las poesías de la última parte del libro III presentan, quizás, un tono de mayor madurez, y a este espíritu parecen responder sus dos epístolas en las que el poeta desarrolla sus preocupaciones de carácter ético y moral; «Introducción» a *Las obras*, *op. cit.*, p. 36.

53 *Ibidem*, p. 251, en nota.

amistad se permitiera / engaño, fingimiento o interese, / o la blanda lisonja», él podría considerarlo su «enemigo». Más que de verdadera amistad, se trataría de la típica relación cortesana tan característica en los ámbitos del poder; es decir, una amistad que no suele situar a sus protagonistas en un plano de igualdad. En el segundo grupo de versos (10–27), en sentido contrario, el poeta subraya la idea de que la verdadera amistad debe permitir «reprendernos lo vicioso», pues se trataría de una amistad «de verdad llena y de virtud copiosa». Entre otras corrientes, el pensamiento horaciano, neoestoico y, sobre todo, ciceroniano parece sustentar la base ideológica del poeta sobre la amistad, que se basa siempre en la colocación de los amigos en un mismo plano de igualdad, sin necesidad ni obligación de respetar las diferencias sociales, económicas o espirituales. Con esta convicción que quiere compartir con el destinatario de la epístola, se permite preguntarle «por cual razón, derecho o fuero / condenáis con enojo y aspereza, / contino, mi consejo verdadero». El poeta considera que en «perfecta amistad» debe caber la llaneza, sin recelo, doblez, ni altiva arrogancia. La amistad es un favor del cielo que a pocos ha sido concedido; es un yugo que no cansa. Así, el poeta aconseja a su amigo que disfrute de dicho favor que muy pocos tienen concedido en el suelo. Después de esta reflexión acerca del papel que se debe seguir en una buena amistad, en las siguentes estrofas (vv. 28–45), el poeta entona un entusiasmado elogio que dirige, no al destinatario de la epístola, sino a la propia amistad. En la primera estrofa de esta serie, el poeta subraya a través del vocativo «santísima amistad», que es la verdadera destinataria de su alabanza:

> Yugo que no cansa ni embaraza,
> santísima amistad, ¿quién hay que viva
> si en tus süaves lazos no se enlaza?
> (vv. 28–30)

A continuación, el poeta hilvana las restantes estrofas con la anáfora «Tú» y «Por ti» que subrayan las excelencias y bondades de la amistad[54]. Esta serie estrófica es, sin duda, la que subraya el carácter amistoso de este poema que sigue la senda de las epístolas que se cruzaron Boscán y Hurtado de Mendoza. Entre las excelencias que atribuye a la amistad, el poeta resume y subraya su capacidad para que «todo el mal en bienes se convierte» (v. 42),

---

54 Esta anáfora «Por ti» ya había sido usada por Garcilaso en su égloga I al comienzo de los versos 99, 100 y 102, y no al principio de cada estrofa como ahora la presenta Lomas Cantoral, dando muestra una vez más de los ecos garcilasianos y del carácter manierista que presenta su obra poética.

y acude nuevamente a la imaginería náutica —de tradición horaciana— para significar metafóricamente la benevolencia de la amistad: «Por ti en hinchado mar se satisface / sin reposar el remador forzado / y toda su miseria y mal le aplace» (vv. 34–36).

El desarrollo temático de la segunda parte de la epístola también es susceptible de estructurarse en diferentes grupos de versos que permiten un mejor seguimiento de la materia. Así, en la primera parte (vv. 46–66), el poeta comienza pidiéndole a su destinatario que reflexione sobre la verdadera amistad que acaba de elogiar y seguro que halla fundamento en sus palabras, tanto en lo ya dicho como, y sobre todo, en lo que le va a decir (vv. 46–48). La epístola se adentra en un terreno que parece más propio de la sátira, pues el poeta va a censurar acerbamente a la mujer de su destinatario, a quien se dirige con verbos que lo animan a reflexionar («poned el pensamiento», «mirad») y observar la naturaleza y actuación de su amada[55]. El poeta diferencia con claridad la actitud de su amigo y la de su dama: si el primero tiene «las penas ciertas, / viva la fe, mayor la confianza», la segunda se caracteriza por sus falsas promesas, su mudanza, y haber consumido su hacienda y su honra, y además, haciéndose nuevamente eco de la imaginería náutica de procedencia horaciana, y tan del gusto luisiano, la presenta «como fiera, dejó el puerto / exenta de virtud y de respeto, / y se entregó al profundo mar incierto» (vv. 64–66).

A continuación (vv. 67–75), el poeta pregunta retóricamente a su amigo si no es un claro defecto «estar sujeto / a hembra tan rebelde y variable», para aconsejarle que será bajeza seguir con esa mujer, por lo que debe mudar de amor. Después, el poeta aumenta la intensidad y el tono de sus consejos, como se observa en las formas verbales que usa («Huid», «poned», «Dadme»), insistiéndole en que debe huir (vv. 76–96) de ese falso amor movido por la lascivia y la concupiscencia u otros intereses y se debe acoger al amor puro e ideal que ennoblece a quien lo pretende; un amor que define a continuación y que sigue las pautas del amor neoplatónico, aunque también expresado con términos y conceptos del amor cortés y cancioneril. Así afirma «que el puro Amor no es el que pintan ciego: / con ojos claros

---

55 Pero, a pesar del contenido satírico por la censura y acerba crítica que el poeta realiza a la mujer de su amigo, el tono amistoso subraya la íntima relación y confianza entre el poeta y el destinatario; precisamente esta vinculación amistosa entre ambos, que permite tales confidencias, es lo que separa la epístola de la sátira. Véase B. Pozuelo, «La oposición *sermo/epístola* en Horacio y en los humanistas», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, eds. J. Mª Maestre y J. Pascual, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, 1993, p. 840.

mira sus dolores, / su llanto, su callar, su pena o ruego» (vv. 79–81); ese verdadero amor nace de un «perfecto ser», sin artimañas, y cuyas «penas son favores»; las paradojas, oxímoros y antítesis que con frecuencia se usan en la tradición del amor cortés sirven al poeta para expresar ahora las características del amor puro que debe seguir su amigo (vv. 85–96).

En otro orden de cosas, resulta interesante la estructuración que el poeta nos ha ofrecido de estos versos que es similar a la que había mostrado cuando había tratado acerca de la amistad. Si entonces ofrecía una reflexión sobre la verdadera amistad tras haber descalificado la falsa, ahora, después de haber criticado a la mujer de su amigo, el poeta le aconseja que siga los pasos del amor puro que le describe. Junto a otros elementos, esta estructuración del poema incide en su carácter manierista.

La imagen tópica de la poesía cancioneril sirve al poeta para concluir esta segunda parte de la epístola mostrando a su amigo su deseo de que quede preso en esa «cadena» del amor puro o al menos que lo viese libre de ese mal amor que lo «encadena», y que se acabe «esa pasión cruda», con lo que esta epístola cumpliría provechosamente su función de aconsejar al amigo (vv. 97–102).

En la tercera parte, que se limita a las dos últimas estrofas (vv. 103–109), el poeta se muestra dispuesto a concluir:

> Ya mi seso, y mi lengua casi muda,
> me dice que no es justo que más vele
> en tanto fatigar mi musa ruda.
> Mi salud y mi vida va cual suele;
> la vuestra vaya siempre en mejoría,
> y si esta os aprovecha como duele,
> aquí no parará la pluma mía.

Con la tópica modestia, confiesa que su «seso» ni su «lengua muda» deben seguir fatigando su «musa ruda». Se trata, sin duda, del tópico de la falsa modestia que puede tener la función de la *captatio benevolentiae*, a pesar de ir situado al final de la composición. Pero, además, este comentario puede relacionarse con la tópica reflexión metapoética que frecuentemente aparece en la composición epistolar y, con ella, el poeta subraya la rudeza y sencillez de su quehacer poético. Conviene recordar cómo anteriormente el poeta había escrito: «En perfecta amistad pura llaneza / ha de caber sin mezcla de recelo, / de doblez, arrogancia ni altiveza» (vv. 22–24), y quizá no sea descabellado pensar —de acuerdo con la reflexión metapoética que suele incluir el poeta en su epístola— en la posibilidad de que «pura llaneza»

pueda referirse, además de a la amistad, al propio estilo de la composición conforme a la sencillez de la relación amistosa.

A diferencia de la mayoría de sus cartas y epístolas que no ofrecen una clara despedida, en la última estrofa se observa cómo el poeta sí concluye su epístola, con un tono claramente coloquial de acuerdo con la tradición de la epístola amistosa o familiar, con una especie de despedida comentándole que su salud y su vida van «cual suele», y deseándole que «la vuestra vaya siempre en mejoría». Y, finalmente, se despide diciéndole que si «esta» epístola además de dolorosa, por las duras opiniones que le ha expresado, le resulta útil y provechosa (idea reiterada gracias al políptoton: «aprovechase», «aprovecha», vv. 102–108), su pluma no se detendrá con la alusión a nuevos envíos epistolares. La *traductio* enfatiza precisamente el carácter doctrinal y didáctico que el poeta introduce en su epístola y que responde —como se sabe— a la finalidad primordial que atribuye a la poesía.

Tras la primera epístola amorosa, las dos siguientes epístolas que ofrecía Boscán eran claramente horacianas: se trataba de las que se intercambiaron Boscán y Hurtado de Mendoza, y que pueden considerarse claros antecedentes de las de Lomas Cantoral, tanto de la epístola «A Felipe Ortega», como de la anteriormente comentada «A Cristóbal Mendoza». Esta epístola responde a la expresión de la filosofía de vida que el poeta muestra en la parte final de su libro III. En el «Prólogo del auctor a los lectores», se observa cómo, frente a la clásica dicotomía horaciana del *aut prodesse aut delectare*, Lomas Cantoral era claro partidario de la finalidad didáctico–doctrinal que prioritariamente debía asumir la poesía:

> Los poetas fueron los que primero y mejor que otros filósofos pintaron la hermosura de la virtud, y los que con ella aficionaron y encendieron los ánimos de los hombres para que la buscasen y siguiesen; y fueron los que más severamente reprehendieron la torpeza de los vicios en que los hombres vivían. Los mismos también enseñaron costumbres, cultos y preceptos; no como los historiadores, con verdades desnudas y ejemplos sencillos de personas y casos particulares, sino poniendo las cosas verisímiles y convenientes a la persona y acción que se imita[56].

---

[56] J. Lomas Cantoral, *Las obras*, *op. cit.*, p. 62.

Esta función doctrinal se observa de forma especial en las epístolas de Lomas Cantoral que desarrollan sus preocupaciones de carácter ético y su biografía vital: de forma especial en su carta IV, en la epístola III y de manera muy destacada en la epístola IV.

La epístola IV ofrece un claro paralelismo con su carta IV, pues en ambas dirige el poeta su sátira contra los vicios de la ciudad. Pero la epístola IV ofrece un contenido y un planteamiento más ambicioso, ya que el poeta parece aspirar a exponer con cierto detenimiento su ideario vital de acuerdo con planteamientos filosóficos y religiosos. Esta epístola está dirigida *A Felipe Ortega, su amigo* y, a diferencia de todas las demás, posee rasgos que resultan característicos del cauce epistolar, sobre todo porque desde un punto de vista pragmático subrayan su vinculación a dicho género poético. Así, nos encontramos con la mención del destinatario de la epístola al comienzo: «Felipe»[57], y también se nos concreta el lugar desde donde se escribe la carta: «Aquí», «donde por camino / llano y tendido el Betis»[58]. Se sabe, en efecto, que el poeta estuvo en Sevilla y, por lo tanto, la escritura de esta epístola puede situarse en la capital hispalense. El poeta termina su carta pidiéndole a su receptor que le avise si sabe de un reposo mejor que el que él procura, y se despide diciéndole que pronto estará en su querida ciudad y lo invita a que vaya con él si le agrada el plan que le ha propuesto.

Es la epístola más larga de cuantas escribió Lomas Cantoral, pues, frente a las epístolas que rondan alrededor de los 100 versos, ésta alcanza los 304, que era una extensión más frecuente en el *corpus* epistolar. Por el discurso moral que se desarrolla en la composición, puede decirse que se trata de una epístola que encaja perfectamente dentro de lo que se ha dado en llamar epístola horaciana o moral[59].

---

57 E. L. Rivers había señalado como un rasgo constitutivo de la epístola el uso de nombres propios en un marco espacial y temporal; en salutación y despedida; «La epístola en verso del Siglo de Oro», art. *cit.*, p. 19.

58 Sobre estos aspectos, recuérdese lo comentado de la «Carta IV», cuya continuidad parece evidente en esta epístola (también) IV.

59 Sobre la denominación de la epístola horaciana o moral, además de la bibliografía ya citada a lo largo de estas páginas, puede verse el citado artículo de Martínez San Juan, quien establece diferencias entre la epístola moral y la horaciana: «Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español».

A continuación, ofrezco una estructuración de la epístola de acuerdo con mi lectura personal del texto; esta división no tiene por qué ser válida ni única y tan sólo pretende facilitar la lectura y comprensión del poema.

1) 1–21 vv. Introducción.
2) 22–159 vv. Censura al vulgo.
3) 160–168 vv. Omnipotencia de Dios.
4) 169–291 vv. Elogio del virtuoso.
5) 292–304 vv. Conclusión.

En el afán organizativo y en la estructuración de la epístola se aprecia, por otro lado, el carácter manierista de la epístola IV, que refleja también una evidente simetría constructiva y una distribución de la materia muy equilibrada en cinco partes: en la primera, se ofrece la salutación y la presentación de las claves metapoéticas; en la segunda, el discurso crítico negativo que hay en toda epístola moral y que denuncia los vicios y costumbres del vulgo necio; en la tercera, justo en el centro de la composición, se destaca la única figura perfecta y eterna, Dios, deduciéndose el camino que se debe seguir; en la cuarta, el poeta expone la parte positiva de la epístola que se concreta en la descripción de las actitudes y pensamientos virtuosos dignos de respeto y alabanza y, por consiguiente, la propuesta moral que recomienda el poeta; y, en la quinta, la conclusión o despedida y la determinación del poeta a seguir la vida positiva que había expuesto y la invitación a su amigo, por una parte, a corregirle si lo cree equivocado y, por otra, a seguir con él esa vida de virtud. La construcción simétrica de la epístola no empece, sin embargo, su carácter manierista que se ve reforzado por el pluritematismo y la desproporción, en cuanto al número de versos se refiere, que se puede observar en algunos pasajes concretos, en los que, además, a veces, se relega la idea principal que da sentido a lo expuesto al final de un pasaje.

En la primera parte se observa cómo el poeta menciona al destinatario de la epístola, a quien invoca, y también alude, a través de la mención del río que pasa por ella a la ciudad desde la que escribe la epístola: «Aquí, Felipe, donde por camino / llano y tendido el Betis celebrado» (vv. 1–2)[60]. El poeta le confiesa que mal vive como puede en esa «tierra

---

60 Cabe señalar —como ya se hizo al comentar la carta de Lomas Cantoral a Cristóbal Mendoza, y de acuerdo con la opinión de A. Prieto— que cuanto dice de Sevilla y de sus gentes podría ser aplicable a cualquier ciudad, ya que el tono de su queja y crítica encaja muy bien en la descendencia del tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Véase, más arriba, lo señalado en las notas 28 y 29.

ajena» estando ausente de su tierra y estando «de bien ausente», en alusión al amor o, tal vez, a la virtud que no halla en esa ciudad. El poeta pregunta retóricamente quién puede hablar de la maldad (13–15 vv.). También nos ofrece de acuerdo con la tradición epistolar —y como era habitual al comienzo de composiciones de cierta extensión— una reflexión de corte metapoético acerca del estilo y su propio ingenio en esta epístola, cuyo contenido ético se cifra frecuentemente en la tradición de la epístola horaciana en un estilo «común y moderado»[61]:

> Sé bien, si ya de acero yo tuviese
> la lengua y un ingenio más que humano,
> que no sé si bastante gracia fuese
> para poder mostrar con claro y llano
> estilo desta voz perversa el daño
> que por malo y enfermo da lo sano.
> (vv. 16–21)

Esta extensa segunda parte —que contiene el discurso negativo de la epístola «que suele encerrar en el marco de las recomendaciones éticas propias de la escritura epistolar un regreso a la sátira»[62]— también podría estructurarse en otras divisiones de acuerdo con la materia que contiene.

En este apartado —que corresponde con los vv. 22–54— el poeta censura los vicios del «vulgo necio». El espíritu crítico que se observa en toda la segunda parte de la epístola coincide con la cercanía que guardan

---

61 Desde el «descuydo suelto y puro» de la *Epístola a Boscán* de Garcilaso, uno de los aspectos innovadores de la epístola se concretó en su estilo, que quizás surgió de la admiración que Garcilaso y Boscán profesaron a Cicerón y Castiglione, cuya noción de la *neglegentia* o *sprezzatura* fue la que dio origen al «descuydo» garcilasiano. «Se trata de cierto *efecto* o ilusión artística, mediante el cual se persigue un ideal estético de gran repercusión en la España de la primera mitad del XVI: la naturalidad», según había sugerido C. Maurer («Sobre el 'descuydo': la epístola de Garcilaso a Boscán», en B. Ciplijauskaité y C. Maurer, eds., *La voluntad del humanismo. Homenaje a Juan Marichal*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 149–158, cita en p. 149). Sobre la redacción e interdependencia entre la materia y el estilo de la epístola, véase C. Guillén, «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», art. *cit.*, pp. 75–77. Guillén había señalado cómo la teoría epistolar insistió en la exigencia de la *brevitas* unida a la *perspicuitas*; en «La *Epístola a Boscán* de Garcilaso», art. *cit.*, p. 80; véase también su «Sátira y poética en Garcilaso», art. *cit.*, pp. 40–41.

62 C. Guillén, «La *Epístola a Boscán*», art. *cit.*, p. 88.

entre sí la epístola horaciana con el *sermo* o la *satura*[63]. El poeta destaca entre los vicios del vulgo la hipocresía, la falsedad y la elección no del camino de la virtud sino de la senda equivocada (vv. 22–30). La anáfora «Aquel» al comienzo de cada estrofa sirve para unir los aspectos negativos del vulgo censurados por el poeta.

La crítica del poeta a los vicios y defectos del vulgo ciego sigue los parámetros del pensamiento estoico que, por otra parte, se halla tan ligado a la aparición y desarrollo de la epístola horaciana en el Renacimiento, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI[64]. Por eso, entre la nómina de los aspectos negativos que el poeta censura al vulgo necio, destaca aquellos que lo alejan del camino para conseguir la virtud: «Condena la verdad», «aprueba la mentira», pisa la virtud, persigue a quien lo desengaña, se equivoca tanto en sus pensamientos como en sus actos, con su infamia al vivo mata y al muerto resucita, no sabe perdonar la miseria del estado del pobre ni del que llora o sufre, no vive en paz ni humildemente, no le gusta la razón, no sabe procurar «el medio», ni sabe ser moderado en sus palabras. La repetición de «al» y de «ni» sirven para hilvanar la crítica negativa que el poeta realiza del vulgo, de forma que los aspectos censurados quedan en el mismo nivel significativo y funcional.

En los vv. 55–66, tras este repaso de los vicios y defectos del vulgo, el poeta le pregunta retóricamente qué daño le hace el hombre virtuoso para que nunca le satisfaga su obra (vv. 55–57), y en qué le disgusta el pobre miserable y abatido para que lo considere injusto (vv. 58–60), y en qué le ha ofendido el muerto para afrentarlo y descubrir traidoramente la causa que lo llevó bajo tierra. Estas preguntas retóricas sirven para subrayar la injusticia del vulgo necio que no sabe tratar debidamente al virtuoso, ni al desfavorecido ni al muerto. Así, el poeta introduce una pausa y un pequeño cambio de sentido para destacar de otra forma los vicios del vulgo necio y no seguir simplemente la enumeración que en cada una de las estrofas anteriores iba desgranando, de manera que se evita la repetición y la

---

63 Recuérdese, más arriba, lo apuntado en la nota 27. Ya en su tiempo, de entre las escasas referencias que los preceptistas y teóricos hicieron del género epistolar, destaca la de Juan de la Cueva, quien había señalado la cercanía entre epístola y sátira: «Son a chacota y mofas dedicadas / los versos de ellas y pueden, si agradare, / ser en mordientes sátiras usados», *Exemplar poético*, *ed.* J. Mª Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, p. 71, vv. 911–913.

64 J.F. Alcina y F. Rico, «Estudio preliminar» a A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, *op. cit.*, pp. XIX–XX.

consiguiente monotonía o cansancio que pudiera derivarse de esta crítica relación.

Con la misma intención de introducir variaciones en su discurso crítico, en los vv. 67–93, el poeta anima ahora al vulgo a censurar a toda una galería de personajes si no valorase tanto «la engañosa hipocresía» (vv. 91–93). Resulta llamativa la construcción de todo este grupo de versos, pues la última estrofa señalada contiene la idea principal en forma de oración compuesta subordinada condicional, que recoge el consejo que el poeta dirige al vulgo necio:

> si tú a la engañosa hipocresía
> en tanto no tuvieses, bien podrías
> mostrar tu mordaz lengua y villanía;
> (91–93 vv.)

Mientras que las estrofas anteriores, que se hallan hilvanadas mediante la repetición anafórica de «al», cumplirían la función de complemento directo del verbo principal, con lo que el poeta completa quiénes deben ser los destinatarios de la censura del vulgo: el altivo, el impaciente, el colérico, el pobre, el malvado, el glotón «sin templaza y sin enmienda», el envidioso «triste y carcomido»[65], el flojo en la virtud y fuerte en el vicio; todos estos y otros «cuyo oficio / es robo, falsedad y tiranía»; y los aduladores.

Esta peculiar construcción sintáctica de un *corpus* tan grande de versos y estrofas que parecen presentar una estructuración atomizada, en los que la idea principal queda relegada al final y en la que se remarcan los nexos repetidos que las unen al tiempo que los individualizan de forma paratáctica, ponen de manifiesto, una vez más, el carácter manierista de la epístola.

Si el poeta animaba al vulgo a censurar a los viciosos, ahora discurre por los vv. 94–105 en sentido contrario, lo anima a elogiar o «dejar como perfectos» a quienes consiguen «de sus trabajos el eterno precio, / creciendo

---

65 La calificación del envidioso como «carcomido» había sido usada, como señaló El Brocense, por Garcilaso en el v. 1559 de su égloga II, que a su vez parecía un eco —como señaló R. Lapesa (*Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 54–55)— de Juan de Mena, quien describió el sexto vicio en sus *Coplas contra los pecados mortales*: «Muerta con agena vida / la sesta cara matiza / del color de la ceniza, / traspasada y carcomida».

en la virtud si los persiguen», o a los que siguen caminos honestos y son solidarios en sus adversidades o alegrías, y huyen de los extremismos siguiendo el camino seguro en la medianía donde no cabe mudanza ni desatino.

En estos versos el poeta ha descrito los que no pueden ser censurados y deben ser considerados «perfectos» de acuerdo con la tradición neoestoica y horaciana de los que aspiran a conseguir la virtud, y desgrana los tópicos habituales en esta tradición de la epístola moral: medianía, aspirar a la virtud, fidelidad y estabilidad, solidaridad, etc. Pero el poeta, tras desear esta capacidad de discernimiento al vulgo, cae en la cuenta de que si supiera diferenciar el bien del mal no sería, como lo llama, «vulgo necio».

El poeta continúa con los vv. 106–159 el discurso que subraya los aspectos negativos del vulgo, o del hombre en un sentido más general, pero ahora no se dirige directamente al vulgo sino que interpela a su amigo y destinatario de la epístola, como evidencia el vocativo «señor» (v. 106), con el ánimo de ratificar los tipos y personajes que son paradigmas del vicio y del distanciamiento de la virtud (vv. 106–111):

Al fin, señor, los pasos y carreras
que el mundo sigue siempre fueron tales
y siempre serán unas sus maneras.
Siempre serán sus obras desiguales,
de uno en otro extremo varïando,
nada medidas, ni a razón iguales.

El tono y contenido satírico vuelve a ser predominante en la epístola a la hora de destacar cuáles son los tipos y personajes que el poeta censura a su amigo: el avariento (vv. 112–114), el ambicioso (vv. 115–117) que no dudará en usar cualquier artimaña, la infamia o el cohecho con tal de conseguir sus propósitos; el rico (vv. 124–126), el necio (vv. 127–129), otros que sin tiempo quieren saber más que el amigo (vv. 130–132), otros que por confirmar sus vanas opiniones mueren (vv. 133–135), otros que persiguen fama y gloria a pesar de actuar contra las leyes justas y cristianas (vv. 136–138), otros pretenden fama histórica a pesar de sus hechos viles e indignos (vv. 139–141), otros que se consideran indestructibles bajo sus «dorados techos / de bronce y de alabastro fabricados» (vv. 142–144), y así en sus obras van desordenados sin temor a ser derruidos por el tiempo o alguna destrucción (vv. 145–147).

La epístola moral gozaba en el Siglo de Oro de una gran libertad en el tratamiento de sus tercetos y consecuentemente en los motivos literarios y *topoi* que el poeta podía emplear para ilustrar su mensaje doctrinal. Así

vemos cómo Lomas Cantoral, en una breve *digressio* (148–159 vv.), ilustra, a través del tópico de las ruinas, cómo nada puede resistir el paso del tiempo y nada puede permanecer eterno[66]:

Las altas torres de la gran Cartago
cayeron, y de Troya el fuerte muro,
y así cairá también esto que hago.
No hay edificio acá firme o seguro.
De Egipto las pirámides cayeron,
que del tiempo al rigor no hay nada duro.
Los arcos y los templos fenecieron
de aquella antigua Roma y juntamente
las glorias y triunfos que tuvieron.
Pues si esto cayó todo y no consiente
la edad que cosa permanezca eterna,
¿por qué se juzga nadie diferente?

Esta ejemplificación, gracias al mencionado motivo, termina con una pregunta retórica que sirve para responder a la extrañeza de toda esa galería de tipos que anteriormente había censurado, pero también para subrayar a continuación al único que puede vencer el paso destructor del tiempo: Dios. De esta forma, el poeta, tras criticar al vulgo necio, sus actitudes, costumbres y pensamientos viciosos, sus vanas aspiraciones y pretensiones, su existencia efímera y caduca, expresa su religiosidad al destacar que lo único firme y eterno es Dios, dejando abierta la sugerencia de que a Dios deben dirigirse sus pasos.

La respuesta a la anterior pregunta retórica es Dios, cuya figura destaca en los vv. 160–168 como el ejemplo a imitar frente a la galería de vicios y de tipos que han seguido el camino equivocado. El sentido cristiano de la epístola se pone así de manifiesto de forma explícita, subrayando su fusión con el pensamiento neoestoico y horaciano que se ha venido observando a lo largo de la composición:

---

66 Sobre el motivo de las ruinas, véase el excelente estudio, y la amplísima bibliografía allí reseñada, de J. Lara Garrido, «El motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro. Funciones de un paradigma nacional: Sagunto», en su libro *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 251–308; y J.Mª Ferri Coll, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

Sólo el Señor, que todo lo gobierna,
sobre cualquier edad tendrá corona,
que es la suya divina y sempiterna;
(160–162 vv.)

La preminencia de Dios viene subrayada por el lugar destacado que ocupa, pues el poeta sitúa este pasaje justo hacia la mitad de la epístola. El poeta se pregunta retóricamente si queda alguien que sufra las verdades o quién no aprueba condición y calidades de la mentira (vv. 166–168) para introducir la siguiente parte de la epístola en la que se va a producir un importante cambio de contenido y tono.

En esta cuarta parte, que se corresponde con los vv. 169–291, el poeta nos ofrece la parte positiva de su discurso, pues, si antes había mostrado la vertiente negativa del vulgo necio, con su amplia galería de vicios y defectos, ahora comienza a destacar toda una amplia panoplia de tipos y personajes dignos de alabar por sus hechos o conceptos virtuosos. Este muestrario de actitudes y personajes virtuosos termina conformando todo un discurso o un proyecto de filosofía moral o comportamiento vital que sigue las pautas del pensamiento sincrético fruto de la unión del cristianismo, neoestoicismo y horacianismo[67].

De hecho, también observamos cómo el poeta, en los vv. 169–195, desgrana los habituales tópicos que subrayan el habitual discurso moral de la epístola horaciana:

---

[67] La epístola moral halla su fondo ideológico en la tradición que el género desarrolla en el Siglo de Oro en el sincretismo de neoplatonismo, horacianismo, estoicismo y cristianismo. Rubio González había señalado que la filosofía que aparece en *Las obras* de Lomas Cantoral es clasicista; «Introducción» a *Las obras*, *op. cit.*, p. 28. Su visión de la vida coincide con los principios horacianos, tan difundidos en el Renacimiento español; pero también está en consonancia con la valoración manriqueña y el sentimiento tradicional de la moral cristiana. «Para Lomas los tiempos clásicos fueron la época dorada de la virtud individual y social, a la que vuelve los ojos con idealizante añoranza». Como había señalado Díez Fernández, la epístola recuerda de un modo especial, a partir de esta exposición en positivo de la filosofía vital de Lomas Cantoral, las que se intercambiaron Boscán y Hurtado de Mendoza, cuyo parecido ideal de vida encuentra ahora evidentes resonancias; «Disposición y ordenación...», art. *cit.*, p. 60.

¡Oh, dichoso, señor, el que pudiese
vivir en medio desto reposado,
aunque de todos el desecho fuese!
Y más dichoso y bienaventurado
aquél que en quieta parte alegre vive,
de tantos sobresaltos apartado[68].
(vv. 169–174)

Las diferentes realizaciones del *beatus ille* pretenden elogiar también al que no muere por la ciudad ni sigue las vanas ilusiones que pueden destruir su paz interior, que no sigue la competencia, que pretende lo bueno y discreto rechazando la pompa y la soberbia, que no aspira a la fama, ama la paz, la quietud, la seguridad, la medianía[69], y no sufre al falso amigo insolidario (vv. 175–195). Como puede observarse, el poeta pone en positivo todos los rasgos que posee el virtuoso a diferencia de los vicios del «vulgo necio».

El poeta interrumpe muy brevemente su discurso, en los vv. 196–198, para dirigirse a su amigo a quien desea que su fe tenga, ya que es el único ejemplo de amistad (196–198):

Y en esto quiero yo que tu fe tenga,
pues eres de amistad único ejemplo,
la ley de la verdad, y la mantenga.

Esta interrupción también sirve desde un mero punto de vista formal para subrayar el cauce epistolar de la composición y para estructurar el discurso moral del poeta, quien también pretende que su amigo asuma los consejos que le comunica.

Tras esta apelación al amigo, el poeta continúa en los vv. 199–213 con su muestrario de los vicios y defectos —hilvanados en las estrofas

---

68 El ideal de la vida retirada al que se aspira en esta epístola era, por otra parte, como había señalado Díez Fernández (*ibidem*, p. 81), uno de los núcleos temáticos del último libro de *Las obras* de Lomas Cantoral.

69 Como había señalado Rubio González: «Lomas Cantoral nos propone reiteradamente los encantos de la *aurea mediocritas* y las ventajas de la vida retirada, temas horacianos de un modo de vivir al que sin duda se plegó por inclinación natural y, tal vez, también por necesidad de su no muy desahogada fortuna»; «Introducción», *Las obras*, *op. cit.*, p. 21.

siguientes que comienzan por la anáfora «ni» — que no afectarán al virtuoso *beatus ille* y que, en todo caso, deberá rehuir: ni la pesadumbre de los vanos que quieren que los veneren (vv. 199–201); ni la mentira de los privados ni sus esperanzas livianas y tardías (vv. 202–204); ni la vanidad pomposa de la corte ni su ambición (vv. 205–207); ni las vanas preocupaciones de los amantes ciegos que se hinchan o se encogen como pavos reales (vv. 208–210); ni alabar a una falsa amiga (vv. 211–213).

En estas dos estrofas, vv. 214–219, el poeta reflexiona sobre la materia que está planteando; y así con tono sincero reconoce no saber si el hombre razonable no ve sus obras perniciosas o, si estando cuerdo, no se asombra. También reconoce que trata de las cosas «torpes y engañosas» que son el «infierno universal de nuestras cosas».

En su elogio de los comportamientos virtuosos el poeta, de nuevo con claros ecos neoestoicos, destaca ahora en los vv. 220–237 la vida solitaria, dulce y tranquila, en paz que goza el prudente, que no sufrirá con la llegada de la muerte, y que vivirá en armonía con la naturaleza y su transcurso temporal, viendo alegremente cada amanecer, abrirse las flores, cantar las aves, simbolizadas en la alusión mítica de Filomena.

El eco pastoril y eclógico asoma también por la epístola cuando el poeta en su exposición de actitudes virtuosas destaca en los vv. 238–255 el momento de descanso que disfruta el labrador después de una dura jornada de trabajo[70]: la vuelta a casa a la caída del sol, la bienvenida que le tributan su buena esposa (a diferencia de la mala mujer que había censurado en la epístola III) y su familia[71], y en esa felicidad «pasa su tiempo limitado y quieto».

A la suma de actitudes y conceptos virtuosos que el poeta desgrana (el *beatus ille*, el prudente, el labrador) como si se tratara de comportamientos o tipos que pueden ser encarnados por el hombre en un

---

70 Desde esta perspectiva, parece evidente la relación que la epístola mantiene con la égloga; véase A.J. Lower, *The Generic Repertoire of the Horatian Epistle*, *op. cit.*, pp. 264–265, y J. Lara Garrido, «Poética del género bucólico y *ekphrasis* en la *Égloga de Pilas y Damón*», en *De saber poético y verso peregrino*, *op. cit.*, pp. 297–429.

71 A partir de la experiencia de Boscán, quien en su epístola a Hurtado de Mendoza menciona en varias ocasiones a su esposa, el matrimonio terminó incorporándose como —con palabras de E.L. Rivers— «un elemento integrante de la epístola horaciana tal como la reinventa este español del siglo XVI»; «La epístola en verso del Siglo de Oro», art. *cit.*, p. 17.

sentido general y por su destinatario y él mismo en particular, añade ahora en los vv. 256–291 la posibilidad de que a ese beatífico estado se le junte el disfrute de «un cierto y llano / amigo», en términos muy próximos a Horacio[72]. En las estrofas que siguen, el poeta —haciéndose eco de la amplia tradición neoplatónica, estoica, horaciana y ciceroniana sobre la amistad— aventura las bondades y excelencias que podrán gozar ambos amigos: solidaridad en la prosperidad y en la adversidad; de acuerdo con la tradición neoplatónica, su grado de fusión anímica será tan grande que serán unas sus obras, razones, sentimientos e intenciones[73]; de acuerdo con el tópico literario del menosprecio de corte y alabanza de aldea, preferirán gozar de la vida tranquila del campo cuidando sus ovejas y —en fértil imagen de la tradición pastoril— «ver venir de arar los bueyes / cansados y tratar de sementera» antes que dedicarse a dar leyes al mundo y estar «juntos a los reyes»; también disfrutarán del paso estacional (primavera, otoño, invierno) en armonía con la naturaleza; en ese espíritu de complicidad y felicidad no tendrán cabida ni soberbia, ni porfía, ni parlerías y, de acuerdo con la tópica medianía, su frugal comida «será en sazón»[74]. La conclusión de ese benéfico estado amistoso se traduce para el virtuoso en que «su ánimo estará medido y manso / en cuanto el cielo acá hace y ordena» (vv. 290–291)[75].

---

72 El admirado poeta de Lomas Cantoral, Garcilaso, había convertido su epístola a Boscán en una auténtica reflexión sobre la naturaleza de la amistad, de manera que la amistad no es el marco sino el asunto principal de la epístola a Boscán; véase C. Guillén, «La *Epístola a Boscán* de Garcilaso», art. *cit.*, pp. 82–83. Este tema será, pues, seguido por el pucelano en sus epístolas: en la carta IV y en la epístola III, según hemos visto, y tampoco podía estar ausente en esta que puede considerarse la más exhaustiva en sus planteamientos éticos. Véase también A.J. Lower, *The Generic Repertoire of the Horatian Epistle*, *op. cit.*, pp. 124–141.

73 Horacio había recreado la tópica idea platónica al referirse a su amigo como *animae dimidium meae* (*Odas*, I, 3, 8).

74 Rubio González aplicaba al propio poeta el discurso de su epístola: «Se confiesa amante de la familia, como Boscán, y de la dorada medianía social, teñida de bucolismo, en que es posible vivir plácidamente, practicar la virtud y gozar de amores puros y honestos que no degradan la honorabilidad. El énfasis con que describe esta clase de vida, como la más apetecible, en su epístola *A Felipe Ortega*, nos descubre un Lomas razonable, prudente y amante del orden». El poeta añora el regreso a su tierra donde encontrará la paz que describe siguiendo los ecos del *beatus ille*, recreando la vida feliz del campesino en su *aurea mediocritas*, gozando de sus labores agrícolas, de su familia y amigos («Introducción» a *Las obras*, *op. cit.*, 27.

75 Como se acaba de poner de manifiesto, el tema de la amistad es clave no sólo en esta epístola IV de Lomas Cantoral, sino también en su carta IV y en su epístola III. El tema de la amistad seguirá siendo clave en el desarrollo de la

En esta última parte, que comprende los vv. 292–304, el poeta concluye con la expresión de su deseo de llevar la ideal vida de descanso que acaba de mostrar a su amigo Felipe Ortega, aunque confiesa sinceramente que se cansa y aflige al no saber cómo llevar a cabo este deseo (vv. 292–94). Volviendo a una idea expuesta al principio, el poeta entona la palinodia de no poder seguir su discurso epistolar, ni consecuentemente su propuesta moral, al verse tan lejos de su tierra (vv. 295–97). Para reafirmar la validez de su propuesta moral y virtuosa, el poeta le pide a su amigo que le avise (o le proponga otra cosa —como en la epístola de Hurtado de Mendoza a Boscán que lo invitaba a unirse a él a llevar su ideal de vida o a expresar su disconformidad), si pareciera loco por haberle desgranado lo que conviene seguir y hacer para hallar la paz y la tranquilidad deseada (vv. 298–300). De no ser así, y si la fortuna no lo impide y se lo concede, el poeta estará pronto disfrutando de esa vida virtuosa que acaba de mostrar y —como era habitual en la epístola moral— concluye el poema invitándole a seguir con él esa vida si le agrada (vv. 301–04):

En esta vida llena de descanso
deseo verme, y de pensar el cómo,
mi espíritu, señor, aflijo y canso.
Y ya, tal vez de verme lejos, domo
y enfreno el pensamiento, mas es poco,
que el gusto es grande que en pensallo tomo.
Si en esto pareciere que estoy loco,
y tú que sabes más, hallares cosa
contraria del reposo y paz que toco,
me avisa; y donde no, si la envidiosa
fortuna de mi bien no lo estorbare,
yo seré presto allá, y a tan dichosa
vida conmigo irás si te agradare.

A mi juicio, esta epístola es la mejor de cuantas escribió Lomas Cantoral. En ella el poeta nos ofrece no sólo una crítica acerca de los vicios

---

epístola poética en el Siglo de Oro, en contra de la ciclópea observación que evacua el grueso análisis de P. Ruiz Pérez: «Antes de entrar en estas precisiones conviene atender a la propia presencia de la epístola en la producción y difusión de la poesía en el entorno de 1580, respecto a la que podemos adelantar una primera observación: la creciente y casi completa desaparición, con escasas excepciones, de las dos vertientes epistolares vigentes hasta el momento, la amorosa y la amistosa», «La epístola entre dos modelos poéticos», en *La epístola, op. cit.*, p. 318.

y miserias del vulgo necio, sino sobre todo, en su vertiente positiva, una propuesta de índole moral que puede considerarse el ideal ético de vida al que aspira el poeta y que propone a su amigo de forma particular, y al lector de manera general. Así, esta epístola constituye, quizás, uno de los ejemplos más destacados e importantes de la trayectoria de la epístola horaciana o moral que había iniciado Garcilaso de la Vega y había seguido el cruce epistolar entre Boscán y Hurtado de Mendoza; y su condición de epístola impresa debió de convertirla en un claro precedente de la posterior epístola moral que se escribió a finales del XVI y a lo largo del XVII y, en concreto, de la *Epístola moral a Fabio*.

## Conclusión

Al final de este recorrido por la creación epistolar de Lomas Cantoral, se puede concluir que una característica que destaca es la variedad de registros, la libertad y la flexibilidad de sus cartas y epístolas[76]. Por un lado, se ha comprobado cómo el poeta emplea el octosílabo para sus cartas y el endecasílabo para sus epístolas; si éste se agrupa siempre bajo el cauce del terceto encadenado, aquél se compone en diferentes cauces métrico–estróficos de la copla castellana. La diversidad temática también resulta evidente, pues el tema del amor se plantea tanto en sus cartas en octosílabo (I, II y III), que siguen principalmente la tradición cancioneril —de «cartas» y «dezires»—, como en sus epístolas en endecasílabo (I, II y, en parte, la III). Por otra parte, también se ha observado la presencia de una carta en octosílabo (IV) y otras dos en endecasílabo (IV, y III, en parte) que tienen un planteamiento de carácter ético —y satírico— acerca de la vida del hombre y que siguen las pautas de la epístola moral. Esta variedad métrica y temática también halla su correspondencia en la diversidad de sus destinatarios: las de amor van dirigidas a su amada Filis (cartas I, II y III, y epístolas I y II) y las de reflexión ética se destinan a sus amigos (la carta IV a Cristóbal de Mendoza, la epístola III se cree que a Francisco Montanos y la epístola IV a Felipe Ortega).

Lomas Cantoral ha dado evidentes muestras de pertenecer a una época o a un momento histórico–literario en el que predominaban algunas

---

[76] Véase la brillante síntesis de las características de la epístola que plantea J. I. Díez Fernández, «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro», art. *cit.*, pp. 163–168.

características de tendencia y signo manierista, y así se ha podido observar cómo —aparte de su propia opinión sobre la poesía, expresada en su «Prólogo del auctor a los lectores»— la mayoría de sus cartas y epístolas ratifican con más o menos intensidad esta corriente estética. Entre los procedimientos que subrayan el carácter manierista de las cartas y epístolas de Lomas Cantoral destacan los siguientes[77].

La evidente simetría y forzado equilibrio en la materia tratada y en el mismo número de cartas y de epístolas: cuatro cartas en octosílabo, tres de contenido amoroso y una, la cuarta, de contenido moral, y cuatro epístolas en endecasílabo, tres amorosas (aunque la tercera nos muestra una perspectiva satírica y moral sobre la mujer y el amor) y una, también la cuarta, moral.

El pluritematismo es uno de los rasgos que mejor subrayan el carácter manierista de las cartas y epístolas de Lomas Cantoral[78]. Aparte de

---

[77] A lo largo de este trabajo, he seguido distintos estudios de E. Orozco para señalar los rasgos manieristas de la poesía de Lomas Cantoral; véase su excelente estudio *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981[3], en concreto «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», pp. 155–187; y su *Introducción al Barroco, ed.* J. Lara Garrido, I, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 68–128.

[78] No quiero concluir sin señalar que en *Las obras* hallamos una serie de sonetos que Lomas Cantoral dirigió a otros ingenios de la época en demanda o en respuesta de alguna cuestión y que cumple claramente con el requisito principal de la epístola: su uso o función como cauce o canal de comunicación (véase, más arriba, las notas 12 y 13). Si se ha tenido ocasión de comprobar que las cartas I, II y III de Lomas Cantoral —como solía ocurrir con la carta en octosílabo— no ofrecían más rasgos epistolares que su propio título y, asimismo, se ha podido observar cómo no hubo una formulación teórica que circunscribiera las características de esta modalidad poética que, en su vertiente práctica, se perfiló de manera tan vasta y diversa, cabría preguntarse al menos ¿por qué no considerar siquiera estos sonetos que, cuando menos, reflejan una evidente función y marco epistolar? Así, por ejemplo, del mencionado *corpus* de sonetos que aparecen en este libro III de *Las obras*, se podría observar al menos, por ser los más interesantes a mi juicio, los sonetos que intercambiaron Lomas Cantoral y Fernando de Herrera. Son los que llevan la numeración LXIII y LXIV de *Las obras* (*op. cit.*, pp. 322–323, en nota también se incluyó el soneto en respuesta de Herrera). En ellos se pueden apreciar algunos rasgos que se han considerado importantes en la tradición epistolar: la presentación del destinatario que es interpelado de forma elogiosa de acuerdo con la tópica intención de la *captatio benevolentiae*; la formulación de una pregunta que, en este caso, trata sobre la propia poesía, la forma de componer, sus leyes y preceptos, para alcanzar la alta cima: «Varón ilustre, en quien resplandeciendo / están, como sol claro, ingenio y arte, / sus rayos extendiendo en toda parte, / nuestra tan pobre edad enriqueciendo; / (...) / pregunto por no errar como imprudente: / ¿qué forma en componer seguir debemos». El soneto de Herrera,

los temas o preocupaciones que hilvanan sus ocho composiciones epistolares, el amor y la virtud, en cada una de ellas se puede observar cómo el poeta, aprovechando la transición que le facilitan las estrofas empleadas, enlaza una considerable variedad de temas, sobre todo en sus dos poemas morales, la carta y la epístola IV.

La voluntad compositiva que se traduce en la introducción de recursos estructurales, en dos de sus cartas (la II y la III) amorosas, en la disposición paralela y cruzada de los argumentos en la epístola III y la equilibradísima epístola IV; o en el empleo de anáforas («Quéjome»,

---

que defraudó al destinatario por su carácter evasivo y desdeñoso, también contiene alguna marca epistolar, además de su propia creación como soneto que se envía en respuesta, el vocativo «señor», que subraya el carácter de conversación *in absentia*. Lo mismo puede decirse de la reacción que este soneto provocó en Lomas Cantoral, quien envió al *Divino* un airado soneto para zanjar el tema: «Que a mi pregunta no respondáis cosa / más que un estilo que en pintar procede / floridamente lo que os ha encendido». Una vez sugerida esta posible concreción de la modalidad epistolar en *Las obras* del vallisoletano, quizás convenga reconocer que la contemplación y estudio de esta serie de sonetos me alejaría, sin embargo, de los modelos más comunes de la epístola poética, ya que, por un lado, el soneto, más que un metro o una composición, constituye de suyo un género poético que, en su desarrollo y trayectoria, ha terminado por asumir prácticamente las distintas características y funciones de los demás géneros y modalidades poéticas —elegíacas, satíricas..., y, entre ellas, las epistolares—, de forma que la inmensidad de su *corpus* textual y su laberíntica heterogeneidad obligaría a dedicarle atención de forma exclusiva y, de manera más precisa, hasta se podría seleccionar un importantísimo muestrario de sonetos que siguieran todos y cada uno de los principales elementos de la comunicación epistolar (recuérdese, por ejemplo, incluso a lo burlesco, el famoso soneto gongorino «Llegué, señora tía, a la Mamora»). Y, por otro, el análisis de esta serie de sonetos también me llevaría, según creo, más que a su vinculación con la modalidad epistolar a su necesario emparentamiento con la tradición de la poesía dialogada medieval, una poesía que obviamente cumple la mencionada función de cauce o canal de comunicación, que, además, no está exenta de fórmulas y marcas epistolares (el saludo incial, enlaces interiores —como vocativos, verbos imperativos que sirven para interpelar al destinatario, etc.—, la identificación al principio del destinatario, la inclusión del nombre del poeta en su composición a modo de remite, la apelación a la amistad que unen al poeta y su destinatario) y cuya libertad temática la habilitaba para el tratamiento de cualquier tema —amoroso, filosófico, literario, satírico, etc.— (véase José J. Labrador, *Poesía dialogada medieval*, Madrid, Maisal 1974, pp. 19–109). Tal vez la única diferencia entre la poesía dialogada castellana, que fue tan frecuente en el siglo XV, y la epístola poética se halle precisamente en que la primera parece tener una naturaleza oral, como si se tratara de la continuación de una conversación o un diálogo, y la segunda una vocación escrita, y tal proceso de escritura se convierte en un rasgo distintivo y explícito en la propia composición.

«aquel», «ni», «Por ti», «al») u otras fórmulas repetitivas (como la figura etimológica, «loco», «locura»), sobre todo en sus cartas —que no son sólo típicos y manidos procedimientos cancioneriles—, usadas con un valor expresivo para subrayar o enfatizar el significado y trascendencia del discurso poético, así como para unir sintácticamente los distintos temas. También puede considerarse manierista la notable desproporción que se observa en la extensión de las distintas partes que componen algunas de sus epístolas, como en la IV, en la que una de sus ideas principales, la de la omnipotencia divina, queda reducida a una extensión mínima en comparación con las otras, aunque esté situada, eso sí, en el centro de la epístola.

La colocación de sus cartas y epístolas en lugares clave de *Las obras*. Así, la carta IV que dirige a Cristóbal de Mendoza y que ofrece un contenido moral (y satírico) es la penúltima del libro I, en realidad, la última, pues al final el poeta incluyó la respuesta de Mendoza. De forma equilibrada y simétrica, el libro III también nos presenta la epístola IV a Felipe Ortega como la penúltima composición, y también se trata de la otra epístola de contenido moral (y satírico), que plantea los mismos asuntos hasta el punto de parecer una continuación de la carta en octosílabo (cierra el libro III la canción XII de contenido religioso, pero, en realidad, puede considerarse como la conclusión a todo el cancionero de Lomas Cantoral, pues su contenido es claramente religioso). Como se ve, son dos epístolas las que cierran los dos libros, el I y el III, que no sólo tratan de amores sino de asuntos «diferentes», y sobre todo uno de los temas o preocupaciones generales de *Las obras* —la crítica de los vicios y costumbres y el elogio y seguimiento de la virtud[79].

El carácter manierista de las epístolas de Lomas Cantoral —y, en general, de su obra poética— se observa en la escasa vitalidad que declaran sus versos, que, cuando se trata de cuestiones amorosas, parecen ocultar los sentimientos del poeta, enmascarado de forma anónima en su papel comunicativo con una dama también disfrazada, no sólo en un neutro y común nombre poético, Filis, sino también en los comportamientos,

---

79 L. Rubio González señaló: «Tampoco carece de significación el que la *Carta a Cristóbal de Mendoza* sea la penúltima del libro primero, y la *Epístola a Felipe Ortega* sea la penúltima del libro tercero, es decir, que ambas cierran prácticamente los libros primero y tercero, que representan dos modos de poesía, con el mismo sentido crítico y moralizante, teniendo en cuenta el hecho de que Lomas ordenó cuidadosamente sus poesías para la edición de 1578». *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, *op. cit.*, p. 143, en nota. Véase también J.I. Díez Fernández, «Disposición y ordenación...», art. *cit.*, pp. 79–82.

actitudes y tonos propios de la convención marcada por la tradición del amor cortés. La casi total ausencia de la experiencia y vitalismo en la poesía de Lomas Cantoral se suple, en gran medida, por las alusiones, ecos y resonancias de la tradición literaria, en lo que no es sino una muestra evidente de manierismo. Quizás sólo la epístola III sea la única en la que vemos a un poeta, más enfático y vital (sobre todo en los vv. 46–102), aconsejar a su amigo que abandone a una mala mujer y que siga la senda del amor honesto. Y, cuando se trata de dar consejos o de proponer un modélico y moral modo de vida, el poeta se refugia también en el tono mesurado y sereno, en el discurso frío y racional, idóneo para la recomendación de carácter ético.

Resulta especialmente importante que Lomas Cantoral ofreciera una epístola moral u horaciana en octosílabos, por lo que supone de apertura del modelo clásico hacia una vertiente nueva, la de la poesía de profunda raíz hispánica que tanto cultivo tendrá a lo largo del siglo XVII. Lomas Cantoral experimentó el tema o las preocupaciones propias de la epístola horaciana en una forma que no era la «clásica», pues ni siguió el verso suelto de la epístola de Garcilaso a Boscán (que también seguirían los hermanos Aldana en las magníficas epístolas que se cruzaron desde Florencia y Flandes)[80] ni el más canónico del terceto que había usado Hurtado de Mendoza y que ratificaría, tras Boscán, la tradición literaria posterior. Esta actualización del discurso moral en el ámbito de las formas octosilábicas iba acorde con el tono amistoso, privado y con el estilo sobrio y sencillo que requería el cauce epistolar. Así, Lomas Cantoral supo entrelazar, aún más si cabe, la naturaleza del contenido de la epístola moral con una forma que le podría resultar al menos tan afín como el del terceto. En el ámbito de la experimentación literaria que se estaba produciendo en el cruce de los siglos, este enfoque y tratamiento que Lomas Cantoral hizo de la epístola moral podría suponer una renovación y ampliación de perspectiva del subgénero poético.

Las cuatro cartas en octosílabo de Lomas Cantoral no se limitan a la recreación de los pesares y lamentos amorosos, sino que también nos ofrecen la reflexión de contenido moral, de manera que el poeta vierte las mismas preocupaciones temáticas tanto en cartas como en epístolas, lo cual es una prueba evidente del carácter híbrido que se observa en su creación poética, de modo que no se puede diferenciar, más allá de esa separación formal,

---

80 Véase F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, *ed.* J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 276–283.

entre poesía castellana y poesía italiana, pues la herencia recibida de la poesía de raíz hispánica se ha fusionado con la implantación de los metros italianos, y el espíritu híbrido y sincrético que demuestra Lomas Cantoral no permite otra distinción entre ambos sistemas poéticos que sobrepase la simple diferencia métrica. Las cartas octosilábicas de Lomas Cantoral han sido una excelente demostración de la renovación que este género poético experimentó en la segunda mitad del siglo XVI[81]. Como había afirmado A. Prieto: «Lomas parece atender el consejo de Castillejo y la práctica de Hurtado de Mendoza para cultivar la doble redondilla, acercándose al escenario barroco»[82].

Si resulta evidente e innegable la influencia de las *Obras* de Boscán en *Las obras* de Lomas Cantoral, como se corrobora ya desde el enunciado de sus portadas hasta su triple división interior, también parece clara la voluntad del pucelano de que su obra poética responda a sus convicciones estético–literarias, lo que se tradujo, sin duda, en un distanciamiento y diferenciación respecto a su modelo compositivo. Esta distinción se observa, por ejemplo, en sus cartas y epístolas, pues, de manera distinta al catalán (que sólo introdujo dos epístolas propias en su libro III), sí incluyó composiciones epistolares en sus tres libros: en el libro I de metros castellanos Boscán no rindió tributo a la carta, mientras que Lomas Cantoral sí ofreció cuatro ejemplos de variado contenido, no sólo amoroso; en el libro II, frente a la ausencia epistolar en la poesía de Boscán que era más fiel al legado petrarquista, Lomas Cantoral también mostró dos epístolas de contenido amoroso; y en el libro III sí hay cierta semejanza, pues Boscán ofreció una epístola amorosa (que pudo ser una de las fuentes de las dos epístolas que Lomas Cantoral incluyó en su libro II) y otra moral, de forma muy parecida a las dos epístolas que Lomas Cantoral incluyó en su Libro III.

El uso de la epístola poética en octosílabo y en endecasílabo es un elemento que, tal vez esgrimido de forma consciente, ratifica el distanciamiento de Lomas Cantoral de Fernando de Herrera y reafirma su vinculación y fidelidad garcilasiana al continuar precisamente un género poético que él había inaugurado en la culta tradición literaria del Siglo de Oro, y que extrañamente no cultivó el *Divino*, quien usó el marco epistolar para la expresión elegíaca —como hiciera Garcilaso en su elegía II—, de manera que, al confluirlos, ampliaba los márgenes de ambos géneros poéticos a la vez que no se circunscribía al cauce epistolar (en sus

---

81 J.I. Díez Fernández, «Notas sobre la carta en octosílabo», art. *cit.*, pp. 166–167.

82 A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, II, p. 638.

*Anotaciones* no había concebido el cauce epistolar independiente de la elegía), que, tal vez, lo obligaba, en contra de su aspiración cultista, al cultivo de una poesía más cercana a la narración de lo consuetudinario en un lenguaje poético que difícilmente lo distinguiría de lo coloquial. Hay notables diferencias entre Herrera y Lomas Cantoral en sus respectivas creaciones poéticas, como se observa, por ejemplo, en su producción octosilábica, pues si el *Divino* sólo empleaba los metros castellanos en poesías de tema y estilo tradicionales, Lomas Cantoral los usaba también para temas procedentes del repertorio clásico e italiano. Las desavenencias y antipatías entre Lomas Cantoral y Fernando de Herrera —que se habían hecho explícitas, por ejemplo, en los sonetos comentados anteriormente—, que escondían una diferente concepción poética, quizás también se plasmaron de forma tácita en su distinta actitud ante el cultivo de la epístola poética.

# Capítulo II
# Claves compositivas de la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla

Pedro de Medina Medinilla también ha sido uno más de los muchos poetas que han quedado relegados al desconocimiento de la crítica bajo la coartada de ser clasificado como *menor*. En estas páginas apenas puedo ir más allá de reivindicar el valor y la importancia de Pedro de Medina y su égloga, con el ánimo de que posteriores trabajos continúen esta ingrata pero necesaria labor de profundización en el conocimiento del autor y de su obra con el fin de mejorar nuestra perspectiva crítica sobre el conjunto de la poesía española del Siglo de Oro.

La reconstrucción de la biografía de Pedro de Medina Medinilla, así como de la trayectoria textual y recepción crítica de su *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* no debe seguir siendo una asignatura pendiente para la historiografía crítica de nuestra poesía áurea, pero esta evidente debilidad crítica tampoco debiera empecer un necesario conocimiento del poema. De ahí que, en este primer acercamiento, tan sólo pretenda destacar cuáles son, a mi juicio, las claves compositivas de esta égloga.

Aunque pueda resultar extraño, hay que reconocer que las escasas noticias que se tienen de Pedro de Medina y de su *Égloga* se deben básicamente a la información que su íntimo amigo, Lope de Vega, nos ha transmitido, en 1621, en *La Filomena*, esa peculiar especie de miscelánea de poemas mitológicos, novela italiana, epístolas y escritos en prosa que se inscriben en el marco de la batalla en torno a la nueva poesía. En esa obra hallamos el «Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía», que había salido de la pluma del duque de Sesa, a cuyo

servicio estaba el Fénix, quien mandó su «Respuesta» con un tono moderado, pues, en ese año de 1617 —fecha del escrito según la estimación de los críticos—, Lope de Vega aún trataba de no enemistarse con Góngora[83]. Hubo una segunda carta del duque de Sesa («Del mismo señor a Lope de Vega») pidiendo a su amigo:

> ver alguna cosa que no fuera de vuestra merced, de otro ingenio, en el estilo antiguo; antiguo digo, en el que parece que fue de Garcilaso y de Hernando de Herrera, hombres, en aplauso común, luces eficaces en esta facultad a todo castellano ejemplo, con que si fuese obra digna de la aprobación de vuestra merced se viese la diferencia[84].

En «La respuesta» de Lope de Vega encontramos, por una parte, las escasas noticias sobre Pedro de Medina Medinilla y, por otra, podemos leer su *Égloga* que le transcribe al de Sesa como ejemplo del buen «estilo antiguo» demandado, siguiendo el magisterio «de Garcilaso y de Hernando de Herrera»[85]:

> Obedeciendo a vuestra excelencia, y en prueba desta verdad, le envío esa Égloga de Pedro de Medina Medinilla, un hidalgo que conocí en servicio de don Diego de Toledo, aquel caballero gallardo y desgraciado que mató el toro, y hermano del excelentísimo señor Duque de Alba. Esto sólo hallé de lo que escribió de edad de 20 años. Pasó a la India Oriental, inclinado a ver más mundo que la estrecheza de la patria, donde por necesidad servía con algo de marcial y belicoso ingenio. Perdióse en él el mejor de aquella edad, aunque a muchos désta no lo parezca la rusticidad desta

---

83 Véase R. Jammes, «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613–1666)» a su edición de Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 660.

84 Estos textos que aparecen en *La Filomena* pueden verse en la edición de Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, preparada por J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 872–873, 873–888 y 889; cita en p. 889.

85 *Ibidem*, pp. 889–902; la *Égloga* puede verse concretamente en pp. 891–902. Todas las citas que, en adelante, se hagan de la égloga pertenecerán a esta edición de J. M. Blecua. Sobre la «La respuesta a un señor de estos reinos» de Lope de Vega, puede verse mi trabajo «La sátira contra la *nueva poesía* en *La Filomena* de Lope de Vega» en J. E. Martínez Fernández *et alii* (*ed.*), *Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León, Universidad de León, 2002, pp. 375–390.

> Égloga, que ni han visto a Teócrito, ni saben qué preceptos se deben a su género (...). Busqué algunas obras (...), y aunque las hallé, no tan corregidas como ésta, porque estaba de propia mano y escrita a la muerte de prenda tan mía y tan amada como doña Isabel de Urbina[86].

Parte de la historiografía crítica decimonónica tradujo la íntima cercanía entre Medina y Lope en un error que oscilaba entre la atribución del poema al Fénix, o su elaboración gracias a los dos poetas, correspondiendo sus respectivas contribuciones a los cantos de los dos pastores que intervienen en la égloga y que serían un fiel reflejo del trasunto real, a saber: el canto de Lisardo, el pastor amigo que se solidariza con el viudo, habría sido escrito por Medina, mientras que el de Belardo, el viudo pastor, por Lope. Pero, por fortuna, desde esa misma linde de la erudición se confirmó la autoría de la égloga como obra de Pedro de Medina. Así, a pesar de que consideró la égloga como una «composición de escaso mérito», G. Ticknor asumía las palabras del Fénix, y así la atribuyó a Medina Medinilla quien la escribió para consolar a su amigo Lope de Vega y la dedicó «a su favorecedor y patrono don Antonio, duque de Alba»[87]. También el erudito Ángel Lasso de la Vega ratificó la autoría de Medina Medinilla, a quien consideraba nacido en Sevilla, en contra de los que, como Juan Pérez de Montalbán, lo creían de Madrid[88].

Aparte de algunos testimonios más que poco aportan a lo ya conocido, no se puede obviar la encomiable labor de Gerardo Diego, quien se preocupó por editar la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, precedida de un interesante estudio preliminar, que, a pesar de las interrogaciones que siguen sin respuesta, todavía es el más exhaustivo y acertado de todos los que se ocuparon del autor y su obra[89]. El poeta y crítico santanderino, tras ofrecernos una breve recepción crítica de la *Égloga* y del

---

86 Lope de Vega, «La respuesta...», en *op. cit.*, pp. 890–891.

87 G. Ticknor, *Historia de la Literatura Española*, traduc. de P. de Gayangos y E. de Vedia, II, Madrid, 1851, p. 265.

88 Á. Lasso de la Vega y Argüelles, *Historia y juicio crítico de la Escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Impr. de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871, p. 273.

89 Gerardo Diego (*ed.*), *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* de Pedro de Medina Medinilla, Santander, Tipografía de «La Atalaya», 1924. Sobre este trabajo filológico de Gerardo Diego, véase F. Florit Durán, «El mester filológico de Gerardo Diego», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco, *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Caja Murcia, 1997, pp. 189–204.

poeta, confirma la autoría de Pedro de Medina Medinilla, que entró al servicio de don Diego de Toledo, duque de Alba, en el castillo de Alba de Tormes, donde debió de conocer a Lope de Vega —a la sazón al servicio del hermano de don Diego, don Antonio de Toledo, que fue el destinatario del poema— y a su primera esposa doña Isabel de Urbina, cuya desgraciada muerte, en el otoño de 1594, fue la circunstancia biográfica que inspiró la égloga.

Entre los muchos datos que todavía se desconocen, destaca el de la fecha de composición de la *Égloga*, cuya datación, a mi juicio, tan sólo puede aproximarse a los años que median entre el fallecimiento de doña Isabel de Urbina, en otoño de 1594, y la respuesta que escribió Lope de Vega al duque de Sesa, en 1617, en la que ya le enviaba el poema de Medina Medinilla.

La *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla, se inserta en la tradición de la poesía pastoril, cuyo origen se remonta a la literatura helenística del período alejandrino, particularmente, a Teócrito. El problema del origen del género pastoril no está resuelto de forma definitiva, pues todavía hay lagunas, amén de ambigüedades y otras hipótesis débiles y contradictorias. Lo cierto es que Teócrito se convirtió en modelo de la pastoral griega y, después, fue también el autor seguido por los latinos, en especial por Virgilio[90].

Pedro de Medina se encontró con el género pastoril que, proveniente de la Antigüedad grecolatina, se continuó con la poesía neolatina y llegó a su cumbre con la égloga renacentista[91]. La línea de la tradición lírica de donde parte la égloga de nuestro autor puede seguir la siguiente pauta: Teócrito, Virgilio, Sannazaro y Garcilaso, que, a mi juicio, es el modelo principal que inspiró los versos de nuestro autor. Sin embargo, hay que reconocer que desde la perfecta acomodación que Garcilaso dispensó a la égloga, el camino de ésta ha sido muy transitado por los poetas posteriores, ya que raro será no hallar églogas en cualquiera de los poetas cultistas que siguieron, de un modo u otro, la senda garcilasista (Acuña, Aldana, Herrera, Cervantes, Lope de Vega, Góngora, etc.).

---

90 Mª Teresa Ruestes Sisó, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 17–19.

91 *Ibidem*, p. 23.

El título de la composición, obviamente amén de su contenido, me lleva a situar la égloga de Medina en la cercanía o confluencia con otro de los géneros neoclásicos que tuvieron también un amplio desarrollo en la poesía áurea española. En efecto, el tema funeral y amoroso, además de la *topica* recreada, que se desarrolla en el poema me permite establecer una estrecha conexión de esta égloga con el género elegíaco. De hecho, la familiaridad entre bucólica y elegía se hace evidente al comprobar la semejanza argumental y tópica de ambas —como había señalado V. Cristóbal[92]—, tal vez subrayada por la *querimonia* o lamento.

Por ello, quizás, no resulta difícil, en esta época, poder espigar un conjunto de composiciones que se resisten a ser adscritas de forma nítida en el género bucólico o en el elegíaco, debido a que contienen elementos que se corresponden claramente o que pertenencen a las dos modalidades poéticas: la pastoril y la elegíaca. Pero este problema de la indeterminación genérica entre la elegía y la égloga no arrancaba de nuestra etapa áurea, sino que podemos hallar testimonios en la Antigüedad clásica. Las teorizaciones clásicas, de Horacio y de Ovidio, sobre la elegía resultaban contradictorias, y similares contradicciones fueron formuladas, posteriormente, por los teóricos del Renacimiento[93]. Así, no era de extrañar que los poetas neolatinos convirtieran la elegía en un molde en el que cabían sentimientos encontrados, aparentemente, como el amor y la muerte[94]. En el Renacimiento se vuelve a cultivar la elegía amorosa tras la difusión de las *Rime* de Petrarca, y las recreaciones neolatinas de la poesía de Tibulo, Propercio y Ovidio muestran el interés de los humanistas por recuperar una temática amorosa que adapta motivos y *topoi* latinos a las nuevas convenciones del modelo petrarquista[95]. La elegía había asumido una doble vertiente temática, el amor y la muerte, como lo pone de manifiesto el legado

---

92 Vicente Cristóbal, «Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos», en *Los géneros literarios. Actes del VIIè simposi d'Estudis Clàssics 21–24 de març de 1983*, Barcelona (Bellaterra), Secció catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp. 277–285, en p. 279.

93 Lía Schwartz, «*'Blanda pharetratos elegeia cantet amores':* el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en B. López Bueno (*ed.*), *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp. 101–130.

94 Juan F. Alcina, «La elegía neolatina», en *La elegía*, *op. cit.*, pp. 15–40.

95 L. Schwartz, «*Blanda pharetratos...* », art. *cit.*, p. 103.

teórico (como las *Anotaciones* de Fernando de Herrera), y sobre todo el importante caudal de textos poéticos del Siglo de Oro[96].

Es cierto que en latín había elementos diferenciadores, como la métrica que distinguía entre dísticos elegíacos y hexámetros. Pero, la indeterminación temática y poética de la elegía y de la égloga permitió precisamente una evidente hibridación a través del ámbito funerario y amoroso. La composición que se estudia es una égloga de tema funerario, en la que el poeta, en el terreno más propio de la bucólica, con la consiguiente objetivización o distanciamiento, canta los males ajenos, los del viudo Belardo y los de su solidario amigo Lisardo. Pedro de Medina recrea también un amor plenamente idealizado, de acuerdo con la filosofía neoplatónica del amor, y conforme era lo habitual en la poesía bucólica; de manera que, en este sentido, nos hallamos también ante una composición más cercana al ámbito bucólico que al elegíaco, que solía reflejar una pasión más física e inmediata, pues el carácter subjetivo de estas composiciones parecía limitar la fantasía, al contrario que los efectos más liberadores que la imaginación experimentaba gracias a la ficcionalización dramática propia de la bucólica[97].

Las estancias preliminares de la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* anuncian, como era habitual en la tradición eclógica, sus claves poéticas. De modo que en el comienzo mismo del poema se aprecia cuál será el tema, la *propositio* que se va a desarrollar:

> Yo canto con voz triste
> dos pastores que cantan,
> ambos de un mismo caso lastimados;
> (vv. 1–3)

Desde el principio de la composición se alude a los principales protagonistas, dos pastores, que cantan tristemente por estar aquejados de

---

96 Los estudios citados de J. F. Alcina, L. Schwartz y V. de Maldé («La elegía poética en Italia en los siglos XVI y XVII») nos ofrecen las opiniones de los preceptistas y teóricos clásicos y modernos acerca de la elegía y su ambigüedad temática próxima a otros géneros poéticos como la égloga; en *La elegía*, pp. 15–40, 41–47 y 101–130.

97 V. Cristóbal, «Fronteras de la poesía bucólica...», art. *cit.*, pp. 277–285.

una misma causa[98]; de manera que con la mención de los pastores se nos introduce en el ámbito de la tradición bucólica, y con la alusión a su apenada causa también se nos ofrece la clave de la pastoral: la *querimonia* o el lamento. No podemos olvidar que esa dualidad pastoril coincidía con la planteada en la *Questión de amor*: Flamiano se quejaba de la ingrata Belisena, y Vasquirán se dolía por la pérdida de Violina; Garcilaso había planteado idéntico conflicto a través de los dos pastores de su *Égloga I*, Salicio y Nemoroso. Es cierto que si en esta composición se trataba de una queja motivada por dos causas diferentes —Salicio estaba triste porque su amor no era correspondido por su amada Galatea, y Nemoroso lloraba la muerte de su amada Elisa—, en el poema de Medina observamos que los dos pastores lamentan la misma desgracia: «ambos de un mismo caso lastimados». El eco bucólico de la composición se remarca cuando el poeta alude a sus instrumentos típicamente pastoriles: «sus rústicas avenas»(v. 10).

El tema de la égloga queda precisado cuando el poeta pide al ínclito personaje al que dedica su composición, don Antonio de Toledo, duque de Alba, que escuche lo que cantan los dos pastores: «escucha a dos pastores / en rudos versos trágicos amores» (vv. 25–26). De esta forma, al primer concepto que se insinuó anteriormente, el lamento, y que formaba parte de la tradición bucólica —y elegíaca, según tuvimos ocasión de observar más arriba—, se suma la segunda idea, que no resultaba menos importante y que completaba la perspectiva de la pastoral, el amor. El binomio conceptual —el amor y la muerte— que hilvana este tipo de églogas se cierra de esta forma al saber que se trata de una égloga pastoril y fúnebre, que plantea un caso de amor y de muerte: dos pastores, Lisardo y Belardo, que lloran la muerte de una misma mujer, Elisa; el primero se lamenta por la muerte de la amada de su amigo con quien se solidariza, y el segundo muestra su desconsolado dolor por la muerte de su esposa. A diferencia de lo que ocurría en la *Égloga I* de Garcilaso, que versaba sobre la desdicha que causaba un amor roto, una ruptura amorosa debida, por una parte, a una causa natural, como era la muerte de la amada, y, por otra, a una causa «no natural», como era la infidelidad o indiferencia de la amada, en el poema de Medina comprobamos que no se plantean las dos causas de la ruptura amorosa, sino tan sólo la de la muerte de la amada Elisa, contemplada desde

---

98 La intención y el propósito de ofrecer las canciones de los dos pastores se hallaba en Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 4: «Damonis Musam dicemus et Alphesiboei».

la doble perspectiva del amado que ha quedado viudo[99], y de su amigo solidario ante tamaña desgracia.

El tono del poema debía venir marcado por el tema que se desarrollaba; de este modo, si la égloga funeraria de Medina nos ofrecía, de acuerdo con la tradición bucólica, la doble vertiente amorosa y elegíaca, era obvio que el desarrollo de la composición siguiera los cauces de un canto «triste», como se reconoce desde el primer verso que nos ofrece la solidaridad del poeta–narrador con el dolor de los pastores: «Yo canto con voz triste»; un primer verso que —como el correspondiente de la *Égloga I* de Garcilaso— se trata, en realidad, de un verdadero subtítulo de la composición.

De este modo, el tono de la égloga se nos presenta perfectamente marcado: el poema, de acuerdo con la tradición pastoril, será un lamento, *querimonia*, un canto «triste», que tratará acerca de dolorosos sentimientos. El poeta nos marca ponderadamente el dolor y la pena de los dos pastores al referirse al ilustre prócer: «(si penas no te espantan)» (v. 5). Pero, a pesar de la tragedia vivida por los pastores y del tono luctuoso de su llanto, ambos se expresan de acuerdo con su condición de pastores convencionales que se expresarán con sus «rústicas avenas», es decir, cantando melodiosamente, con lo que de esta forma también Medina, como Garcilaso, parece estar cerca del *Ars poetica* (vv. 102–103 y 99–100) de Horacio, de manera que el llanto dolorido fuera dulce y suave. Sin embargo, puede observarse que Pedro de Medina insiste más que su predecesor en el tono trágico de los cantos de sus dos pastores, como si lo que se resaltara, más allá de la dulzura de su tristeza amorosa, fuera la conmoción que se deriva de su canto; es decir, que nuestros pastores ofrecen una visión más trágica de su sufrimiento, con lo que se nos presenta un canto más patético de acuerdo con el *mouere* barroco que caracteriza el contexto literario en el que se inserta la égloga.

El tono luctuoso que se deduce del tema poetizado se enfatiza en numerosos momentos a lo largo de la composición, como ocurre, por ejemplo, en la estancia tercera gracias a la alusión al «pájaro agorero»[100], y al final de la estrofa en la que se sitúa a los dos pastores:

---

99 Recuérdese que en la égloga V de Virgilio también se cantaba la muerte de la amada; véase M. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480–1550)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 97–98.

100 La nómina de los malos agüeros en la tradición de la literatura española desde la Edad Media resulta lo suficientemente larga como para no tener que acudir a

lloraban dos pastores tan conformes,
que el llanto de Lisardo
duplicaba los ecos de Belardo.
(vv. 37–39)

En las estrofas preliminares o introductorias, y concretamente en la tercera estancia, hallamos también otra de sus típicas funciones: el marco, la ubicación temporal y geográfica en la que se desarrolla la acción pastoril. En esta égloga observamos cómo Pedro de Medina se ha inclinado por situar los cantos de Lisardo y de Belardo en el transcurso de la noche hasta el amanecer, con el ánimo quizás de añadir un sobretono de tristeza y pesadumbre al ya de por sí desasosegado llanto pastoril que responde a la muerte de Elisa:

Cuando en la pena asiste
el pájaro agorero,
que a cantar en la noche madrugaba,
en lo más mudo y triste,
entre el norte y lucero,
porque el del mundo ya en el cielo estaba;
(vv. 27–32)

A pesar de que, quizás, la mayor parte de las églogas, desde la Antigüedad grecolatina, presentan una cronografía que transcurre a lo largo del ciclo solar, es decir, desde el amanecer hasta el atardecer, como ocurría, por ejemplo, en la *Égloga I* de Garcilaso, cuya fuente tal vez fuera Virgilio (*Bucólicas*, VIII, 14–16), no escasearon tampoco las composiciones que enmarcaron la acción de sus pastores en el ámbito de la nocturnidad, quizás con la intención de acercarse a la significación simbólica que, desde Petrarca (*Canzoniere*, CCCXXI, 9 y 12: «Et m'ài lasciato qui misero e solo, / (...) / veggendo a' colli oscura notte intorno»)[101], se concedía a la oscuridad, cuya mención solía quedar asociada a la idea de una desconsolada y desesperada

---

la antigüedad clásica, pero aquí vemos otra nueva manifestación de la huella de Garcilaso en nuestro poema, pues el poeta toledano en su *Égloga I*, vv. 109–111, había hecho referencia a la corneja (cuyo vuelo a la izquierda se interpretaba a menudo como un mal presagio), que había aparecido en Virgilio (*Bucólicas*, I, 15: «ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix»), y en Sannazaro (*Arcadia*, X, 168–170: «La sinistra cornice ohimè predisselo»).

101 F. Petrarca, *Cancionero*, *ed.* Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, p. 908.

tristeza. No podemos olvidar que también Garcilaso había recurrido a la oscuridad otorgándole una evidente significación simbólica, en diferentes ocasiones, para destacar la sensación de desasosiego, desamparo e infinita tristeza, incluso en su *Égloga I*, porque de esa forma se enfatizaba el desconsuelo del pastor Nemoroso, también viudo como Belardo: «solo, desamparado, / ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa.» (vv. 294–295); y, más adelante, volvía a insistir Nemoroso, en su canto fúnebre, en la recreación del símbolo de la oscuridad, que, siguiendo a Ariosto (*Orlando*, canto XLV, estr. 36), nos ofrece una descripción de la medrosidad de la noche:

Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra escuridad que'l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que s'ofrece
aquella que la noche nos encubre
hasta que'l sol descubre
su luz pura y hermosa,
tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que he quedado
de sombra y de temor atormentado
(vv. 310–320)[102]

El marco geográfico también se nos precisa en la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, respondiendo al ámbito físico en el que se ubica realmente la acción o el título del destinatario de la composición, don Antonio de Toledo, duque de Alba. Desde esta perspectiva, el poeta sitúa la acción pastoril en las riberas del río Tormes, más concretamente, en Alba de Tormes, provincia de Salamanca, adonde pertenecía el ducado de don Antonio de Toledo. Una familia tan importante en la época como lo fue la casa de Alba, era lógico que tuviese un decidido protagonismo en la literatura de la época, que, de múltiples formas, termina rindiéndole tributo. Aunque, quizás, los ríos más destacados de la literatura áurea sean el Betis y el Tajo, no carecieron de menciones las riberas del Tormes, cuyas orillas poéticas aparecen ahora como el marco geográfico ideal en el que los pastores de Medina entonan su fúnebre y amorosa palinodia, en la cercana Alba de Tormes, al lado de una profunda cueva:

---

[102] Las citas de la poesía de Garcilaso de la Vega se hacen por *Obra poética y textos en prosa*, *op.cit.*, p.135.

al pie de la ancha cava
que baña el cano Tormes
de aquella Alba gloriosa,
por sus dueños famosa,
lloraban dos pastores tan conformes,
(vv. 33–37)

Tal vez, no fueran ajenos a esta determinación de ubicar en este preciso marco la acción pastoril de Lisardo y Belardo, los ecos de la *Égloga II* de Garcilaso, cuyos pastores también quedaron situados en las riberas del río Tormes, ni la resonancia de su *Elegía I*, que, al tener también a un miembro del ducado de Alba como destinatario de la composición, se enmarca en el mismo contexto del Tormes. El perfil de esas riberas y orillas del Tormes, como las de cualquier otro río cuyo curso haya sido seguido por el recorrido de la bucólica, por muy realista que fuera su onomástica[103], puede decirse que sigue los parámetros de la *topica* que la tradición pastoril ha cincelado históricamente. Es decir, que el marco geográfico en el que se ubica la acción pastoril nos ofrece los *topoi* obligados que resultan comunes en la poesía bucólica dependiendo lógicamente del tema, y del tono desarrollado en cada composición. Si Garcilaso ya había introducido algunas innovaciones que enfatizaban el carácter autóctono de sus composiciones respecto de la tradición grecolatina e italiana, puede decirse que también la égloga de Pedro de Medina —y, quizás, con más motivo por ser más tardía— nos muestra, por un lado, un marco geográfico que aumenta el tono luctuoso y fúnebre al situar la acción pastoril en un espacio mucho más oscuro y frío, muy distanciado del *locus amoenus* que se veía en su modélica égloga garcilasiana; y, por otro, se aprecia una insistencia mayor en el carácter realista del marco geográfico cuando observamos la presencia de un léxico, tal vez, algo menos cultista y algo más coloquial (como, por ejemplo, «cadejo», «parida», «orza», «abrojos») para los gustos lingüísticos que la nueva poesía estaba imponiendo[104].

---

103 Sobre esta cuestión, puede verse Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia, 1975.

104 El propio Lope de Vega destacaba, en su «Respuesta» al Duque de Sesa, la *Égloga* como un ejemplo del buen estilo que se debe seguir en materia poética frente a la nueva poesía, preocupada tan sólo por las novedades de la lengua y la grandeza de estilo; Lope de Vega, *Obras poéticas*, *op. cit.*, p. 891.

La vigencia de la *imitatio*[105], como principio compositivo universalmente aceptado, afectaba también a la estructura de la égloga que solía presentar, desde la Antigüedad clásica, una serie de partes o elementos que, «convertidos ya en materia cristalizada, pasan de una obra a otra» conformando lo que M. Bayo[106] denomina la «tendencia uniformadora de este subgénero».

La *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* presenta una estructura que se ajusta al esquema de la égloga VIII de Virgilio: breve introducción, dedicatoria y dos monólogos, cada uno de ellos a cargo de un pastor que interviene por separado. Esa división de la égloga virgiliana, antes de ser asumida por la composición de nuestro poeta, la veíamos reproducida esencialmente, entre otros testimonios, en la *Égloga I* de Garcilaso y en la égloga IV de Fernando de Herrera. El poema del sevillano está compuesto de 19 estancias de veinte versos, y comprende una larga introducción y los dos cantos de los pastores Olimpo y Tirsi; el primero llora la ausencia de Galatea, en tanto que el segundo lamenta el desdén y desprecio de Leucipe[107]. Como puede deducirse, Herrera siguió de cerca el modelo

---

105 Pedro de Medina actúa en la composición de su *Égloga* conforme a los parámetros de la imitación compuesta universalmente aceptados por poetas, teóricos y preceptistas. Sobre la idea de la *imitatio*, puede consultarse: A. Vilanova, «Introducción. El *Polifemo* gongorino y las teorías de la imitación», en *Los temas y las fuentes del «Polifemo»*, I, Madrid, CSIC, 1957, pp. 13–51; E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* [1966], Madrid, Taurus, 1989, pp. 105–114; F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial» [1979], en *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1993, p. 193–223; D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Orígenes, Madrid, 1985; Anne J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins P.C., 1988; A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco» [1987], en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 9–55; A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 1992; V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación Provincial, Sevilla, 1994; J. Lara Garrido, «La práctica de la *imitatio*. Modos y funciones en la integración creadora de modelos», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad, 1999, pp. 169–207, «Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorofisis de un motivo poético: *La rosa de los vientos*», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 149–172.

106 M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral...*, *op. cit.*, p. 86.

107 Mª T. Ruestes, *Las églogas de Fernando de Herrera*, *op. cit.*, pp. 218 ss. Se trata de la égloga que comienza «El lastimoso canto y el lamento» y puede

propuesto por el poeta de Toledo, cuya égloga también nos presentaba, tras unas estancias introductorias, dos monólogos de dos pastores, Salicio, que se lamentaba del desdén de su amada, y Nemoroso, que lloraba la muerte de su amada.

De la misma manera que el *Divino*, Pedro de Medina encontró en la *Égloga I* de Garcilaso, aparte de en otros modelos clásicos y españoles, la principal fuente de inspiración para la elaboración de su *Égloga*, cuya estructura dual nos proporciona un esquema prácticamente idéntico, pues, en primer lugar, vemos unas estancias preliminares que desempeñan un claro papel de introducción —en la que apreciamos una múltiple función: dedicatoria del poema, fijación de la *propositio* y del tema y determinación del tono—, y dos monólogos protagonizados por dos pastores de forma separada: el primero, Lisardo, a diferencia de Salicio, se lamenta de forma solidaria por la muerte de la amada de su amigo, y el segundo, Belardo, llora la muerte de su amada.

Pero el paralelismo estructural entre las dos églogas puede precisarse todavía más si concretamos, siquiera sea de forma esquemática, la distribución de la materia con sus correspondientes estancias que nos ofrecen ambas composiciones[108], cuya semejanza se aprecia incluso desde el mero cómputo numérico de versos y estrofas, hasta en su similar materia poética que se distribuye en idénticas funciones. La égloga de Medina tiene un total de 431 versos [421 vv.] que se distribuyen en 32 estancias [30 ests.], y su estructura podría quedar representada de la siguiente manera:

1. Introducción (1–4 ests.) [1–4].
2. Canto de Lisardo (5–16 ests.) [Salicio, 5–16].
3. Estrofa de transición (17 est.) [Transición, 17].
4. Canto de Belardo (18–31 ests.) [Nemoroso, 18–29].
5. Estrofa de cierre (32 est.) [Cierre, 30].

El recuento o la redistribución de todas esas estancias de acuerdo con su función en la égloga, o, si se quiere, atribuyéndolas a los dos pastores,

---

verse en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, *ed.* C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 314–324.

108 Para seguir fácilmente la comparación estructural del poema de Pedro de Medina con la *Égloga I* de Garcilaso, pongo entre corchetes los datos referidos a esta composición, sobre la que puede verse L. Iglesias Feijoo, «Lectura de la égloga I», *Garcilaso. Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 61–81.

Lisardo y Belardo, y al poeta que cumple el papel de presentador o narrador quedaría reflejado de la siguiente forma:

a) 4 estancias de Introducción (1–4) [3 (1–3)].
b) 12 estancias de Lisardo (5–16) [12 (5–16)].
c) 14 estancias de Belardo (18–31) [12 (18–29)].
d) 2 estancias de marco narrativo (17, 32) [3 (30)].

Como se puede observar a simple vista, la armonía y el equilibrio de la *Égloga I* de Garcilaso es algo mayor que el que nos ofrece Medina en su poema. Sin embargo, esta égloga nos muestra una estructura muy parecida a la del poeta toledano. La variedad en el número de estancias afectó también a su distribución, pues si el poema de Garcilaso parecía responder, en cierto modo, a un esquema dual que distribuía las estancias en 15+15, la égloga de Medina ofrecía, de acuerdo con su mayor extensión, una reagrupación de las estancias en 16+16, con lo que tampoco en el ámbito de la estructuración y distribución de la materia poética hay tantas diferencias entre ambos textos.

La *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* empieza con *tres primeras estancias* que están en boca de un narrador, en primera persona, que nos presenta de forma resumida las claves de la égloga. Dentro de las distintas funciones que se observan en estas estancias introductorias destaca de manera especial la dedicatoria que el poeta hace de su poema. Era frecuente en la poesía española del Siglo de Oro, siguiendo el ejemplo de los clásicos, que todos los poemas de cierta extensión fueran dedicados a personajes ilustres de la época, habitualmente nobles[109]. Así, recordaremos cómo Garcilaso, tras los seis primeros versos que ofrecían la *propositio* del poema, había dedicado, en los versos siguientes, su *Égloga I* al Virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, duque de Alba: «estado / albano». En este juego de paralelismos que el poema de Pedro de Medina teje respecto de la composición garcilasiana, puede observarse la curiosidad de que el destinatario de su poema sea también un miembro de la casa de Alba. En este sentido, resulta sugerente el continuo juego onomástico que Medina establece entre Alba, por Alba de Tormes y por la alusión a la familia noble, y el alba, el amanecer que es cuando se cierra el poema. De este modo, asistimos a una compleja funcionalidad de «alba» en el poema de Medina que nos evoca, sin duda, su modelo textual, ya que también en el poema de

---

[109] Véase Antonio Prieto, «Del ritual introductorio en la épica culta», *Estudios de literatura europea*, Madrid, 1975.

Garcilaso cumple un papel muy destacado, por el nombre de su destinatario y por ser el alba la hora del comienzo de la composición.

La dedicatoria nos ofrece una interpelación dirigida al dedicatario del poema con el ánimo de que deje momentáneamente sus obligaciones y preocupaciones dignas de su cargo y oficio —más adelante sabremos que se refiere al ejercicio militar— para escuchar, siquiera sea un momento, las quejas de los dos pastores:

> Permitan los cuidados
> que la grandeza cría,
> que escuches, gran Mecenas,
> sus rústicas avenas,
> (vv. 7–10)

Como vemos, a diferencia de Garcilaso que, en su *Égloga I*, al interpelar a su destinatario para reclamar su atención, establecía una oposición que nos lo presentaba de forma indistinta dedicado al *negotium* (oficio civil de gobernar el estado o el militar de defenderlo con las armas en la guerra) o al *otium* (la caza), nuestro poeta se dirige a su dedicatario apelando al permiso de «los cuidados» emanados de su «grandeza», en clara referencia —según comprobaremos posteriormente— a sus hazañas de carácter militar.

Mientras el Mecenas escucha el lamento de los dos pastores de la égloga funeraria, el poeta con la intención de captar su benevolencia, le insinúa que entretanto la nueva musa le inspirará nuevos versos que ensalzarán su nombre con la obtención de fama y gloria eterna:

> mientras mi nueva Musa canta un día
> con voz mayor que de hombre,
> la gran corona y gloria de tu nombre.
> (vv. 11–13)

Esta intención de celebrar las hazañas del destinatario de la égloga seguía los pasos que el propio Garcilaso había andado en su *Égloga I*: «y en cuanto esto se canta, / escucha tú el cantar de mis pastores» (vv. 41–42),

versos que se habían inspirado en Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 7–8: «en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?»[110].

El tono hiperbólico que el poeta ofrece a su destinatario se enfatiza en la segunda estancia, en la que —como se insinuaba anteriormente— se encomia su actividad o ejercicio militar, es decir, el *negotium*, dejando de lado la otra situación en la que se lo podía mostrar, el *otium* (tal vez alejándose del fantasma de la censura que había caído de forma harto extraña sobre don Luis de Góngora, a pesar de que sus defensores, en especial el Abad de Rute, la resolvió finalmente a su favor, al menos por el arsenal de erudición que puso a su servicio[111]). De esta forma, el dedicatario puede escuchar al poeta o el canto de los dos pastores mientras que —como expresa en sendas construcciones paralelísticas o, si se quiere, en dos

---

110 Luis de Góngora había terminado la dedicatoria de sus *Soledades* al Duque de Béjar intentando captar su benevolencia:

> que, a tu piedad Euterpe agradecida
> su canoro dará dulce instrumento,
> cuando la Fama no su trompa, al viento.
> (vv. 35–37)

Cito por L. de Góngora, *Soledades*, *op. cit.*, p. 193. Estos versos habían sido considerados por Díaz de Rivas, en sus *Anotaciones y defensas*, como un tributo que ofrecía don Luis al Duque con el ánimo de obtener su benevolencia al insinuar «que es persona digna de grandes elogios poéticos» (Ms. 3726 de la B. N. de Madrid, fol. 108 v.).

111 En efecto, el más acerbo antigongorino, Juan de Jáuregui, en su *Antídoto*, había censurado a don Luis que hubiera situado al dedicatario de sus *Soledades* en un mero ejercicio de cazadores: «El exercicio de la caça o montería es muy loable en Príncipes i Reyes; mas, en efecto, es sólo un entretenimiento i gusto, no acción heroica en lo militar ni en lo cibil. Y así no devía Vm. hazer tan gran caudal de que este príncipe andaba a caça, sino aplicarle otra ocupación o virtud illustre i conpetente a tal señor, como lo hizo Garci Lasso con Don Pedro de Toledo, quando dixo: (...) Y últimamente, como cosa accidental i a trasmano, habla de la caça: (...) De estas virtudes grandes se ha de hazer mención quando se habla con los príncipes i se les dedica algún escripto, pidiéndoles lugar para leerlo, i no aplicarles el exercicio meramente de caçadores» (cito por la edición de E. J. Gates, *Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960, pp. 89–92). El furibundo ataque fue eficazmente contestado por el amigo del poeta cordobés Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, quien lo defendió de manera oportuna y sobre todo muy erudita dignificando, a través de un rico arsenal de ejemplos, el *otium* en el que nuestros poetas habían situado a sus dedicatarios; véase el *Examen del Antídoto*, recogido por M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, en concreto pp. 407–409.

proposiciones subordinadas temporales («Y en tanto», «mientras», v. 14 y v. 20) — sus «glorias» fueran igualadas con el paso del tiempo y sean cantadas haciendo olvidar incluso a la *Eneida*. Así, el poeta destaca el carácter épico y bélico del personaje, a quien compara con Alejandro (Magno), y cuyas hazañas militares darían materia para que su propio poeta («Menandro» metonímicamente) haga olvidar con su composición nada menos que la *Eneida* virgiliana:

Y en tanto que tus glorias
(envidia de Alejandro)
fueren con las edades igualadas,
y dieren tus vitorias
materia a tu Menandro,
que olvide las *Eneidas* celebradas;
(vv. 14–19)

Recordemos que el mismo Virgilio también había aludido sólo a las actividades militares de su amigo Polión: «Tu mihi, seu magni superas iam saxa Timaui / siue oram Illyrici legis aequoris...», *Bucólicas*, VIII, 6–7.

El tono hiperbólico que se ofrece al destinatario se hace extensible a su propia casa albana cuando el poeta sentencia, gracias a la sinécdoque *pars pro toto*, que las «heredadas banderas» que llevan el escudo de la familia bastarán para infundir el temor a todos los países desde el sur hasta el norte («Triones»):

mientras las heredadas
banderas ponen miedo
en bárbaras naciones,
del Sur a los Trïones,
con el divino timbre de Toledo,
(vv. 20–24)

Como era frecuente en la tradición bucólica de la poesía áurea española, la égloga sigue el cauce estrófico de la estancia, combinando, por lo tanto, versos endecasílabos y heptasílabos que siguen un esquema o paradigma determinado. Pedro de Medina emplea dos modelos de estancias diferentes a lo largo de su égloga, variando el número de versos y el paradigma de ambas. Así, puede observarse que cada modalidad de estancia ocupa prácticamente cada mitad de la composición, de manera que un tipo de estrofa es empleado desde la primera estancia hasta la decimoséptima, y contiene la dedicatoria, el canto de Lisardo y la intervención del poeta–narrador que introduce al siguiente pastor; la otra modalidad de

estancia aparece desde la decimoctava hasta el final, correspondiéndose con la intervención de Belardo y del poeta–narrador que cierra la composición.

El primer tipo de estancia está compuesto por un total de trece versos, cuatro endecasílabos y nueve heptasílabos, que siguen el siguiente paradigma: *abC abC : c deeDfF*. Curiosamente, se trata del mismo esquema de rima que Garcilaso emplea en la *Égloga II* al comenzar la intervención del pastor Salicio, a partir del v. 38 hasta el v. 76, es decir, a lo largo de tres estancias de 13 versos cada una; un esquema que, entre otros, había sido usado por Petrarca en su canción «Chiare, fresche et dolci acque»[112]. Este paradigma vuelve a verse en la nueva aparición de Salicio —vv. 681–693 y 707–719—, y en la intervención de Albanio —vv. 694–706. En la composición que se había convertido en el principal modelo de nuestro autor, la *Égloga I* de Garcilaso, todas las estancias contienen 14 versos y presentan el mismo paradigma: *ABC BAC : c ddEEFeF*, que es el de la canción de Petrarca que comienza «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina»[113]. Garcilaso había cambiado el esquema de rima de su poema en la vigésima estancia donde incluyó un endecasílabo más en la sirima, de manera que el paradigma pasó a ser el siguiente: *ABC BAC : c ddEEFHfH*. Así, pues, las diferencias, desde el punto de vista estrófico, entre ambas églogas resultan importantes, ya que mientras que el poeta toledano no había variado el paradigma de su poema, Medina había introducido dos esquemas de rima muy diferentes que afectaba incluso a sus respectivos números de versos. Sin embargo, tal vez lo más destacado sea la coincidencia que se establece entre el paradigma de la égloga garcilasiana y el segundo tipo de esquema que introducía Medina a partir de la estancia decimoctava, que ahora presenta diez endecasílabos y cuatro heptasílabos cuya rima se distribuye de la siguiente manera : *ABC ABC : c ddEEFeF*. Como puede apreciarse, salvo la diferencia en el esquema de rima del segundo pie de la *fronte* —*BAC*, en Garcilaso, frente a *ABC*, en Medina—, ambos paradigmas resultan idénticos. De este modo se acentúa el carácter modélico de la égloga garcilasiana respecto de la de nuestro autor, pues la semejanza no se produce sólo en el aspecto métrico sino también en sus respectivas materias, ya que ambos pastores, Nemoroso y Belardo, son los malogrados viudos que lamentan la pérdida de sus amadas, cuyo nombre —Elisa— también resulta similar.

---

112 Véase Francesco Petrarca, *Cancionero*, *op. cit.*, vol. I, pp. 454–459.

113 F. Petrarca, *Ibidem*, pp. 256–261.

Para concluir, quizás, convenga concretar al menos los temas y motivos que aparecen en los cantos de los dos pastores[114]. Lisardo muestra su desconsuelo interpelando a la difunta Elisa, que es alabada de forma hiperbólica (4)[115]. Ese exagerado halago conlleva la proclamación del desconsuelo que afecta a toda la naturaleza que, condolida, también manifiesta su solidaridad con el desdichado pastor; una actitud ecuménica que el pastor solicita que se traduzca, de acuerdo con la filosofía neoplatónica, en un llanto universal (5), que subraya la *lamentatio* elegíaca por la desaparición de Elisa; más adelante, de nuevo Lisardo reclamará el duelo cósmico como muestra de solidaridad con su desdichado amigo (15).

La concreción de esa desarmonía natural es reclamada por el pastor que interpela, a modo de *adynata* o *impossibilia*[116], al tiempo para que no detenga su curso, ni para que dé verdura al prado, ni primavera hermosa, «pues marchitó la rosa / la cruda reja del villano arado» (6)[117].

Lisardo entona la *consolatio* cuando nos ofrece una ponderación de la belleza y perfección de la dama que ha sido vencida por la muerte (6), que, sin embargo, ha fracasado porque su guadaña no ha podido:

manchar su estampa bella,
allá donde es estrella
vive en eterna efigie largos días;
y allí es razón se quede,
que no en estampas donde el tiempo puede (7).

---

114 En un futuro y próximo trabajo se estudiarán, de forma pormenorizada, los temas y motivos que nos ofrece Pedro de Medina en su égloga.

115 Los números que pongo entre paréntesis remiten a la estrofa o estancias concretas en las que aparece el tema aludido.

116 Diferentes ejemplos de los *adynata* o *impossibilia* , pueden verse en Virgilio (M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral*, *op. cit.*, pp. 90–91), Garcilaso, en su *Égloga I*, vv. 161–167 (*Obra poética*, *op. cit.*, p. 128, donde también se nos remite a ejemplos de Ovidio y de Petrarca), Luis Barahona de Soto (J. Lara, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1994, p. 240, donde se nos ofrece más bibliografía acerca del tema) o Fernando de Herrera (Mª T. Ruestes, *Las églogas de Fernando de Herrera*, *op. cit.*, pp. 69–70), entre otros.

117 Garcilaso, en su *Égloga III*, vv. 133–134, había introducido ya el *topos* de la frecuente *mors inmatura*, aliado a otro tópico, el de la flor tronchada, v. 228 (1995, 230–231 y 235). Véase A. Ramajo Caño, «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), pp. 315–316.

En el ámbito de la *laudatio*, Lisardo nos ofrece una fantástica visión en la que su amigo Belardo y su difunta esposa protagonizan una escena piscatoria (8), o una ambientación típicamente bucólica que permite a Lisardo ponderar la hermosura de Elisa, de cuya extremada belleza sentía envidia la propia naturaleza (9).

Entre los *topoi* que caracterizan la elegía se halla el apóstrofe de Lisardo a la muerte, en un tono con claros ecos del añejo *ubi sunt?* —tan característico de la poesía fúnebre—, para que le diga a dónde ha llevado a la dama arrebatada. El tono enfático y el carácter fatídico del canto elegíaco de Lisardo llega a su punto climático precisamente en estas reiteradas preguntas sin respuestas que acentúan su desconsuelo (10, 11).

También se preocupa Lisardo de dejar testimonio exacto de la condición y origen de la difunta Elisa, hija del mayoral Urbano, que le permite sugerir una escena tan genuina de la pastoral como la trashumancia del ganado con el cambio estacional (13)[118].

Lisardo justifica su necesidad de cantar al menos lo mínimo que la condición divina de Elisa le podía permitir (13, 14) y, dirigiéndose a su «amigo perfeto», Belardo, pretende consolarlo, pues, «siendo luz de los poetas» (tal vez, en clarísima referencia a Lope de Vega), se había quedado sin su luz, en evidente alusión a Elisa, evocada de acuerdo con la riquísima imaginería lumínica que para el petrarquismo tenía la amada (16)[119]. Y, quizás, no haya mejor consuelo para Lisardo que comprometerse con su infortunado amigo a que la muerte de su amada nunca será definitiva, pues, contra el olvido que se impone a todo lo desaparecido, pretende aplicar el

---

[118] El poeta cuando nos revela quién es el padre de Elisa, el mayoral Urbano, recrea una de las características del ejercicio pastoril: «su amado padre y noble, / le dio ganado al doble, / de invierno a Extremo, a Cuenca en el verano» (vv. 165–167). Con la alusión a la trashumancia pastoril establece un nuevo paralelismo con la *Égloga I* (vv. 189–193) de Garcilaso, con quien coincide incluso en los destinos y estaciones señalados.

[119] Las referencias e imágenes lumínicas para caracterizar a la mujer ha sido una constante en todas las literaturas sobre todo desde su codificación por los neoplatónicos y petrarquistas. Véase, entre otros, E. De Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987, pp. 78–85; M. Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y est. prel. Rocio de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 72–73 y 183–184; León Hebreo, *Diálogos de amor*, *ed.* José Mª Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, pp. 340 y ss.; Mª P. Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. op. cit.*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 539 y ss.

antídoto de la memoria eternizando el nombre de Elisa en su composición poética (16), en feliz recreación del *topos* virgiliano.

El canto de Belardo, el pastor viudo, se desarrolla intensamente en el ámbito de la *lamentatio*, pues muestra de forma reiterativa su desconsuelo eterno por la muerte de su esposa, y al mismo tiempo, en consonancia con la tradición del amor cortés, subraya la necesidad de seguir sufriendo eternamente por la muerte de su amada (18).

Belardo proyecta en el río Tormes la culpabilidad por la desaparición de su esposa y, por lo tanto, lo considera causante de su desdicha deseándole también un sufrimiento como el que él mismo padece y que quede condenado al olvido eterno (19). Belardo no puede comprender qué delito cometieron ellos, él y su amada, que tanto bien hicieron al río, para que éste le dejara sumido en esa solitaria noche «larga, obscura y helada» (20).

El pastor apostrofa directamente a su amada, caracterizada con las tópicas imágenes lumínicas, y le muestra su desdicha por no avisarle de su pronta marcha cuando ella era la depositaria de su fe, su señora (21).

Belardo intensifica el clímax de su canto al preguntar retóricamente, a través de la tópica formulación del *ubi sunt?*, dónde está su amada (22). El trágico tono de este lamento se modula gracias a la recreación de la no menos tópica troquelación del «por ti»[120], la amada que ha sido su auténtica benefactora. Así, Belardo oscila entre el lamento y el consuelo que, de nuevo, es roto por la definitiva experiencia de la tristeza y desdicha que queda finalmente: «mas como nos dejaste, / dejónos el contento y la ventura» (23).

Dentro de la *lamentatio*, el poeta ofrece claras muestras de los efectos que la muerte de su esposa han provocado en él mismo y en el entorno natural, y por eso lamenta ahora su desdicha presente frente al feliz tiempo pasado y la imposibilidad de grabar siquiera en la corteza del árbol ni

---

120 La presencia o la ausencia de la amada provoca una catexis que proyecta sus efectos positivos o negativos en los pastores y en la naturaleza; por ello el pastor entona anafóricamente la expresión «por ti» dirigida a la difunta amada que, convertida en un elocutivo *topos*, implica en sí misma la alegría o la desdicha que se deriva de su ausencia o de su presencia para él mismo y para el entorno. Así, se veía, por ejemplo, en la *Égloga I* (vv. 99–102) de Garcilaso, o en la *Égloga III*, «Amarilis» (vv. 182–186), de Fernando de Herrera.

fechas ni el nombre de su amada (24). El triste malestar de Belardo por la definitiva ausencia de la amada lo lleva a pedir su propia muerte (24)[121].

La actitud masoquista del pastor implica la recreación de la muerte de la amada de acuerdo con una típica imagen: «pastor fiero, / prendió con dura percha y cruda mano / de mi querida alondra el cuello y nido» (26).

Como consecuencia de esa desgracia el pastor desea de nuevo su propia muerte convirtiéndose este sentimiento en el verdadero tema de su canto. De esa extremada desolación y firme deseo suicida el pastor obtiene, en realidad, el principal argumento para la *consolatio*, pues su propia muerte le permitirá estar junto a su amada en el cielo, suponiendo el postrero y definitivo triunfo del amor sobre la muerte (28, 29). Por eso, Belardo pide a su amada Elisa que desate los nudos corporales que aprisionan su alma, de acuerdo con la tradición platónica (29). De esa forma, liberado completamente del mortal velo, los enamorados estarían en los Elíseos —como Nemoroso y su amada Elisa— «asidos por las manos» (30)[122].

---

121 Los motivos típicos de la poesía bucólica se desgranan a lo largo de toda la égloga, como ocurre ahora cuando el pastor lamenta su infelicidad presente por la ausencia de su amada frente al feliz tiempo pasado con ella, o la imposibilidad de grabar en adelante en la corteza del árbol ni fechas ni el nombre de su amada. Esa situación desesperada que provoca la ausencia definitiva de su amada lleva a Belardo a pedir su propia muerte. El deseo del suicidio parecía provenir de Bembo, *Rime*, CLXII, 45–46: «Ogià mia speme, quanto / meglio m'era il morir, che'l viver tanto». Pero el modelo más cercano a nuestro poeta había sido, cómo no, la *Égloga I* de Garcilaso, donde Nemoroso, tras recrear la temprana muerte de su amada Elisa, reclamaba para sí mismo su mortal suerte: «Más convenible fuera aquesta suerte / a los cansados años de mi vida, / que's más que'l hierro fuerte, / pues no la ha quebrantado tu partida» (vv. 263–266); más adelante, en los vv. 321–323, podemos ver cómo el poeta lo único que espera es morir cuanto antes para estar con su amada: «hasta que muerte'l tiempo determine / que a ver el deseado / sol de tu clara vista m'encamine». Sobre el motivo del suicidio por amor, véase M. Bayo, *Virgilio y la pastoral*, *op. cit.*, pp. 170–171, y Mª T. Ruestes, *Las églogas de Fernando de Herrera*, *op. cit.*, pp. 189 y ss.

122 Estas palabras son un claro eco de la *Égloga I* de Garcilaso, en la que Nemoroso pedía a su amada que en la «tercera rueda» «contigo mano a mano» (vv. 400–401). Belardo sólo desea y espera la muerte porque es la única forma de estar de nuevo junto a su difunta esposa, de ahí que, de acuerdo, con la tradición neoplatónica y cristiana, que mantienen una concepción dual del hombre, pide que su alma sea liberada de su cuerpo y, conforme al deseo ascensional que también tiene raíces petrarquescas, aspire al mundo de los bienaventurados —en los Campos Elíseos— donde se halla su esposa y poder estar unidos eternamente, pues los dos habían sido «una voz, un cuerpo, un alma, un nudo», en clara referencia al motivo de la transformación de los

Finalmente, el pastor, ante la falta de respuesta de su amada, adquiere consciencia de la imposibilidad de morir para estar con su amada; un nuevo lamento que lo invita al silencio, mientras piensa, de acuerdo con la tradición literaria, grabar en la corteza de los árboles el epitafio de su amor y de su canto: «aquí acabó Belardo / que más amó, y gozó su gloria menos» (31).

---

amantes (véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996).

# CAPÍTULO III
# LA *CANCIÓN A LOS REYES CATÓLICOS* DE AGUSTÍN DE TEJADA PÁEZ: EJEMPLO DE *MITOLOGEMA* Y MANIERISMO

Uno de los mejores textos que integran el manuscrito granadino llamado *Poética silva* es la *Canción a los Reyes Católicos* de Agustín de Tejada Páez. El citado manuscrito parece el fruto más sobresaliente del grupo de poetas que constituyeron, a finales del siglo XVI y principios del XVII, lo que se dio en llamar la Academia de Granada [123],

---

[123] J. Lara Garrido ha sido el crítico que mejor ha estudiado la *Academia de Granada* y el manuscrito *Poética silva*, ofreciendo la mayor información sobre sus integrantes; véanse sus trabajos y las referencias bibliográficas que contienen: «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al prof. Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 241–262; «Los poetas de la Academia granadina. (Notas sobre el grupo de la Poética silva)», *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, II, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 183–199; «Silva antequerana (II). (Notas de asedio a la poesía antequerano–granadina del Siglo de Oro)», «III. De Pedro Espinosa a Luis Martín de la Plaza. Homenaje y ejercicio de imitación compuesta en un poema de certamen», «IV. Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 1 (1995), pp. 129–147; «Silva antequerana» (III). «V. Piedad barroca y organización discursiva: un poema de certamen sobre la Virgen de Monteagudo en su contexto antequerano», «VI. Código temático y representación: la sátira *A una mujer flaca* de Luis Martín de la Plaza desde sus interferencias contextuales y cotextuales», *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 2 (1995), pp. 399–454; «La trayectoria creativa del humanismo granadino. Poesía y prosa en los siglos XVI y XVII», en J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento*

integrada, entre otros, por Andrés del Pozo, Gregorio Morillo, Diego de Rojas, Pedro Rodríguez de Ardila, Juan Montero, Juan de Arjona, Gutierre Lobo, Pedro Cáceres Espinosa, y a la que perteneció Agustín de Tejada Páez, a la sazón, racionero de la catedral granadina[124]. A diferencia de lo que había sido la práctica habitual de las academias áureas[125], el más preciado fruto literario de la Academia de Granada, es decir, el manuscrito *Poética silva*, compuesto por noventa y ocho composiciones, no se configuró conforme al modelo de actas que daban noticia en distintas sesiones y apartados de las intervenciones de los que participaron en los diferentes actos académicos, es decir, que la *Poética silva* no es «un cancionero colectáneo donde se haya plasmado notarialmente la producción lírica registrada en la Academia de Granada», sino que es «una antología fuertemente selectiva, cuyo núcleo de atención centra la labor poética del

---

*granadino*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 227–287; «El pregongorismo del grupo antequerano–granadino y las grandes antologías» y «Los poetas de la Academia granadina (El grupo de la *Poética silva*)», en *Del Siglo de Oro (Métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea–CEES Ediciones, 1997, pp. 165–171 y 231–249; I. Osuna, *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000; J. M. Morata, «En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la *Poética silva*», *Canente*, 1 (2001), pp. 13–80.

124 Sobre Agustín de Tejada Páez, puede verse, además de la bibliografía citada, J. Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 135–141 y 157–164; Mª L. Íñiguez Barrena, «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la Virgen de Monteagudo en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza y Pedro Espinosa», *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 115–155; J. A. Muñoz Rojas, «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1993), pp. 411–422; J. Roses, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (Con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997), pp. 63–88; D. Cotta, «La *Qualitas Sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Páez», *Canente*, 1 (2001), págs. 183–231; B. Molina Huete, «Agustín de Tejada y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 353–402.

125 Para recordar cómo era la práctica habitual de las Academias áureas, puede verse J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE, 1963; A. Egido, «Poesía de justas y academias» y «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 115–137 y 138–163; J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera (eds.), *Actas de la Academia de los Nocturnos*, Valencia, 1988; E. Rodríguez (*ed.*), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim–Diputació Provincial e València, 1993.

grupo granadino pero hacia la que se filtran composiciones escogidas de orígenes y vías de transmisión diferentes»[126]. La carencia de tales actas o relaciones impide saber las circunstancias o motivos que inspiraron las composiciones poéticas que pueden situarse en un breve período entre 1595 y 1601[127]. Y tampoco ofrecen información alguna al respecto los títulos o epígrafes que encabezan los poemas.

Así las cosas, se desconoce cuál pudo ser la causa concreta que movió a Tejada Páez a templar su cuerda heroica para cantar al sepulcro granadino de los Reyes Católicos y, además, su canción es, por otra parte, la única pieza de la *Poética silva* que trata dicho asunto, de forma que no parece que fuera un tema de academia, aunque sí hubiera alguna circunstancia que provocara la inspiración del poeta antequerano. Unos años antes, Fernando de Herrera —cuya poesía heroica ha sido señalada por la crítica como un modelo claro de las canciones heroicas de Tejada Páez— había dedicado una canción *Al santo rey D. Fernando*, «Inclina a tu nombre, ô luz d'España!»[128], «escrita para conmemorar el traslado de sus restos a la Capilla Real el 14 de junio de 1579, destinada, según pienso, a ser leída públicamente en el templo durante ese acto, como parecen demostrarlo, entre otros indicios, los pronombres demostrativos de inmediatez»[129]. Siguiendo con el mismo proceder del *Divino*, tal vez no sea del todo erróneo sugerir la idea de que una causa del mismo tenor pudo inspirar los versos de Tejada Páez al sepulcro de los Reyes Católicos: podía tratarse de una composición que surgiera como un conjuro poético para que esas dos joyas simbólicas que yacen en un sepulcro de la catedral de Granada no corrieran la misma suerte que la que siguieron los restos de sus ilustres descendientes tras la decisión de Felipe II de trasladar los cuerpos de sus inmediatos antecesores al Escorial[130], o sencillamente como una canción ditirámbica que pretendiera homenajear a uno de los tesoros más representativos y simbólicos de la ciudad de Granada[131].

---

126 J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro…*, *op. cit.*, p. 235.

127 I. Osuna, *Poética silva*, *op. cit.*, p. 20.

128 F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, *ed.* C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 453–455.

129 C. Cuevas, «Introducción» a F. de Herrera, *op. cit.*, p. 50.

130 Véase M. Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pp. 896–899 y 911–920.

131 Véase J. Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI. Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 98–100.

## Canción petrarquista

Los preceptistas españoles del Siglo de Oro dijeron bien poco sobre la canción petrarquista, pues en este campo no hicieron otra cosa que seguir la teorización de los italianos. Sin embargo, sí se mostraron partidarios de que nuestros poetas aguzaran el ingenio y crearan con cierta libertad aun dentro de los límites de la rígida canción petrarquista[132]. La canción petrarquista gozaba de gran prestigio y reconocimiento, como puso de manifiesto Fernando de Herrera, quien la considera difícil por estar compuesta de voces escogidísimas y se acomoda a todos los temas; es grave y debe mantenerse siempre su estilo elevado sin decaimiento:

> la cual es la más noble parte de la poesía mélica, i juntamente de todas las otras suertes de rimas i poemas italianos, i por la ecelencia suya, se apropria a sí sola el nombre común. I como es el más hermoso i venusto género de poema, assí es el más difícil; porque se compone de vozes escogidíssimas, i se acomoda a varios números, i a todos los argumentos. Su testura es gravíssima, i ella en sí no admite dureza, ni desmayo i lasamiento de versos, ni cosa que no sea culta, i toda hermosa i agraciada, i, como dizen los toscanos, llena de *leggiadria*[133].

Herrera destacaba la suavidad y dulzura de la canción por sus muchos versos cortos[134]. Puede decirse que Tejada se aleja de este gusto del sevillano, pues son escasos —comparativamente hablando— los heptasílabos de su canción. Sin embargo, sí hace caso del *Divino* cuando, al emplear un mayor número de endecasílabos, sigue su recomendación de

---

132 Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970[reimpr.], p. 250.

133 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, *ed.* I. Pepe y J.Mª Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 483–484.

134 En efecto, a propósito de la *Canción II* de Garcilaso, había escrito: «En esta canción esplica Garci Lasso sus amorosos sentimientos con mucha dulçura i suavidad, llana i desnudamente, sin tanto ornato i composición como suele descubrir en las demás canciones, porque a ésta dio candor i puridad para suplir la falta de concetos i ornamento i elocución. I favorécele la compostura por estar llena de versos cortos, que los italianos apellidan *rotos*, que son los de siete sílabas; los cuales, aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulçura i sonido más suave»; *Ibidem*, p. 494.

acrecentarle «más gravedad i grandeza i manificencia»[135] a su composición, basándose, no sólo en el argumento elevado tratado, sino también en todos los elementos de la *elocutio* que le añaden *asprezza*.

Petrarca, que, al fin y al cabo, fue el que fijó la forma definitiva de la canción italiana, suele ser el modelo de la canción petrarquista, pero:

> pasado el momento de auge de la imitación de Petrarca, algunos paradigmas de *Canciones* españolas siguen coincidiendo con las del poeta italiano; pero en forma indirecta, es decir, a través de poetas castellanos tenidos ya por modelos, como un Garcilaso o un Francisco de la Torre[136].

La canción petrarquista de Tejada está compuesta de catorce estancias, de diecisiete versos que combinan endecasílabos y heptasílabos, y un envío o *commiato* (formado por siete endecasílabos y un octosílabo, el primero). El paradigma de cada estancia es el siguiente: *ABC ABC C dEEDfGFGHH*. El esquema métrico del envío es como sigue: *aBCBCADD*. El paradigma de la canción es diferente al de las otras de Tejada, *Al rey don Felipe*, *A la Asunción* y *A la desembarcación de los santos de Granada*, cuyos paradigmas también son distintos entre sí. El paradigma tampoco coincide con ninguno de los que presentan las canciones de Petrarca, ni de Góngora, y guarda cierto parecido con el de la canción de Cervantes *De la pérdida de la armada que fue a Inglaterra*, pues tan sólo presenta —como puede observarse— ligeras variaciones en los versos centrales de la *sirima*: *ABC ABC C dEEDFGGFHH*[137].

El paradigma de la canción de Tejada presenta una estructura complicada de acuerdo con la preferencia de la época por las canciones que métricamente ofrecían una simetría de gran dificultad, pues en ese tipo de canciones el poeta se regocijaba en el artificio técnico y, en definitiva, en la acumulación de dificultades. Segura Covarsí puso de relieve «el predominio de esta estructura clásica, de líneas rectas y partes equidistantes y simétricas:

---

135 *Ibidem*, p. 514.

136 Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 58 y 183.

137 Las dos canciones tienen el mismo número de versos, iguales la *fronte* y el verso de vuelta y casi idéntica rima en la *sirima*, guardando también simetría; sin embargo, son muy distintos los paradigmas de los respectivos *commiatos*.

los pies, de igual rima; la *chiave* o eslabón, como punto de unión de éstos con la *sirima*, y ésta dividida en unidades simétricas»[138], que, en nuestro caso, se traduce en el siguiente esquema: una central (fG / FG) y dos laterales (dE / ED y HH).

El envío de la canción de Tejada se inserta en la tradición petrarquista de aludir en su contenido a la propia canción, a la que se dirige directamente: «Canción, detén el vuelo». El clasicista Francisco Cascales había precisado la función que desempeña el envío o *commiato*: «El officio del commiato es hablar con la canción, amonestalle que no se atreva a salir o que salga, que haga o que diga alguna cosa que convenga al poeta, o le enseña cómo se debe defender de los maldizientes, o la embía por mensagera de algún recaudo»[139].

Si en un principio, el contenido de la canción había sido bucólico o amoroso, a medida que se aclimata en nuestra tradición poética se extiende hacia el asunto religioso y heroico. Incluso a lo largo del XVII la canción ofrece el cauce idóneo para la poesía laudatoria o encomiástica[140], como es el caso que nos ocupa. El propio Herrera había señalado, de acuerdo con sus orígenes, que la canción «había nacido para alabanças i narraciones de cosas hechas, i deleites i alegrías y convites»[141].

## Canción heroica

La canción de Tejada Páez se nos muestra como una composición, si breve para haber sido poesía épica, ajustada a los moldes canónicos de la canción petrarquista que ha encontrado su feliz expresión en el aliento heroico, en el tono exaltado y entusiasta del sentimiento religioso y patriótico, que pretende transmitirnos a través de la emoción la sublimidad de lo cantado. De ahí que Tejada haya dispuesto todos los elementos, desde

---

138 E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista*, *op. cit.*, p. 194.

139 F. Cascales, *Tablas poéticas*, *ed.* B. Brancaforte, Madrid, Espasa–Calpe, 1975, pp. 239–240. También Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones*, había señalado la misión de esta estancia que llama *conviato*: «es apóstrofe de la oración a la poesía, que á de salir a la luz i al juizio i presencia de todos los ombres», *op. cit.*, p. 484.

140 Véase E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista…*, *op. cit.*, pp. 163 y 191.

141 F. de Herrera, *Anotaciones*, *op. cit.*, pp. 477–478.

los ideológicos a los meramente formales, métrico–estilísticos, para la consecución de esa finalidad artística. Al fin y al cabo, como fiel poeta de su tiempo, Tejada pretendía admirarnos, conmovernos, no sólo por la trascendencia del tema poetizado, sino por la consecución de la perfección de su técnica literaria, gracias a la confabulación de todos los elementos constituyentes del arte poética, que han sido tensados hasta su más elevado grado de dificultad artística para conseguir la maravilla y conmoción del lector, tras la demostración de su virtuosismo poético[142]. Esa sabia dosificación y mixtura de la emoción patriótica y religiosa y la maestría y perfección técnica explican la grandeza y singularidad poética de Tejada, fiel seguidor de la senda que, en este ámbito, había iniciado Herrera.

Como había pedido a la gente española que hiciera una corona de flores en homenaje a los Reyes Católicos, Tejada ha compuesto su canción cual corona de flores, formada por sus quince estancias, en ofrenda a don Fernando. Una corona floral que teje las hazañas militares y políticas del héroe cantado cuya acción siempre se ha inspirado en la fe católica y por ella se ha llevado a cabo, de ahí que haya puesto todo su esfuerzo en la creación de una canción que técnicamente se halle a la altura del héroe cantado: por eso sustenta su composición en la base de una amplia galería de saberes clásicos y religiosos que reafirmen la condición mítica y sagrada de don Fernando. Precisamente, ese homenaje floral constituye el hilo narrativo —que no ha visto I. Osuna[143]— del poema épico: el poeta entona su alabanza al rey don Fernando en tanto que Titán, Atlante o Marte que ha llevado a cabo grandísimas y singularísimas hazañas épicas y en tanto que bienaventurado que goza en el cielo después de muerto, y el poeta sustenta esa doble condición ofreciendo los ejemplos o el muestrario de tales episodios y empresas terrenales que se tradujeron, finalmente, en la recompensa celestial. Por otra parte, quizás no deba olvidarse que el carácter manierista de la canción se traduce, entre otras cosas, en la apariencia

---

142 Acerca de la *admiratio*, véase F. Monge, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje. Estudios de Filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, La Haya, 1966, p. 358; A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco» (1987), reimpr. en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 19–28; A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968, pp. 79 y ss.; E.C.Riley, «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, III, Madrid, CSIC, 1963, pp. 173–183, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 146–154.

143 *Poética silva…*, *op. cit.*, p. 167.

atomizada de la composición de manera que sus estancias parecen independientes temáticamente dando la impresión de no estar subordinadas al tema o idea central del poema[144]. Sin embargo, puede decirse que existe un argumento e hilo narrativo del que dependen todas las estancias en las que se destacan los méritos terrenales y la recompensa del rey don Fernando.

La condición heroica de la canción de Tejada no está, ni mucho menos, reñida con su carácter ditirámbico, pues, en efecto, el poeta canta las hazañas y méritos del rey don Fernando a la par que dicho muestrario cumple la función de *laudatio* de la ínclita figura. Así, de las distintas variedades de poesía ditirámbica, la canción de Tejada puede considerarse, en cierta forma, dentro del género consolatorio[145], pues el poeta, después de alabar al rey católico por todas sus victoriosas y acertadas acciones, ofrece, a modo de consuelo para todos los españoles, su gozosa visión del ilustre fallecido gozando de la visión divina en el cielo habiendo obtenido, además, la fama eterna por todas sus hazañas heroicas en su vida terrenal y por la gloria que disfruta como bienaventurado. Y es que, de hecho, el carácter ditirámbico del personaje cantado se basa no tanto en sus cualidades personales privadas y abstractas como en sus hazañas concretas por él realizadas, convertidas en empresas ejemplares. De esta forma, no cabe duda de que la canción de Tejada puede considerarse como una composición híbrida que participa indistintamente tanto de las características de la poesía heroico–patriótica como de la poesía ditirámbica.

Pero el carácter consolatorio de la canción de Tejada responde, sin duda, a su condición de canto fúnebre dirigido al pueblo español para que celebre, ante su sepulcro, la gloria del rey don Fernando. El poeta no adopta, sin embargo, el tono triste y lastimoso de quien se halla desconsolado llorando la pérdida del monarca español que, al fin y al cabo, sucedió muchos años antes, sino que Tejada, a modo de *consolatio*, recuerda todas las hazañas más significativas del rey don Fernando que, tras la fatídica experiencia de la inexorable Parca, le han valido la recompensa de hallarse en la divina gloria, convertido en un universal ejemplo patriótico y católico, que debe merecer el tributo de la «española tierra». Así, pues, la canción de Tejada es un magnífico ejemplo de la mixtura o hibridación genérica, pues

---

144 Véase E. Orozco, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», *Manierismo y Barroco*, *op. cit.*, pp. 155–187; E. Orozco, *Introducción al Barroco*, I, *op. cit.*, pp. 68–128; J. Lara Garrido, *Relieves poéticos…*, *op. cit.*, pp. 161–162.

145 Entre otros, pueden verse los testimonios de A. López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, I, *ed.* A. Carballo, Madrid, CSIC, 1973, pp. 290–94, y de L. A. de Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, *ed.* A. Porqueras, Madrid, CISC, 1958, pp. 58–61.

las modalidades heroica, ditirámbica y elegíaca enhebran en perfecta simbiosis su ofrenda floral al rey don Fernando.

## Discurso poético como *mitologema*

Como es sabido, el análisis crítico–literario no puede surgir de un simple modelo y un único método que se aplica de forma constante y universal en todas las creaciones literarias, sino que, de forma muy contraria, aunque ya sea tópica su expresión, es cada creación literaria la que exige la aplicación de un determinado método analítico. En este sentido, al abordar esta aproximación al estudio de la *Canción a los Reyes Católicos* de Tejada Páez me ha parecido conveniente seguir el procedimiento que el profesor Lara Garrido aplicó a las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana[146]. Sin descartar ni menospreciar otras posibilidades analíticas, creo que la aplicación de la teoría del *mitologema* a este tipo de composiciones heroicas, que ensalzan desde la doble vertiente patriótica y religiosa a la realeza española, resulta una de las mejores estrategias para obtener un óptimo conocimiento del *corpus* poético estudiado[147]. Así, aunque sin la profundidad ni la brillantez del profesor Lara Garrido, me propongo seguir sus pasos metodológicos siquiera con el fin de pergeñar una posible estrategia de asedio crítico de la canción de Tejada Páez que necesariamente deberá completarse con otros estudios más agudos y atinados que esta tímida y primeriza atención.

Como podrá comprobarse, me propongo plantear al menos cómo Tejada Páez ha creado un discurso poético como *mitologema* político–religioso en torno a la figura de los Reyes Católicos, y concreta y especialmente del rey Fernando; es decir, como un conjunto de representaciones que, más allá de su plasmación conceptual, se concretan lingüística y plásticamente en imágenes y símbolos: «La suma integrada en el arquetipo de rey sagrado supone el desplazamiento del discurso en la

---

146 J. Lara Garrido, «Las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana: de la construcción retórica al discurso poético como *mitologema*», *Glosa*, 6 (1995), pp. 63–90.

147 Acerca de la aplicación del concepto de *mitologema*, puede verse, además del trabajo citado de J. Lara Garrido, M. García Pelayo, *Del mito y de la razón en el pensamiento político*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, «Mito y actitud crítica en el campo político», en *Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años. Estudios filológicos y lingüísticos*, Caracas, 1974, pp. 201–202.

perspectiva de su destinatario a una lógica de *mitopoiesis*, con la que se establecen conexiones míticas para totalizar fenómenos parciales o reducir las complejidades a simplificaciones». En este sentido, la canción muestra una plasmación y extensión del núcleo en:

> dos tipos sublimes, el pagano y el cristiano, que, lejos de presentarse como incompatibles, constituyen una unidad mantenida sin alteración ni violencia en el poema todo, aun haciéndola señalar en las dos partes distintas que en él existen, a saber: la de la participación y atribución personal y directa de Fernando el Católico durante su vida terrena en los hechos históricos que consigna, todos los cuales ocurrieron durante su reinado, y la de la intervención tutelar e idealizante del mismo, durante su vida ultraterrena, en la política que atribuye y asigna a sus sucesores (...). Tejada en tal canción se sirve de recursos teológicos y teogónicos, pero a cada uno de ellos asigna su exacto valor y alcance[148].

Desde otra perspectiva, el *mitologema* en torno al rey Fernando se construye en una doble dirección: por un lado, el poeta sistematiza de forma dual, por grupos de dos estancias, los dones otorgados por Dios a Fernando, que se tradujeron en los beneficios políticos que el rey aportó a España durante su vida terrena y que se concretaron poéticamente en la evangelización de América y la conquista del Nuevo Mundo, la monarquía española como monarquía universal, la reconquista de Granada y expulsión de los infieles, la creación de la Inquisición y la elección de Isabel de Castilla como esposa. Por otro, el poeta nos presenta cómo desde la vida celestial o ultraterrena las gracias o virtudes se transmitieron en las hazañas de sus herederos, de modo que, de nuevo, a través de pares de estancias, se plasma la presencia del monarca desde el cielo en las empresas contra los enemigos, infieles y herejes, de la patria y del catolicismo. La canción se configura, así, como un discurso poético concebido como un *mitologema* en el que sobresalen dos vertientes o realizaciones complementarias, la pagana y la cristiana, construidas gracias a la concreción mítica, simbólica e imaginística en torno a Titán, Marte, Atlante, para el rey Fernando y en torno a Belona y Juno para la reina Isabel.

Y de manera simultánea, pretendo pergeñar o perfilar siquiera las claves de la construcción retórica de la discursividad lírica en el plano

---

148 Ángel Ferrari, «Fernando el Católico, titán y bienaventurado», *Archivo de Filología Aragonesa*, II (1947), pp. 8–9.

elocutivo de la canción de Tejada Páez que, sin lugar a dudas, responden a las coordenadas compositivas de su esencial carácter manierista.

1) En la primera estancia exordial, se observa cómo el poeta expresa su deseo de que, gracias a la metonimia, «la española tierra»[149] esparza flores formando una «triunfal corona» en torno al túmulo de los Reyes Católicos[150], que, venciendo la poco alegre y oscura reputación que pesaba sobre ellos («tinieblas lóbregas»)[151], resucite la memoria/fama del «Marte fiel»[152], Fernando de Aragón, y de la «católica Belona», Isabel de Castilla[153]. La oriental y exótica botánica y la farmacopea («incienso», «mirra», «bálsamo» y «amomo», etc.) son evocadas por el poeta para recrear la resurrección de la fama de los Reyes Católicos cual se servía el ave Fénix para su renacimiento.

Desde el comienzo se aprecia cómo Tejada eleva la figura de los Reyes Católicos a la categoría de mitos, aunque mitos que adquieren un valor cristiano, como refleja la denominación del rey Fernando como el dios latino de la guerra, Marte, y de la reina Isabel (que, sin embargo, queda en

---

149 Tomo las citas textuales de la *Canción a los Reyes Católicos* de Tejada Páez de la edición del *Corpus de poesía antequerano–granadina* que preparan J. Lara, J. Morata y B. Molina, Málaga, (en prensa), pp. 22–27.

150 Para A. Ferrari, con razón, todo el poema desde el punto de vista de su unidad simbológica puede considerarse como una «corona triunfal»; «Fernando el Católico...», art. *cit.*, pp. 18 y 20–23.

151 A lo apuntado más arriba, se puede añadir esta razón como otra posible causa de inspiración de la canción de Tejada Páez.

152 El poeta subraya el carácter cristiano y mítico del héroe español con la alusión al dios latino de la guerra que ha dejado de ser profano para asumir la fidelidad a la religión cristiana con el adjetivo «fiel». En alguna ocasión ha usado la misma alusión mítica, «Marte» aunque haciéndole corresponder el adjetivo que ahora ha dado a la reina Isabel, «católico», como hizo en la canción *A la embarcación del Condestable*, v. 14: «al católico Marte, luz de Iberia» (*Cancionero antequerano*, *ed.* de D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, CSIC, 1950, pp. 401). Herrera, en su canción *Al Santo Rey don Fernando*, ya se había referido al monarca como «ardiente rayo del divino Marte» (v. 1).

153 La referencia a la reina Isabel de Castilla como «católica Belona» también la había usado Luis Martín de la Plaza en su canción, presentada en la justa de Nuestra Señora de Monteagudo, *Canción al rey don Felipe III y doña Margarita*..., «Dime musa de qué varón famoso», v. 176: «de otra Isabel, católica Belona» (*Cancionero antequerano*, *op. cit.*, pág. 364). Góngora, en su romance dedicado a Granada, «Ilustre ciudad famosa» (*Romances*, I, *ed.* A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 371–393), fechado en 1586, había asociado a los Reyes Católicos con Marte y Belona: vv. 100–108.

un segundo plano a lo largo de la composición) como «católica Belona», diosa latina que recibe el sobrenombre que identificó a la reina castellana a la que los guerreros victoriosos rendían tributo en el campo de Marte. No es gratuita la asociación de los Reyes Católicos con los dioses romanos de la guerra, pues con esa alusión mitológica el poeta pretende subrayar el espíritu militar de los reyes que, a través de la sinécdoque *pars pro toto*, son presentados como cruzados católicos contra el infiel: «al turco espanto y al cristiano gloria»[154] (v. 3).

No solo la fecha de la composición de Tejada, sino y sobre todo sus rasgos estilísticos ponen de manifiesto su carácter manierista. Se diría que la canción es obra de orfebrería preciosista, pues está labrada de forma precisa y exacta evidenciando los recursos y procedimientos que realzan la hermosura y perfección del poema. Así vemos cómo la canción refleja la preocupación compositiva desde el momento en que podría observarse una estructura circular, pues la última estancia, el envío que cierra la canción, vuelve a conectarse con la primera. Si en la estancia proemial el poeta pedía que «al túmulo dichoso» de los Reyes Católicos la «española tierra» «esparza flores» y «cerque en torno con triunfal corona», de manera «que resucite» «tal memoria», en el envío se comprueba cómo el poeta vuelve a usar los mismos términos para expresar, ahora en forma de mandato, que detenga el «vuelo» de la canción[155], que cubra la dichosa tierra de flores, y pues corona el alabastro (tópica metonimia en la poesía elegíaca para referirse al túmulo), esparce tu voz y remóntala al cielo, «pues al cielo se esparce y se remonta / el ubio y lazos de su 'tanto monta'», de manera que ya se ha producido la resurrección de la fama de los Reyes Católicos con el vuelo triunfal de su universal lema[156]:

Al túmulo dichoso que os encierra
Marte fiel, católica Belona,
al turco espanto y cr[isti]ano gloria,
esparza flores la española tierra

Canción, detén el vuelo
y, en viendo el alabastro que hoy [encierra
al fuerte Marte y célebre Belona,

---

154 En el poema mencionado de Luis Martín de la Plaza podemos ver cómo el poeta cifraba en Carlos Quinto la misma facultad de ser «del turco espanto», v. 20, en un verso también bimembre (*Cancionero antequerano*, *op. cit.*, p. 359).

155 El verso que inicia el *envío* lo emplea Tejada también en la canción *Al rey don Felipe* (P. Espinosa, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, *ed.* facs., Madrid, RAE, 1991, fol. 14 v.).

156 Para una mejor comprensión del cotejo de ambas estancias, cito la primera, en la columna izquierda, y el envío, en la columna derecha.

y cerque en torno con triunfal corona
que resucite en algo tal memoria.
De las tinieblas lóbregas victoria
alcanzando la llama,
cuanto da el aromático sabeo
convierta en humo y cuanto el nabateo
huele en licor, en flor, en hoja en
[rama,
que, vencido el incienso
de la mirra y el bálsamo y amomo,
en v[uest]ras aras arda el rico censo
de la casia y el nardo y cinamomo
y de c[uan]to la Fénix se adjudica
de ricos partos de la Arabia rica.
(vv. 1–17)

de flores cubre la dichosa tierra;
y, pues que tal sujeto te corona,
tu voz esparce y la remonta al
[cielo,
pues al cielo se esparce y se
[remonta
el ubio y lazos de su «tanto
[monta».
(vv. 239–246)

Pero el paralelismo de ambas estancias que desarrollan la misma idea se observa incluso en la repetición de las mismas palabras, sintagmas, alusiones mitológicas, en clara demostración del pulso poético que el poeta mantiene consigo mismo. El «túmulo dichoso que os encierra» (v. 1) es de forma metonímica «el alabastro que hoy encierra» (v. 240) «al fuerte Marte y célebre Belona» (v. 241), que fueron calificados como «fiel» y «católica», respectivamente (v. 2). El paralelismo se observa también en el deseo de que «esparza flores la española tierra / y cerque en torno con triunfal corona» (vv. 4–5), que con ligeros cambios, como el uso del imperativo «cubre» y del verbo «corona», ofrece la misma idea: «de flores cubre la dichosa tierra; / y, pues que tal sujeto te corona» (vv. 242–243). La separación y diferencia de ambas estancias viene impuesta por la naturaleza del propio envío, pues, si en la primera estrofa esa «triunfal corona» de flores es la que debe resucitar la fama de los Reyes Católicos, en el *commiato* se hace evidente que dicha corona triunfal es la propia canción, es decir, las quince estancias, y por ello el poeta pide a la composición que (con el mismo verbo) «esparza» (v. 240, v. 4) y «remonte» al cielo, pues al cielo se esparce y se remonta el lema de los Reyes Católicos produciéndose su definitiva nombradía.

Como puede observarse, Tejada explota las posibilidades expresivas del sonido /r/ tanto en su realización simple como múltiple, que el poeta emplea para transmitir la sensación de *asprezza* que contribuye sobremanera a la impresión heroica de la canción. Si bien se trata de un sonido que el poeta ha usado de forma especial a lo largo de la canción, es en esta estancia donde, tal vez, se intensifique más su presencia, como se observa significativamente en los vv. 1–6, 11, 14–17. Al mismo efecto contribuye también, en el v. 27, la aliteración de la doble nasal implosiva y la aliteración

de la vocal /a/. En este sentido, también puede decirse que en esta primera estancia se observa la aliteración de los sonidos nasales /m/ y /n/ que se da especialmente en los versos 7–16, incidiendo en la *asprezza* de la canción heroica. Por otra parte, como había señalado Cotta Lobato[157], parece relacionarse esta aliteración de nasales con el sentimiento luctuoso o fúnebre de la composición. No faltan tampoco los procedimientos expresivos típicamente manieristas como el empleo de versos bimembres (2, 3, 241, 244, 245) o paralelísticos (4–5, 244–245), que ofrecen conceptos antitéticos (3) o complementarios (2, 5–6, 241, 244–245)[158].

A partir de la segunda estancia se inicia la corona floral que Tejada ofrece al túmulo de los Reyes Católicos, si bien se dirige al rey don Fernando, que es exaltado desde la perspectiva épica y militar como único y extraordinario «capitán de Cristo»[159], cuya «diestra victoriosa y levantada» (que es la mano militar y heroica por antonomasia[160], como había cantado Góngora o Cervantes, entre otros) derribó «los brazos levantados» de los indios adoradores, «antípodas ocultos» que «se vieron derribados» a sus pies; y también vio (completando tácitamente la conocida frase de César, y venció) «hirviendo en sangre bárbaros altares» en los que se sacrificaban «destrozados bultos» «de humanos cuerpos»; vio esas nuevas zonas del

---

157 D. Cotta Lobato, «La *Qualitas Sonorum*...», art. *cit.*, p. 195.

158 Sobre el procedimiento de la bimembración y del paralelismo, puede verse D. Alonso, «La simetría bilateral», *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 117–173; V. Bodini, *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971, pp. 227–251; A. Egido, «La bimembración», en *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, 1979, pp. 105–113; J. Matas, «Un aspecto de la dualidad crítico–poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimembración y la correlación», *Archivo Hispalense*, LXXIV, 227 (1991), pp. 93–117.

159 En el ámbito de los ecos imaginísticos y literales, también Herrera, en su canción *Al santo rey don Fernando*, se había referido al rey don Fernando como «¡de Cristo ô ecelso capitán, Fernando» (v. 29).

160 Se trata de un evidente eco gongorino que, como en otras ocasiones, pudo venir de lejos, pero cuya sanción pudo ofrecerle mayor prestigio y pudo, por lo tanto, facilitar su adopción, como sucede ahora con el empleo de «diestra» (v. 1), que evoca la mano justiciera de la fuerza y la victoria, que había usado Herrera en su canción a la batalla de Lepanto (vv. 3–4), y Cervantes también en su canción primera a la Armada (v. 20). Hay que tener en cuenta que el género heroico que reflejan las canciones dedicadas a la Armada presentaba muchos motivos y tópicos que recogieron casi todos los poetas, como hizo Tejada: la diestra justiciera, el fulgor de las armas, el agua ensangrentada, las banderas al viento, los mástiles y entenas de España, etc.

mundo luciendo un nuevo oro, en referencia metafórica de la verdadera fe y verdadera Iglesia católica; y rindió los lascivos ritos indígenas que se convirtieron en adoración del «Rector del Sacro Coro». La misión evangelizadora en América del rey don Fernando se exalta de forma concluyente en esta estancia al reconocer el poeta cómo «por ti» en el nuevo mundo, expresado a través de la metonimia «nueva bola», «la bandera de Cristo se enarbola», con lo que se produce la asociación entre el rey don Fernando como el capitán de Cristo y la bandera de España como la insignia de la religión católica.

De acuerdo con el carácter manierista de la canción, en ningún momento decae la preocupación estilística de Tejada Páez y así se observa cómo el poeta coloca al destinatario de la estancia al principio, «Tú» (v. 18), y al final de la estrofa, «por ti» (v. 33), convirtiéndose en el verdadero protagonista de la empresa evangelizadora de América, como corroboran, además, los verbos en segunda persona del singular que estructuran los versos de la estancia: «derribaste», «viste» (vv. 26, 29), «sujetaste» (v. 32).

La oposición de la verdadera fe católica triunfante, gracias al rey Fernando, sobre los ritos indígenas también se expresa subrayando de manera conceptista y simbólica, sobre todo a través del poliptoton, la antítesis y la repetición, su actuación victoriosa: «derribaste» (v. 20), «vieron derribados» (v. 24); «con diestra victoriosa y levantada / derribaste los brazos levantados» (vv. 3–4). El poeta insiste sobre todo en el campo semántico de la vista para subrayar el contraste entre la verdadera fe y el rey don Fernando y la errada superchería de los indios, de manera que, como el ojo de Dios, Fernando vio: «viste», y lo concerniente a la religión cristiana se halla asociado a la luz: «luceros hermosos y dorados» (v. 23), «nuevo cielo con nuevo oro» (v. 30), mientras que lo referente a los ritos paganos y a los indios se relaciona con la oscuridad: «antípodas ocultos» (v. 25) (los que habitan en Nuevo Mundo, en el hemisferio sur, que eran desconocidos para el hombre del Viejo Mundo), «oculta nueva bola» (v. 33), resolviéndose la antinomia siempre a favor de la luz y de la visión del rey don Fernando. Se subraya la implantación de la nueva fe en el Nuevo Mundo gracias a la repetición de «nuevos» y «nuevo» (vv. 29–30)[161].

---

[161] También en esta segunda estancia se puede observar cómo Tejada se sirve de la aliteración de la /r/ para contribuir a la impresión del carácter épico de la canción; así destaca su uso en toda la estancia, pero de forma especial en los siguientes versos: 20, 23, 27, 31–32, 34.

El poeta enhebra dos estancias a través de la anáfora «Por ti», repitiendo la expresión usada en el v. 33, para destacar las nuevas empresas del rey Fernando[162]. En la tercera estancia el poeta recrea la aventura marítima y el dominio de los mares del naciente imperio español, que se plasma poéticamente a través del alegre sometimiento del Océano: que siente cómo las proas (sinécdoque, *pars pro toto*, en lugar de naves) españolas surcan su «exenta y escamosa espalda» (vv. 35–37); el poeta ofrece un ligero tono erótico cuando, siguiendo con la imagen agrícola, refleja cómo las proas españolas aran «su cerúlea y honda falda» y el Océano «vido turbado su cabello cano» (vv. 38–39), en feliz imagen cromática que refleja la transformación de la blanca espuma del mar provocada por la navegación de los barcos y la luz rojiza del atardecer; continúa la personificación del Océano, cuya «undosa barba», mojada por el rocío, en una nueva evocación amorosa, «verá sembrados mástiles de España», siguiendo con la sinécdoque («mástiles» en lugar de barcos). Tejada muestra la entrega total del Océano a España, «a quien, ya alegre, el cuerpo inmenso ofrece», hasta el punto de querer «traer las blancas sienes llenas» de «entenas» españolas (continuando el uso de la sinécdoque), «en lugar de las conchas y corales» (vv. 45–48), y de que las «naos» del rey católico «ocupen sus canales», «por que se vea su seno» (que había estado hinchado de bárbaros despojos) «rico y lleno» de las católicas naves (vv. 49–51)[163], en una imagen que pudiera sugerir el embarazo oceánico por el poderío naval del rey Fernando.

Como se ha visto, el poeta refleja de forma triunfal (apoyado entre otros recursos, en la aliteración de nasales /n/ y /m/ y la vibrante /r/) el dominio que ha hecho el rey católico del Océano, al proyectar en él la voluntad y deseo de verse poseído alegremente por el poder náutico español, y así parece haber girado toda la estancia en torno al concepto —como lo definiría Gracián— de la fecundidad o siembra amorosa, de manera que

---

162 Aunque no sea nada extraordinario, tal vez no esté de más anotar que esa anáfora, «Por ti», es un habitual procedimiento que hilvana diferentes estrofas o versos en la poesía áurea, y precisamente por esa función estructurante es un buen botón de muestra del carácter manierista de la composición. Desde los versos 99, 100 y 102 de la *Égloga I* de Garcilaso, pasando por Fernando de Herrera o Lomas Cantoral, entre otros, puede verse su empleo (o el de otros recursos similares) a lo largo de la trayectoria poética del Siglo de Oro. Véase más arriba, «Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral».

163 Por otra parte, la imagen de ver las aguas del mar llenas de barcos: «sembrar de armados árboles y entenas» (v. 54) que Tejada recoge usando el mismo verbo y el mismo procedimiento estilístico, la sinécdoque, para referirse, eso sí, a las naves españolas que pueblan el océano (v. 44).

vemos cómo se extiende la posesión oceánica del rey don Fernando desde la espalda, a la honda falda, al turbado cabello, a la «undosa barba», al «cuerpo inmenso ofrece», a «las blancas sienes», a «sus canales», hasta desembocar en «su hinchado seno», en una intensidad que también se refleja en la acción: «sulcos sintió de coronoada prora», «arando su cerúlea y honda falda», «verá sembrados mástiles de España», «el cuerpo inmenso ofrece», «quiere traer las blancas sienes llenas», hasta culminar en la expresión de «y que tus naos ocupen sus canales», «por que se vea su hinchado seno» «rico y lleno».

La anáfora «Por ti» sirve para situar la estancia cuarta al mismo nivel que la anterior, de modo que, si antes habíamos observado cómo el Océano se entregaba alegre al rey Fernando, ahora comprobamos cómo todos sus dominios ultramarinos rinden sus mejores tributos que, gracias a la sinécdoque y la antonomasia, simboliza la entrega del continente americano: Nicaragua, Andes, Manta, Potosí, etc., que entregan sus palmas, coca, esmeraldas, plata, etc., «las mismas riquezas con que se fabricara entre los antiguos el carro del triunfo, le tributan sus dominios a Fernando el católico para su glorificación»[164]. El poeta vuelve a ensalzar el carácter épico–militar del rey Fernando, quien, con su «espada triunfadora», domina y posee cuanto desea, de manera que, cual nuevo Atlante, ha conseguido añadir al reino de la Aurora en su extremo occidental, es decir, gracias a la incorporación del Nuevo Mundo, «un nuevo cinto», otro «non plus ultra». El carácter simbólico de la estrofa se agudiza en los dos últimos versos en los que el poeta, gracias a la significación cromática nos presenta al rey don Fernando investido con su capa real, «púrpura», y mostrando su deseo y voluntad de teñir su púrpura real del blanco del «nardo» de Quíter (lugar que se halla en la parte occidental, en Angola) y del «ámbar» (negro) de Mozambique (en el extremo oriental de África), es decir, deseando incorporar, gracias a su «espada triunfadora», los dominios (portugueses) africanos a la monarquía católica. La quinta estancia continúa la relación de las conquistas épicas de Fernando, en un tono y función similar a las dos estancias anteriores, como indicia la construcción «De ti», muy similar a la anáfora que las iniciaba. La relación de las empresas militares del rey católico se sustenta en el valor simbólico y metonímico que les concede. Así, vemos cómo el poeta continúa con la idea apuntada en la última estancia, de modo que la «espada triunfadora» (v. 65) es la que simbólicamente nos muestra cómo don Fernando dominó África:

---

[164] Á. Ferrari, «Fernando el Católico...», art. *cit.*, p. 31.

De ti temblaron las tostadas partes
que pisó el africano pie desnudo,
y su arena se vio con sangre ahogada
(vv. 69–71)

Si el poeta había asociado el nombre y la figura de Fernando con Marte, ahora continúa la exaltación del rey católico al presentarlo como vencedor del mismísimo

Atlante, que tener el cielo pudo
sufrir no pudo el filo de tu espada
por verla de tal brazo rodeada.
(vv. 72–75)

que no pudo detener el avance norteafricano de «los cruzados estandartes» del monarca castellano. El volcán napolitano por antonomasia es el Vesubio, cuyo dominio sirve para ejemplificar la triunfante empresa militar del rey Fernando, que también adquiere tintes victoriosos: «Rindió la altiva frente» y «humilló (...) / bajando al yugo», aclarando de forma simbólica cómo Nápoles quedó incorporada al dominio de los Reyes Católicos, cuyo emblema era el yugo. El poeta destaca cómo «la arrogancia» de Francia, simbolizada en «las bellas flores de sus áureas lises» también fue postrada a la fortuna del monarca castellano–aragonés. La heráldica y la emblemática sirven ahora para expresar cómo las «arrogantes quinas» portuguesas fueron abatidas ante las «águilas divinas», es decir, ante los reyes castellanos–aragoneses, pues esas aves eran su divisa.

Como se ha visto, el poeta ha precisado de forma concisa, gracias a la mención directa del nombre de la zona o de algún lugar o fenómeno geográfico que lo identifica, o gracias al nombramiento de alguno de sus símbolos o emblemas, los distintos países o territorios que el rey don Fernando ha conseguido dominar: «africano», «Atlante», «Vesubio», «Francia»–«lises», «portugués»–«quinas», todos han sido vencidos por los «cruzados estandartes», «tu espada», «tal brazo», «yugo», «águilas divinas». El poeta, además, introduce sutilmente una justificación de la empresa militar del rey católico como una necesidad y mandato divino, cual cruzado católico, que debe dominar «la altiva frente» del Vesubio, «la arrogancia» de Francia y del portugués. El marcado tono épico de la estancia se acentúa, además, gracias a la aliteración de nasales /n/ y /m/ y /r/.

Las estancias sexta y séptima recrean la empresa militar que dio más lustre al rey Fernando: la reconquista de Granada y la expulsión de los árabes. También Fernando de Herrera había subrayado la especial importancia que tuvo la conquista de Sevilla para el realce de la figura del

rey don Fernando, y así le dedica la tercera estancia (vv. 27–39). La especial importancia que concede a esta hazaña se observa ya desde el comienzo, pues el poeta no ha usado la anáfora «Por ti» que iniciaba las anteriores estancias, sino que llama la atención con una conjunción adversativa, «Mas», con la que destaca que la reconquista de Granada (no olvidemos que es la ciudad en la que se halla el túmulo de los Reyes Católicos, y en la que habita el propio poeta, de cuya catedral era racionero) es la empresa «que da más lustre a tus banderas» (v. 86). Esta relevancia de la reconquista de Granada también se aprecia al observar cómo el poeta le dedica dos estancias que, además, se hallan en el centro de la canción, siendo así el episodio más extensamente recreado de todos los que ha cantado. En esta empresa se vuelven a unir dos elementos fundamentales para la celebración y glorificación del rey don Fernando: el carácter épico–militar y el religioso–católico. En efecto, el monarca católico, que ha sido «capitán de Cristo», es ahora también «escudo firme de cristianos» (v. 87), y la reconquista de Granada supuso una nueva e importante victoria para la devolución al catolicismo y la unificación cristiana de España, de ahí que la recompensa incidiera en la nombradía celestial del monarca: «y sube tu inmortal renombre al cielo» (v. 88). Esa es la recompensa personal que ha obtenido don Fernando al apartar Granada de la tiranía mahometana (vv. 89–91).

Después de la exposición en la *fronte*, en presente, de la anécdota religiosa y militar que dio más lustre al rey don Fernando, el poeta desarrolla en la *sirima*, ahora en pasado, cómo Granada, cual doncella, es sometida a los placeres del moro. Granada es presentada como una «bellísima» doncella «de sus finos granates desgranada» (vv. 94–95). La derivación permite al poeta mostrar la ciudad, como su nombre sugiere, como una fruta a la que han arrebatado sus perlas más preciadas, «granates», con un valor metafórico que se refiere a la fe cristiana, y por ello se vio sometida «al gran furor de mil errores» (v. 96), en alusión metafórica a todos los vicios y defectos de los infieles. Como si desgranara los errores que padecía Granada, el poeta nos presenta cómo el moro gozaba de todas sus excelencias: «la blanca nieve», «flores» (v. 93); los dos ríos de Granada también daban «al almaizar que torpes brazos ata» (v. 99), la sinécdoque, *pars pro toto*, hace alusión al moro que goza tiránicamente los lascivos placeres, su «plata» el «Genil» y, cual Tajo, el «fino oro» el «Dauro», cuyo nombre refleja esa naturaleza aurífera (vv. 97–98).

La repetición anafórica de «mas», y la vuelta de nuevo al tiempo presente, sirve para mostrar la intervención del rey católico, cuya reconquista de Granada se expresa metafóricamente como el corte del fruto

del árbol del infiel y cómo, ahora, la fruta o joven doncella, entrega alegremente a la mano derecha de su libertador, que, como ya se ha dicho, es la mano heroica por antonomasia, y el reflejo también de la mano con la que se hacen las victorias de Cristo, y «la mano del gobierno perfecto»[165], aquellos frutos que había arrebatado tiránicamente y que antes gozaba el moro, con lo que el poeta recolecta la correlación diseminativa:

> mas cortándola tú del árbol moro,
> alegre entriega a tu gloriosa diestra
> plata, oro, nieve, flor, la patria nuestra.
> (vv. 100–102)[166]

A modo de díptico dentro de la canción, estas dos estancias reflejan la reconquista de Granada. Si en la sexta, hemos podido observar cómo Granada, cual fruta y joven doncella, ha sido cortada del árbol moro, en la séptima, el poeta recrea alegóricamente la reconquista de Granada a través de la personificacion del río Genil, cuyo cromático y pintoresco curso parece evocar la evolución del propio rey Boabdil: desde los juegos entre las flores de sus aguas, transparentes vidrios, el «resplandor del relumbrante eletro», los adornos teñidos de «púrpura roja», por la «sangre mora» que hizo verter la «diestra valerosa» del rey don Fernando, hasta que «la luz viendo que en tu rostro bulle, / turbado entre las ondas se zabulle», es decir, hasta la desembocadura final, que equivaldría a la derrota y el destierro de Boabdil[167].

Tejada contaba con una rica tradición poética que había recreado la personificación de los ríos, como habían hecho antes que él los poetas de su mismo grupo antequerano–granadino, como Luis Barahona de Soto, quien personificó al río Comaro ofreciéndose a su reina Angélica, y como hiciera

---

165 Á. Ferrari, «Fernando el Católico...», art. *cit.*, p. 36.

166 Sobre la correlación poética puede verse D. Alonso, «La correlación», *Vida y obra de Medrano*, I, Madrid, CSIC, 1948, pp. 211–223; *Estudios y ensayos gongorinos*, *op. cit.*, pp. 222–247; «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria» y «Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en la obra realizada conjuntamente con C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970[4], pp. 43–74 y 75–107, respectivamente; A. Egido, *La poesía aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 122–133 y J. Matas, «Un aspecto de la dualidad...», art. *cit.*

167 *Ibidem*, p. 37. Por otra parte, en la canción de Góngora, el color de las aguas teñidas en sangre («Teñirá de escarlata / su color verde y cano / el rico de rüinas Oceano», vv. 28–30) parece dejar un ligero eco en estos versos de la canción de Tejada (vv. 113–117).

también el más reconocido de esos poetas, Pedro Espinosa en su *Fábula del Genil*[168]. Y también el *Divino*, que había dedicado la tercera estancia a la alabanza de la reconquista de Sevilla como una destacada empresa que ha contribuido sobremanera a la inmortalización del rey don Fernando, en la cuarta estancia continúa cantando tal hazaña a través de la alegoría de Sevilla cual río Betis entregado a la adoración divina:

TEJADA

Vino el día triunfante, el día lleno
de gloria en que Granada se te entrega,
y alzó Genil la coronada frente;
movió sus hojas Céfiro sereno,
y el blando soplo entre sus flores [juega;
las ondas encrespando, a su corriente
de claro vidro la urna transparente
temblantes llamas daba,
y el resplandor del relumbrante eletro
de luz enviste su ganchoso cetro;
y él de púrpura roja se adornaba,
en vez de la sombrosa
vestidura de musgo, ovas y cañas:
que la tiñó tu diestra valerosa
en sangre mora, humilde a tus hazañas;
y la luz viendo que en tu rostro bulle,
turbado entre las ondas se zabulle.
(vv. 103–119)

HERRERA

Cubrió el sagrado Betis, de [florida
púrpura i blandas esmeraldas llena
i tiernas perlas, la ribera ondosa,
i al cielo alçó la barba revestida
de verde musgo, i removió en [l'arena
el movible cristal de la sombrosa
gruta, i la faz onrosa,
de juncos, cañas i coral ornada,
tendió los cuernos úmidos, [creciendo
l'abundosa corriente dilatada,
su imperio en el Océano [estendiendo,
qu'al cerco de la tierra en vario [lustre
de sobervia corona haze ilustre.
(vv. 40–52)

Además de ofrecer la misma estrategia poética e igual procedimiento retórico, los ecos de la alegoría fluvial de Herrera parecen evidentes en la canción de Tejada también en el empleo de las mismas o semejantes palabras e imágenes:

| TEJADA | HERRERA |
|---|---|
| púrpura roja | florida / púrpura |
| vestidura de musgo | verde musgo |
| cañas | cañas |
| claro vidro | movible cristal |
| coronada | corona |

[168] Véase V. Bodini, «El mundo fluvial de Góngora del Renacimiento al Barroco», *Estudio estructural…*, *op. cit.*, pp. 175–197.

Como se ha podido comprobar, el tono épico no está reñido con la capacidad lírica, ni mucho menos con la recreación *ekfrástica* del mundo natural tan conocido y querido para Tejada, una sensación que consigue expresar con el apoyo de la aliteración de los sonidos /n/ y /l/ a lo largo de las dos estancias. Posiblemente sean las dos estancias más plásticas y cromáticas de toda la canción, las dos estrofas que se hallan más unidas temáticamente, pues en ambas se desarrolla el mismo tema de la reconquista de Granada[169]. Esa unión semántica de las dos estancias se ve corroborada en el plano léxico y estilístico por la repetición, entre otras, de las tres palabras claves del episodio épico recreado: «Granada» (v. 94, 104), «entrega» (v. 101, 104), «diestra» (vv. 101, 116).

La anáfora «Mas» que inicia la octava estancia permite conectarla con la sexta en la que se hacía hincapié en la importancia de aquella empresa del rey don Fernando. En esta estrofa se observa cómo el poeta considera un motivo de estima la creación por parte del monarca católico de la Inquisición: «un tribunal ordenas milagroso» (v. 125). Se trata de una obra inspirada por el propio Dios: «que el cielo santo al pecho tuyo inspira» (v. 124), pues no en vano don Fernando era «capitán de Cristo», y «Marte fiel», y, por lo tanto, estaba al servicio de la fe católica. Por otro lado, la creación de ese implacable tribunal era también una demostración de su «industria y arte» política, como había pedido Maquiavelo que se actuara en el ejercicio del buen gobierno[170]. Como había recomendado *El Príncipe*, el

---

169 Estas dos estancias son para Á. Ferrari: «la primera, dominada por lo femenino y lo arbóreo, y la otra, por lo masculino, el retrato fluvial, se compenetran según decimos, se complementan, además, porque a Fernando el Católico se le presenta cual rey y como hombre, y, forman de consuno un cuadro expresionista de colores y de luces, conceptos éstos que origina la gama toda de epítetos respectivos, prevalentes en cada una de ellas»; «Fernando el Católico», art. *cit.*, pp. 37–38.

170 Al fin y al cabo, el rey don Fernando parecía haber inspirado la creación del opúsculo del florentino, quien, en un elocuente y significativo pasaje, revela su opinión acerca de sus empresas, algunas de las cuales constituyen el elogio de la canción de Tejada Páez: «Nada hace estimar tanto al príncipe como sus grandes empresas y sus ejemplos excepcionales. Vive en nuestros días Fernando de Aragón, rey de España. Casi puede llamársele príncipe nuevo porque se ha convertido, por propio mérito y gloria, de rey de un pequeño Estado en primer soberano de la Cristiandad. Si examináis sus acciones, las hallaréis todas enormes y algunas extraordinarias. Al principio de su reinado atacó el reino de Granada, empresa que fue el fundamento de su nuevo Estado. Inició sin otros compromisos y sin temor de impedimento alguno; tuvo así ocupados en dicha campaña los ánimos de aquellos nobles de Castilla que, absorbidos por aquella guerra, no tenían tiempo de maquinar conspiraciones. Por tal medio aumentaba su fama y el poder sobre ellos, sin que los nobles se

tribunal no ofrece premio alguno sino castigo: «ya que el premio no, miedo de pena / a un pecho vil el vil intento enfrena» (vv. 135–136)[171].

El poeta subraya la importancia de la obra creada por Fernando gracias a los conceptos antitéticos que estructuran la estancia: así, el «tribunal» ordenado por el rey don Fernando que había sido inspirado por «el *cielo*», «fue para el *suelo* don alto y precioso», y es «del *bien* espuela, freno de *malicia*» (v. 130), formando un verso bimembre; o gracias a la repetición de palabras o construcciones sintácticas paralelísticas apoyadas por el políptoton o la derivación: «con tal vigor florece y tan en punto, / que tiene al más hereje más difunto;» (vv. 128–29), «que en *vano* el malo a su poder *resiste*, / porque a Dios se *resiste vanamente*,» (vv. 133–34), «a un pecho *vil* el *vil* intento enfrena» (v. 136), y al uso de la aliteración de las nasales /m/ y /n/, contribuyendo a la impresión de carácter manierista que ofrece la estancia.

La novena estancia se centra en una dialéctica reflexión en torno a la duda que suscita la prudente elección de Isabel como esposa de Fernando. El poeta plantea una triple opción para responder a la «duda, de oráculo bien

---

dieran cuenta; con dineros de la Iglesia y de sus pueblos pudo mantener ejércitos y en aquella prolongada guerra ejercitar a su milicia que después le ha dado tanto honor. Además de esto, a fin de comprender más grandes acciones, sirviéndose siempre de la religión, despojó y expulsó de su reino, con piadosa crueldad, a los marranos, ni puede haber ejemplo más mísero y raro que éste. Con el mismo pretexto asaltó las costas de África y realizó la empresa de Italia; últimamente ha atacado a los franceses y siempre ha planeado y hecho cosas grandes, que han tenido suspensos y admirados los ánimos de sus súbditos, ocupados por los buenos resultados de sus acciones. Éstas han nacido las unas de las otras, sin dejar tiempo a los hombres para conspirar tranquilamente contra él». N. Maquiavelo, *El Príncipe*, *ed.* F. J. Alcántara, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 103–104.

171 Los conceptos de justicia, moral, religión, sólo pueden ser considerados como instrumentos para alcanzar unos fines específicos. Como sostiene Pocock, Maquiavelo asume que el príncipe nuevo «vive inmerso en un mundo en el que el comportamiento humano sólo es en parte legítimo y sólo está parcialmente sujeto a las reglas de la moral» y, por consiguiente: «la inteligencia del príncipe —es decir su *virtù*— debe incluir la capacidad necesaria para comprender cuándo es posible actuar como si estuvieran vigentes las reglas de la moralidad (cuya validez no es negada en ningún momento) teniendo siempre presente que rigen también el comportamiento de otros, y cuándo no». J. G. A. Pocock, *El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 261. Véase J. A. Maravall, «Maquiavelo y maquiavelismo en España» (1972), reimpreso en *Estudios de historia del pensamiento español*, *Serie Tercera. El Siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984[2], pp. 39–72, concretamente pp. 57–59.

dina» (v. 137): a) si se trató de una gratificación a la virtud del rey don Fernando por sus empresas victoriosas:

> si tu virtud quedó gratificada
> con las victorias célebres que viste,
> (vv. 138–39);

b) si Isabel fue el premio por la estima con que ha resplandecido:

> o si Isabel, católica y divina,
> fue el galardón, [co]n que quedó premiada
> la estimación con que resplandeciste
> (vv. 140–42);

c) y, aunque las tres opciones son posibles y complementarias, la última plantea la posibilidad de que mereciera tal esposa por ser digna de templo, que fue honrada por su valor único y extraordinario por ser ejemplo del amor matrimonial y de la sabiduría; por todo ello, eternizó su época e ilustró, por su virilidad y prudencia, tanto a Fernando como a la patria:

> y que tal compañía mereciste
> por ser digna de templo
> tu ínclita consorte, en quien el mundo
> honró un valor que no halló segundo
> por ser de Juno y de Minerva ejemplo,
> que te dio eterno lustre
> con su efecto viril y tal prudencia
> que eternizó tu siglo y hizo ilustre
> nuestra patria, su nombre y tu potencia.
> (vv. 143–51)

La estancia concluye, con el empleo de un tópico de la poesía funeral, con la constatación de que sus hermosas reliquias yacen con las de Fernando en el mismo túmulo sellado por el mismo mármol: «cuya reliquia, aunque difunta, bella, / un proprio mármol con las tuyas sella» (vv. 152–53).

Con esta estancia termina Tejada su ofrenda floral al rey don Fernando en su vertiente o aspecto terrestre: así se ha podido comprobar cómo en las nueve estancias el poeta ha recreado las empresas victoriosas del monarca católico que le han propiciado la admiración y la fama de todo el mundo: el descubrimiento y evangelización de América, el dominio y las ofrendas recibidas por su acción heroica en América y África, sus victorias en el norte de África y en Europa, la reconquista de Granada, la instauración de la Inquisición, y la elección de Isabel como esposa, con quien ahora yace

en el mismo sepulcro. Con esta alusión al túmulo de los Reyes Católicos, el poeta vuelve al principio, cuando había pedido, ante su sepulcro la ofrenda floral de «la española tierra»; por eso puede decirse que con esta última estancia el poeta ha concluido la exposición de las hazañas y empresas realizadas por el rey don Fernando en vida, en la tierra, hasta el momento de su muerte, por las que ha merecido el reconocimiento y la ofrenda floral solicitada por el poeta[172].

2) El poeta continúa su ofrenda floral al rey don Fernando elogiando nuevas empresas conseguidas en su vida celestial ultraterrena. Tras aludir de nuevo a todas las hazañas recreadas en las estancias anteriores, y, partiendo de esa idea clásica asimilada por el cristianismo, nos presenta el alma del monarca liberándose del cuerpo muerto («corpórea roca»)[173] y elevándose hacia el cielo donde alcanzará la fama eterna (vv. 154–59)[174]. El poeta se hace eco así de la *topica* habitual de la poesía fúnebre o elegíaca, en la que la tristeza por la muerte del fallecido se transforma en alegre *consolatio* al producirse, gracias a la muerte, la definitiva liberación del alma del cuerpo, con la consiguiente vida eterna en el cielo que supone la consecución de la victoria sobre la muerte y la obtención de la fama eterna.

Fernando de Herrera también había presentado al rey don Fernando como un bienaventurado (vv. 53–65), y sus ecos son evidentes, por lo tanto, en la canción de Tejada; en efecto, el *Divino* ya había planteado la estrategia compositiva de presentar al final de su canción el triunfo definitivo del rey don Fernando tras su muerte habitando en el cielo como un bienaventurado.

---

172 Para Á. Ferrari, esta estancia es la última del poema en que Tejada ha cantado los hechos que adornaron la vida terrena de Fernando, «donde como mortal, el bienaventurado mismo, en la gama de sus perfecciones todas —gracias y beneficios—, vio realizadas las virtudes cardinales»; «Fernando el Católico...», art. *cit.*, p. 43.

173 La metáfora «corpórea roca» con la que el poeta se refiere al cuerpo que fallece para que se libere el alma también la usa Tejada en el soneto epicédico dirigido a «A la muerte de Soto»; J. Lara Garrido, *Relieves poéticos...*, *op. cit.*, p. 137.

174 En las composiciones de tonalidad fúnebre resultaba inevitable la alusión a la fama que es la gloria futura entre los hombres, junto a la idea cristiana de la muerte como vida eterna; y así lo señaló G. Cabello en otro poeta granadino, Soto de Rojas; «La elegía fúnebre en Pedro Soto de Rojas», *Revista de Literatura*, XLIX, 98 (1987), p. 471. Véase E. Camacho Guizado, *Le elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 142, 171; V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, pp. 95–96.

En ambos poetas se concibe la muerte, a modo de *consolatio*, como una liberación del alma del cuerpo que, así, puede elevarse hasta el cielo:

TEJADA

y dejó el alma la corpórea roca
y al cielo encaminó sus pasos santos,
al santo trono de las gentes santas,
que al tiempo ultraja y al olvido apoca,
(vv. 156–159)

HERRERA

Tú, después que tu espíritu divino,
de los mortales nudos desatado,
subió ligero a la celeste alteza
(vv. 53–55)

Tejada desarrolla también de forma más extensa este momento de la elevación al cielo del rey Fernando, pues le dedica toda la segunda parte de su mucho más extensa canción.

Herrera había marcado el cambio de tono y de motivo comenzando con un apóstrofe dirigido al rey y con el adverbio «después» para referirse al momento posterior a la muerte. Además del empleo de la segunda persona del singular que le permite dirigirse al propio rey fallecido, también Tejada para destacar el trascendente cambio que experimenta el recorrido de la ofrenda floral del poeta a través de los merecimientos del rey don Fernando, cambia el uso de la anáfora al comienzo de la estancia por el empleo del adverbio temporal «Después», con el que marca el inicio de otro tiempo distinto al de la vida, es decir, el comienzo de su vida en el más allá, de su vida eterna. El uso del políptoton sirve para enfatizar la multitud de grandes hazañas realizadas por don Fernando («tantos», «tantas», vv. 154–55), o su futura condición como santo («santos», «santo», «santas», vv. 157–58), ideas que se refuerzan todavía más por el empleo del quiasmo y de la anadiplosis y epanadiplosis en tales versos, o de la construcción del verso bimembre (v. 155), que también contribuye a subrayar la victoria de la fama sobre el olvido.

Además de los recursos señalados, también contribuyen a la impresión de *asprezza* la aliteración de la nasal /n/, que de forma especial el poeta ha usado en posición implosiva con la oclusiva dental sorda (vv. 154–170), un uso que, al final de la canción, el poeta volverá a repetir, no sólo con esa finalidad estilística, sino con la intención de concluir enfáticamente la unión eterna y el ejemplo universal de quienes cincelaron para siempre el lema «tanto monta, monta tanto» (vv. 244–46).

Como hace habitualmente a lo largo de la canción, tras la *fronte*, el poeta sitúa ya al alma en el cielo y nos presenta una escena alegórica en la

que hasta el propio Atlante, por la envidia que siente al comprobar que las hazañas realizadas por el monarca católico son superiores a las suyas, tira el cielo que sustenta y lo sujeta el rey Fernando[175]:

y, oprimido del grave peso, Atlante,
al pecho humilla la cerviz pujante
y gime en vano y descansar desea,
porque la grave carga
de las victorias con que entraste al cielo
tanto lo oprime, lo sujeta y carga,
que dar quisiera con el cielo al suelo,
si no fuera en tu espalda celebrada
su máquina de nuevo sustentada.
(vv. 162–170)

El rey Fernando es el vértice simbólico del *mitologema*, y así lo vemos como un Atlante español y católico que soporta en sus hombros la grandeza e inmensidad del universo cristiano[176]. La alegoría mitológica sirve al poeta para enfatizar que las proezas del rey don Fernando son las más grandes que se hayan podido realizar, pues superan hasta las del mismísimo Atlante. De este modo, vemos cómo el poeta continúa con la exaltación de don Fernando que, después de muerto, se ha convertido en un mito insuperable.

El proceso de mitologización del rey don Fernando, gracias a la ponderación de las empresas del mismo Atlante, se ha producido a ras de texto a través del empleo de las mismas construcciones correspondientes a ambos personajes, a modo de correlación:

| TEJADA | HERRERA |
|---|---|
| Atlante | Fernando |
| oprimido | oprime |
| grave peso | grave carga |

---

175 Estos versos (162–170) de la canción de Tejada parecen reflejar un eco de la canción de Herrera, *A D. Luis Ponce de León, Duque de Arcos*, concretamente los versos en los que aparece la alusión a Atlante que inclina su cerviz por el oneroso peso que sustenta: «El peso inmenso i movimiento ardiente / sufre i sustenta apena el grande Atlante, / que siente grave, i la cerviz inclina» (vv. 61–63, *op. cit.*, p. 674). También Góngora había aludido en la mencionada canción, *De la Armada que fue a Inglaterra*, a Atlante (v. 2).

176 J. Lara Garrido, «Las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana...», art. *cit.*, p. 88.

Uno de los arquetipos que se usan más frecuentemente «para generalizar la bipolaridad en el *mitologema*» es la lucha inevitable e irreductible entre Dios y el Demonio, que en su consecuente resultado se traduce en la recompensa celestial para el «capitán de Cristo» y en la punición infernal que recibe su demoníaco enemigo[177]. Tejada plantea, en las estancias undécima y duodécima, la tesis de que ningún ejército demoníaco, de infieles y herejes, podrá destruir la tarea del rey Fernando, es decir, que el monarca católico vencerá siempre incluso en y desde su vida celestial. Así vemos cómo Tejada presenta a Fernando el Católico como bienaventurado, en el cielo, gozando la presencia de Dios[178]:

> Adonde, alegre, en estrellado asiento,
> gozando la visión santa y divina,
> hollando por tapete sol y luna;
> (vv. 171–73)[179]

Y contemplando atentamente cómo van al infierno los enemigos de España que han sido derrotados por sus gobernantes sucesores bajo su inspiración.

En efecto, a modo de *consolatio*, podemos observar cómo la alegría del rey Fernando es múltiple, pues se debe sobre todo a su paz eterna en el cielo disfrutando de la contemplación divina, pero también a las victorias que los ejércitos de España, inspirados por la fe católica, propician a sus enemigos y, por lo tanto, a los enemigos de la verdadera fe cristiana. Por esta razón, ese «confuso escuadrón» de derrotados, infieles y herejes, «se avecina / con gran tropel a la infernal laguna» (vv. 175–76), y hace aumentar «el murmullo» de «agua negra» del río del Averno, el Flegetón, «que con la nueva multitud se alegra, / y comienza a exhalar espuma ardiente» (vv. 178–81). Aqueronte, que siempre aguarda, conduce:

---

177 *Ibidem*, art. *cit.*, p. 77; M. García Pelayo, art. *cit.*, p. 201 y 209–212.

178 Á. Ferrari había señalado esta imagen del rey Fernando como bienaventurado; «Fernando el Católico...», art. *cit.*, p. 48.

179 La imagen que muestra al rey don Fernando en el cielo «hollando por tapete sol y luna» procede de esa idea común de presentar a los fallecidos «pisando estrellas», que se trata de una imagen de largo recorrido literario, aunque evidentemente no tuviera una significación religiosa (Virgilio, *Bucólica*, V, 56–57; Garcilaso, *Égloga I*, 394–395; también Herrera habló de la imagen en las *Anotaciones*, pp. 443–44; E. Camacho Guizado, *La elegía funeral*, pp. 170–171; G. Cabello, «La elegía fúnebre...», art. *cit.*, pp. 471.

con vista torva la infernal barquilla
adonde el negro ejército recibe,
habiendo puesto la hórrida cuadrilla
flámulas, gallardetes y grimpolas
con medias lunas y encrespadas colas.
(vv. 182–87)[180]

El poeta recrea esa hórrida imagen del barquero Caronte conduciendo a «la canalla destrozada» por las aguas cenagosas de la laguna estigia, de manera que la victoria española sobre esos ejércitos de infieles y herejes, para mayor gloria del rey católico, supone también un triunfo para Caronte que aumenta la desdichada población del Averno, del «reino oscuro» (vv. 188–204).

El poeta ha mostrado perfectamente el contraste entre la alegre y beatífica felicidad del rey don Fernando que goza la visión divina, expresada con palabras que subrayan el campo semántico de la luz y de la bienaventuranza («alegre», «estrellado asiento», v. 171; «gozando la visión santa y divina», v. 172; «sol y luna», v. 173; «gloria», 202), y la desdicha y el castigo que padecen sus derrotados enemigos, y enemigos de la patria y de la fe, que han ido a parar al infierno, que, siguiendo la tradición mitológica, el poeta ha presentado como un paisaje negro y macabro, subrayado con palabras que enfatizan su negatividad (la oscuridad, el dolor, la fealdad), «reino oscuro», 202: así, por ejemplo, el Flegetón es presentado como un río de aguas hirvientes, como lo es también el furor de los enemigos de España: «herviente», v. 178; «espuma ardiente», v. 181; y el «agua» de la «infernal laguna», v. 176, es presentada siempre, gracias a la repetición, como agua putrefacta e infesta: «agua negra», v. 179, «agua del sol nunca visitada», v. 192, «del agua el cieno infame», v. 194. Y esa visión negativa y nefasta también afecta a los derrotados enemigos de España que han ido a parar al Averno y forman un «confuso escuadrón» (v. 175), por el desorden que presentan y por el error de sus creencias, un «tropel», v. 176; «nueva multitud», v. 180; «el negro ejército», v. 184; «hórrida cuadrilla», v. 185; la

---

180 La imagen de «Aquerón» recibiendo en las aguas del «Flegetón herviente» «el negro ejército» de infieles y de herejes exhibiendo sus señas (vv. 186–187) parece tener algún eco de la visión con que Góngora había reflejado, en su canción *De la Armada que fue a Inglaterra*, al ejército de infieles otomanos: «más desenvuelve, mientras más tremola, / entre lunas bordada / del caballo feroz la crespa cola» (vv. 66–68); cito por L. de Góngora, *Obras completas*, I, *ed.* A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio Castro, 2000, p. 99.

«canalla destrozada», v. 189, que va «sus vencidas armas arrastrando», v. 190, y cuyas «extendidas manos» «del agua el cieno infame van besando», vv. 195–96, es presentada en su diversidad gracias al uso, por un lado, del paralelismo y de la correlación, y, por otro, de la metonimia, pues con la mención de los símbolos de sus banderas, se menciona a los diferentes infieles y herejes derrotados por los sucesores gobernantes de España para mayor gloria del bienaventurado monarca:

con llaves de que usaba el granadino,
con oprobio del pueblo sarracino;
y colas erizadas de otomanos,
águilas, hombres, leones,
becerros, racional del pueblo duro,
en listadas banderas y palones,
con gloria tuya, arrastra el reino oscuro,
y mil despojos que tu espada quita
al africano, al persa, al turco, al [s]cita.
(vv. 196–204)

Tejada comienza a concluir su corona floral al rey don Fernando, y en la *fronte* de la estancia décimo tercera, en el primer *piedi*, resume que todo lo mencionado hasta el momento ha sido la causa de que el católico monarca disfrute de tanto honor, de que su figura sea venerada en todo el mundo y que su nombre haya sido gloria para el bando cristiano y miedo para el infiel, de haber generado el honor y la gloria para don Fernando, y de que todo el mundo venerase su «brazo y celo». Y, en el segundo *piedi*, razona que tal veneración de la figura del rey don Fernando se extiende por todo el mundo, desde donde el sol abrasa la tierra hasta el polo donde solo hay hielo[181]:

Este fue el grande honor, la gloria fue ésta,
con que veneró el mundo el brazo y ceo
que al moro dio pavor, gl[ori]a al cr[isti]ano,
de donde el sol el suelo ardiente tuesta

[181] La lograda imagen con que Tejada se refiere a los mares helados del Polo, «a do, imitando al mármol, se ve el hielo / en cuajada dureza y color cano», vv. 209–10, también la usa en la canción «Al rey Felipe, nuestro señor», donde la metáfora que cierra el poema solo se refiere al color blanco: «Hasta el mar que con yelos está cano»; cito por la *ed.* facs. de Pedro Espinosa, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, *op. cit.*, fol. 15.

a do, imitando al mármol, se ve el hielo
en cuajada dureza y color cano.
(vv. 205–210)

El poeta se sirve de los versos bimembres (205, 207, 210), de los paralelísticos (205–207 y 208–210) y de la correlación (vv. 205–207), para organizar la gloria y honor que disfruta el rey don Fernando, y el culto que recibe en todo el mundo provocando alegría y miedo en el fiel y en el infiel, respectivamente:

honor / gloria
brazo / celo
moro / cristiano
pavor / gloria

Ya, en la *sirima*, no falta, sin embargo, la *lamentatio* con la que el poeta se queja por la muerte del rey don Fernando. Así vemos la imprecación y el apóstrofe del poeta a la «muerte cruel» y al «tiempo inhumano» que, al fin y al cabo, han acabado con la vida del rey don Fernando. En el plano mitológico, que siempre se alterna y combina con la visión cristiana, no podía faltar tampoco la queja del poeta contra la «Parca inexorable» por haber provocado la pérdida del católico monarca (vv. 212–215). De nuevo, vemos cómo Tejada se sirve del uso de versos plurimembres y paralelísticos para formar una correlación que le permita, por un lado, ensalzar la grandeza de don Fernando y, por otro, su pérdida:

| | | | |
|---|---|---|---|
| nobleza | mano | valor | pecho |
| perdida | flaca | inútil | deshecho |
| modesta | fuerte | heroico | afable |

Tras la exposición de la *lamentatio*, el poeta no podía concluir la estancia sin volver de nuevo a la expresión de la *consolatio*, es decir, a la manifestación de la alegría final que produce la certeza de que el rey don Fernando ha vencido a la muerte, pues, aunque su cuerpo esté muerto en la tierra, en el túmulo ante el cual ofrece su ofrenda floral y poética, su vida virtuosa le ha proporcionado la recompensa de la inmortalidad, que es el tributo que la Fama brinda a su figura y su nombre, que brilla más que el mismo sol (vv. 216–221).

El poeta concluye su ofrenda floral al túmulo de los Reyes Católicos recreando una alegoría de la figura del rey don Fernando identificada con un árbol, una imagen que goza de gran tradición literaria, pues hunde sus raíces

en la tradición bíblica, por una parte, y, por otra, resulta frecuente su empleo en la tradición elegíaca, pues el árbol caído refleja una imagen trágica del paso de la muerte[182]:

Ya se vido tal vez árbol ufano,
de bellas flores coronado, y lleno
de tiernos tallos y pimpollos tiernos,
con verdes hojas, v[e]ste del verano,
con fresca cima (nido al ave ameno
y exento a furia de ásperos i[n]viernos).
Y entre sus ramos prósperos y eternos
las aves se anidaron;
y engendraron las fieras espantosas;
y gentes, de su sombra deseosas,
del sol con ella un tiempo se escudaron;
mas destrozó su planta
rústica mano con el hacha aguda,
que a la fiera ahuyenta, al ave espanta
y al hombre que en la sombra de él se escuda.
Rindió el tronco a la tierra el velo hojoso:
tal rindió el rey el cuerpo victorioso.
(vv. 222–238)

En la parte inicial o *fronte* de la estancia, Tejada nos presenta el árbol en su plenitud y belleza (vv. 222–27). Un árbol que puede significar el fruto de su actuación política y personal, que se ha convertido en un ejemplo a seguir para todos los gobernantes que le han sucedido. Así, las flores podrían referirse a los logros y triunfos de su actuación personal y pública; y los tallos y pimpollos pudieran referirse a los seguidores[183], descendientes suyos, que gobernaron siguiendo sus logros y ejemplo. El árbol, siempre joven y fuerte, tiene tantas hojas verdes que su exuberancia y frondosidad

---

182 Véase G. Cabello, «La elegía fúnebre...», art. *cit.*, p. 470; E. Camacho Guizado, *La elegía funeral...*, *op. cit.*, pp. 191–193.

183 El afán constructivo de Tejada lo lleva a usar felices expresiones poéticas en diferentes textos, como vemos en el empleo del verso 224, «de tiernos tallos y pimpollos tiernos», que es muy similar al de la canción *Al Rey don Felipe nuestro Señor*: «Y tú, pimpollo tierno y tierna planta», que se trata también de un verso bimembre que se sustenta en la repetición del adjetivo «tierno» y la construcción en quiasmo de los dos hemistiquios en ambos versos, aunque en posición contraria en los dos versos; P. Espinosa, *Flores de poetas...*, *op. cit.*, fol. 13v.

sirve como vestido en el verano y refugio en el áspero invierno, con lo que el poeta parece aludir a la seguridad y confianza que la figura del rey don Fernando genera para los futuros gobernantes que pueden ampararse en su ejemplo tanto en los tiempos fáciles como en los difíciles. De nuevo se ha podido apreciar cómo el poeta se sirve de los versos bimembres y de las construcciones paralelísticas (vv. 224–226) para enfatizar la riqueza y validez de la figura del rey don Fernando para todo tipo de circunstancias contradictorias y complementarias.

En la *sirima*, el poeta contrapone dos momentos de la alegoría del rey don Fernando cual árbol: el de su plenitud y fortaleza, que dio vida y servicio a las aves, las fieras y las gentes (vv. 228–32); y el de su destrucción o muerte por «hacha aguda» manejada por «rústica mano» (siguiendo dos conocidos tópicos de la poesía elegíaca), que provocó el espanto y huída del ave, de la fiera y de los hombres (vv. 233–36). En un nuevo ejercicio de concentración retórica, Tejada ha sabido recrear esos dos momentos contradictorios del árbol/rey don Fernando gracias al empleo de la correlación que refleja perfectamente el buen suceso y la amarga fortuna del árbol:

PLENITUD

| | | |
|---|---|---|
| aves | fieras | gentes |
| anidaron | engendraron | escudaron |

DESTRUCCIÓN

| | | |
|---|---|---|
| ave | fiera | hombre |
| espanta | ahuyenta | espanta |

El poeta cierra la *sirima* con dos versos que funcionan a modo de dístico y que sirven para revelar, de manera conclusiva y sentenciosa, la intención y el significado de la alegoría: «Rindió el tronco a la tierra el velo hojoso: / tal rindió el rey el cuerpo victorioso» (vv. 237–38)[184].

---

[184] Para A. Ferrari, esta estancia es una de las más logradas, por ser: «Sumamente alegórica por naturalista, y extremadamente simbólica por política y moral, así como transcendente por el doble plano teológico y teogónico», «Fernando el Católico...», art. *cit.*, p. 55.

## Conclusión

El magisterio de Herrera se tradujo en una importante huella en los poetas andaluces, que siguieron sus pasos desde la fidelidad más absoluta hasta su alejamiento, no por disidencia, sino por necesidad de autoafirmación. Si en las recomendaciones métricas y estilísticas Tejada ha seguido con firmeza los pasos herrerianos hasta encontrar su propia identidad en la reafirmación intelectualista y en la búsqueda de una mayor dosis de dificultad estética, en el ámbito ideológico también se sintió cercano a las preocupaciones del *Divino*; de ahí que entre lo más logrado de su creación poética se hallen sus composiciones de aliento heroico y patriótico. El género todavía gozaba, en tiempos del joven Tejada, de gran prestigio, de modo que aún sintió el deseo y la necesidad de cantar a los ínclitos héroes y las grandes hazañas españolas. Así, la religión y la patria se convierten en un binomio conceptual que teje todas las canciones heroicas de Tejada, para quien España es, cual nuevo pueblo elegido, el que encarna la causa católica, de manera que sus victorias se traducen en el triunfo de Dios, que, al fin y al cabo, es quien inspira todo episodio épico. De ahí que todos los enemigos de España, los herejes (protestantes ingleses, alemanes o franceses), los infieles (indios o musulmanes), sean también enemigos comunes del catolicismo.

Tejada canta en su *Canción a los Reyes Católicos* todos los episodios victoriosos del rey don Fernando como un triunfo suyo, cual católico Marte, que redunda en beneficio de la patria y sobre todo de Dios. Todas las hazañas bélicas y heroicas cantadas, y también todas las decisiones políticas y privadas, como la creación de la Inquisición o su propia elección de Isabel como esposa, redundarán en beneficio de la causa católica, pues las preocupaciones y los intereses son los mismos, ya que siempre se anhela el triunfo definitivo de España y de Dios como si se tratara, en realidad, de un único concepto. Por eso, cuando canta al túmulo de los Reyes Católicos, centrándose en la figura del rey don Fernando, el poeta hace un repaso de sus acciones heroicas que le han valido su fama eterna y su conversión en un ejemplo digno a seguir; cuanto repasa, es decir, el *curriculum regis* de Fernando parece inspirado por el propio Dios y, de hecho, todo se hizo por él. Por eso el mismo rey es un nuevo Atlante católico que sostiene el universo, porque es el verdadero pilar del catolicismo. En la misma línea, su muerte se ha traducido, no sólo como *consolatio*, en su verdadero triunfo postrero y recompensa divina por los servicios prestados, en hallarse en la contemplación de Dios, gozando su situación como bienaventurado.

Aunque se han señalado numerosas voces y ecos de la canción de Herrera en la de Tejada, hay que advertir que también son importantes, no obstante, las diferencias entre ambas composiciones. A simple vista, destaca la mayor extensión, en número de versos, de la canción de Tejada, debido en

gran medida a la *amplificatio* que aplica el poeta antequerano al tema, pues desarrolla de forma mucho más detallada las hazañas bélicas y cristianas del rey don Fernando. Tal vez pretende admirar mucho más al lector con una descripción más pormenorizada y preciosista de los motivos poetizados, evidenciando, de esta forma, cómo se trata de un poeta que pertenece a un momento de mayor calado manierista. Otra diferencia evidente es la ausencia de envío en la canción de Herrera, frente a su presencia en la de Tejada, con lo que el poeta antequerano, como evidencia de mayor acendramiento manierista, muestra una mayor preocupación compositiva al distinguir con claridad las partes de su composición: una estancia prologal y otra epilogal que marcan el tono, circunstancias de apertura y cierre, reservando las estancias centrales para la relación de las hazañas y méritos bélicos y religiosos del rey don Fernando.

Luis de Góngora debió de influir en Tejada, como lo hizo de forma generalizada en los poetas del grupo antequerano–granadino. No en vano, fue el poeta del que más poemas seleccionó Pedro Espinosa en sus *Flores*. Los ecos, sin embargo, se dan sobre todo en imágenes, palabras concretas o sintagmas que el poeta adopta directamente del cordobés —como se ha señalado oportunamente a lo largo del trabajo—, de forma particular de su canción *De la Armada que fue a Inglaterra*. Pero, más allá de las resonancias gongorinas que se aprecian en la canción de Tejada en el nivel elocutivo, puede decirse que el espíritu y la intención de las dos canciones son muy distintos. Parece que Góngora, más que cantar crédulamente al espíritu patriótico, pretendía agradar al obispo de Córdoba[185]. En este sentido, se observa una clara diferencia respecto de Tejada, pues, si éste asumía con vehemencia el sentimiento y la ideología que implicaba la canción heroica y el espíritu patriótico y religioso, «Góngora no sintió nunca una auténtica propensión a lo heroico»[186], y sus composiciones heroicas, más que orgullo y

---

[185] Robert Jammes había afirmado: «A otro obispo de Córdoba debemos probablemente la importante poesía que Góngora dedicó en 1588 a la expedición de la Armada Invencible. Vemos mal, en efecto, que el autor haya escrito por su propia iniciativa esta pomposa canción en la que exalta el poderío guerrero de España y su acción a favor de la fe (...). Que esta canción sea obra de encargo, escrita sin convicción, el mismo estilo parece indicarlo tanto por su énfasis excesivo, como por la mediocridad del conjunto (...). ¿Qué más indicado para don Luis, que tenía algunos pecadillos que hacerse perdonar, especialmente cierto número de letrillas muy poco devotas, que mostrar que también podía —aunque no tan bien— poner su lira al servicio de las grandes causas católicas y nacionales?», *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 212–213.

[186] L. de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, *ed.* J. Mª Micó, Madrid, Espasa–Calpe, 1990, p. 60.

sincero patriotismo, son fruto de circunstancias, que el poeta, igual que Tejada, supo trenzar hilvanando sus propias vivencias junto con el ejemplo de poetas admirados como Herrera y de motivos bíblicos y profanos.

Lo religioso y lo patriótico van unidos en las canciones de Tejada, siguiendo la estela de Herrera, y se mantiene siempre en el fiel de la balanza que pedían los clásicos sin que se produjera en ningún momento la ruptura o mezcla estilística que se daría en Góngora. De forma que las diferencias entre el poeta cordobés y el antequerano son notables: por un lado, si en el primero se canta enfáticamente las hazañas patrióticas desde un rígido, tridentino, criterio religioso produciéndose una exaltación de ambos valores, en el segundo no se dan tales muestras de exaltación más allá del mero ejercicio retórico, fruto de los compromisos adquiridos por el poeta, y, en segundo lugar, si el primero se mantiene siempre en una misma línea de sublimidad heroica, el segundo, en sus creaciones más personales, rompe a menudo tal linealidad dando paso a la ruptura estilística que terminaría por poner boca abajo el sistema clásico de los estilos poéticos.

# CAPÍTULO IV
# JÁUREGUI, LECTOR DE GÓNGORA: ENTRE LA CENSURA Y LA IMITACIÓN POÉTICA

*«Y si Vm. me pregunta cómo, siendo tales, las he leído tan de espacio i tengo noticia dellas, respondo que assí es verdad, que he visto con mucha atención éste y los demás escriptos de Vm»*[187]

Jáuregui no mentía cuando confesaba que había leído con mucha atención no sólo el gran poema de don Luis de Góngora, sino también el resto de su creación poética. De otra manera, difícilmente hubiera podido realizar su aguda crítica contra las *Soledades*. El envenenado opúsculo de Jáuregui rezumaba, sin duda, un profundo conocimiento del poema gongorino, que ponía de manifiesto el sagaz estudio al que lo había sometido su autor. Al fin y al cabo, al ser el primero en salir a la palestra censurando por escrito la gran creación del poeta cordobés (al margen de los «pareceres» y los que conformaron el llamado «cauce epistolar» de la polémica), y hacerlo, además, con el tono y la dureza con los que se empleó, nuestro autor se veía en la obligación de no errar en sus juicios (aunque, desde luego, no hay que exagerar la importancia del *Antídoto* en lo que a su

---

[187] Juan de Jáuregui, *Antídoto, ed.* E. J. Gates, *Documentos gongorinos, op. cit.*,1960, p. 138.

carácter de estudio poético se refiere, tampoco hay que menospreciar la lucidez crítica demostrada por Jáuregui al poner el dedo en la llaga de las cuestiones más características del estilo gongorino), pues debía de sospechar, por un lado, que su «panfleto» sería ávidamente leído por el enconado público cortesano que seguía de cerca la suerte del poema de don Luis. De esa manera, por una parte, debía esforzarse por dar gusto a quienes, como él, combatían la nueva manera poética y, por otra, tenía que argumentar sus juicios y aderezarlos convenientemente, ya que el propio Góngora podría salir en su defensa con las armas que, a su juicio, lo distinguían[188]. Pero, el joven Jáuregui no había calculado bien del todo su estrategia, pues su *Antídoto* salió a la calle en un momento en que las cosas empezaban a rodar ya en favor de don Luis, quien, al parecer, lo leyó, «se rio mucho i no se le dio nada»[189]. Y, desde luego, el maduro poeta andaluz no estaba para guerrillas de papel ni de salón, y prefirió dejar su defensa en manos de su docto amigo el abad de Rute. Fernández de Córdoba se empleó a fondo examinando uno por uno todos los puntos del escrito del sevillano y refutándolos con precisa y certera argumentación. La recurrencia de Góngora a su amigo erudito y el brillante ejercicio de éste nos revela de nuevo que el opúsculo de Jáuregui no era tan sólo una sarta de insultos e improperios, sino que, muy al contrario, el sevillano demostraba un profundo y agudo conocimiento del quehacer literario de don Luis.

Lo que sucedió después es bien conocido: Jáuregui y los detractores de Góngora vieron cómo su propuesta poética —sustentada en la *oscuridad* como factor estético— se alzaba triunfante, y la *nueva poesía* silenciaba definitivamente los ecos[190]. La voz de don Luis se multiplicó hasta el punto

---

188 Los insultos de tipo escatológico tuvieron un gran protagonismo a lo largo de la polémica gongorina, y el sevillano espetaba a don Luis como un gran lidiador con semejantes instrumentos: «Assí, las más vezes dexan a Vm. por señor de el canpo, viéndole enpuñar un soneto pedorro o merdoso, i al menorete un Monóculo o Cagalarache (...). Exprima Vm. sus conceptos i agudeças las más atinadas o privadas (uso de este lenguaje por ser el de que Vm. más gusta), o llueba sobre cada sylaba de éstas una gruessa de sonetos, que en esa parte yo me doy por vencido», *ibidem*, p. 85.

189 Véase Robert Jammes, «L'*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *BHi*, LXIV (1962), pp. 193–215.

190 No está en mi ánimo ofrecer una exhaustiva bibliografía acerca de la batalla en torno a las *Soledades*, pero no me resisto a caer en la tentación de reseñar algunos de los últimos títulos que han aparecido sobre el tema: Emilio Orozco, *En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969; «Nuevos textos de la polémica de las *Soledades*», *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 283–294; Luis Iglesias, «Una carta inédita de Quevedo y

de resonar en todos los poemas de la época, pues nadie, gongorino o antigongorino, pudo resistirse ante el fulgor y la fuerza de su palabra.

Nuestro Juan de Jáuregui, el más pertinaz detractor del poeta cordobés, tampoco quedó al margen del poder de atracción de la poesía gongorina. Quizás resulte sorprendente —o, cuando menos, paradójico— semejante afirmación, pero es muy probable que su detenida y atenta lectura de la obra de don Luis acabara por seducir a quien pretendía anularla radicalmente. (Quién sabe si bajo tanto insulto no descansaba una tácita y reprimida admiración por la obra del cordobés)[191].

Ahora bien, no debemos pensar que en la poesía de Jáuregui se aprecia una evidente huella de las *Soledades*, pues ya se cuidó mucho nuestro poeta de caer en semejante «error», sino que la poesía de don Luis sirvió, en alguna que otra ocasión, como modelo de su quehacer poético (al margen de que en la obra del sevillano pueda verse una cierta presencia ocasional de determinados rasgos de la poesía del cordobés —normalmente se trata de aspectos que fueron genuina creación, o recreación, de don Luis: cultismos léxicos, fórmulas gongorinas, acusativo griego, etc.—, pues nuestro autor nunca llegó a utilizarlos de forma reiterada hasta convertirlos

---

algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *BBMP*, LIX (1983), pp. 141–203; José Mª Micó, «Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 401–472; Manuel Mª Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad, 1988; Juan Matas, «Una cala en la polémica epistolar de la batalla en torno a Góngora. Cascales contra Villar», *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 67–83; «La presencia de los poetas españoles en la polémica en torno a las *Soledades*», *Criticón*, 55 (1992), pp. 131–140; J. Roses, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades»*, Londres, Tamesis, 1994; A. Carreira, «La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas» [1994], *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, pp. 239–266.

191 En su intento por humillar más aún al poeta cordobés, Jáuregui llegó a reconocer el valor de su poesía satírico burlesca, aunque bien es cierto que con el ánimo de negarle su capacidad como poeta serio, apto para la poesía heroica: «Digno es Vm. de gran culpa, pues aviendo experimentado tantos años quán bien celebraban las burlas, se quiso passar a otra facultad tanto más difícil i tan contraria a su naturaleça, donde a perdido gran parte de la opinión que los juguetes le adquirieron. Yo confieso con mucho gusto que a escripto Vm. en este mundo donaires de incomparable agudeça, y por el mismo caso me lastimo de que no aya avido quien predique a Vm. aquellos Dístichos con que la Musa persuadió a Marcial», *Antídoto*, *ed. cit.*, pp. 138–139.

en características de su propio estilo)[192]. Claro que no me refiero a aquellos poemas en los que Jáuregui siguió el modelo del cordobés con el fin de parodiar los aspectos más característicos de su estilo; como ocurre, por ejemplo, con la subtitulada *Canción lúgubre* o el *Epílogo más que poético de la vida desta Santa*[193], que aparecen en las *Rimas* de Jáuregui en 1618. Me refiero al poema titulado *Acaecimiento amoroso* que, a mi juicio —y demostrar esta hipótesis es uno de los objetivos del presente trabajo—, se inspiró en la canción de Góngora «Corcilla temerosa»[194]. El recuerdo de que tan sólo dos años antes nuestro autor había divulgado su agrio *Antídoto*, y la convivencia en sus *Rimas* de esta silva y de las dos parodias gongorinas aludidas no hace sino aumentar esa extraña sensación de paradoja que suscita la simple idea de que nuestro poeta se haya atrevido a *imitar* a aquel cuya poesía había combatido tan acerbamente.

De momento, conviene señalar que, de ser cierto el influjo de la canción de Góngora, nuestro autor, lejos de fijar su atención en cualquiera de sus dos grandes obras, vuelve su mirada hacia un poema que el entonces joven poeta cordobés compuso en 1582, cuyo estilo distaba de la «hipertrofia verbal» que tanto despreciaba el sevillano, y cuya relevancia en el *corpus* de la poesía gongorina no pasaba de un discreto segundo plano —al menos si nos atenemos a la atención que el poema ha despertado entre sus críticos—. No ocurría igual en el caso del poema de nuestro autor, puesto que todos los

---

192 Véase el Capítulo II, «Lenguaje poético», de mi trabajo *Juan de Jáuregui: Teoría poética y obra lírica*, Córdoba, Universidad, 1989, pp. 183–432.

193 Se trata de los poemas 41 y 68, respectivamente, según la numeración que realizo en mi edición de la *Poesía* de Jáuregui (Madrid, Cátedra, 1993, pp. 319–323 y 418–421). En el primer poema el sevillano parodia con un claro espíritu satírico burlesco los rasgos más característicos del cordobés, sobre todo el elemento fundamental de su propuesta estética: la *oscuridad* (véase, aparte de mi comentario al poema en la citada edición, mi trabajo *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990, pp. 136–146). Y en el segundo —como acertadamente me comentó R. Jammes— Jáuregui combina paródicamente caricaturas de hipérbatos con la sistematización del desplazamiento de acento que Góngora había introducido y comentado festivamente en su romance «De la semilla caída» (Luis de Góngora, *Obras completas*, *ed.* Juan e Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1972 *ed.*, Núm. 69, pp. 191–194), dedicado precisamente a la beatificación de Santa Teresa.

194 El poema de Jáuregui es el que aparece en mi edición con el número 33 (*ed. cit.*, pp. 287–296), mientras que la canción gongorina puede verse en *Obras completas*, *ed. cit.*, Núm. 384, pp. 566–568, y también en Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, *op. cit.*, 1990, pp. 54–58. Para las citas textuales de la canción de Góngora utilizo esta edición por la razón que explico más adelante, en la nota 205.

que opinaron acerca del *Acaecimiento amoroso* lo calificaron como una de las mejores composiciones del sevillano y destacaron sus «cualidades pictóricas y musicales»[195]. El gran valor poético de la silva de Jáuregui también exige, pues, que se concrete cuáles son los rasgos que tiene en común con la canción gongorina.

El principal paralelismo que podemos observar en los dos poemas es la coincidencia del tema y argumento: el fracaso amoroso del poeta que, pretendiendo conseguir a su ninfa, corre tras ella para darle alcance, e incluso la apostrofa de lejos con bellas palabras para que detenga su carrera; al final el poeta fracasa en su intento quedándose solo y abatido.

Ambos poemas podrían considerarse muy cercanos a la poesía venatoria de la época, si bien es verdad que en ellos se ha invertido el carácter tradicional de este tipo de composiciones, ya que ahora habría que hablar —como señala Robert Jammes— no de una caza real sino de una caza de amor en la que la ninfa —equiparada con la *corcilla*— no es la cazadora sino la perseguida por el poeta[196].

El carácter cinegético de los dos poemas se ve, pues, reforzado por la presencia en ambos del motivo de la corcilla perseguida —como se acaba de señalar[197]—; pasaje que ocupa una extensión similar en ambos casos:

---

[195] José Jordán de Urríes, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1889, p. 81. Karl Vossler aludió a la fama especial que gozaba esta «galante pieza de alarde» (*La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 102). Al margen de las opiniones de Menéndez Pelayo y de Ticknor, más recientemente, I. Ferrer de Alba lo había considerado como «el poema más sensorial, más rico en recursos estilísticos» (en el «Prólogo» a su edición de las *Obras* de Jáuregui, Madrid, Espasa–Calpe, 1973, I, p. LII); y Melchora Romanos también ponía el acento en el aprecio que la silva tenía para la crítica («La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 253–265, concretamente p. 258.

[196] A propósito del poema gongorino comenta Robert Jammes que «la poesía cinegética está subtendida por la idea de la huida». «No es que sea exactamente venatoria, aunque la imagen inicial de la corcilla temerosa que emprende la huida a través del bosque esté tomada del dominio de la caza» (*La obra poética de Don Luis de Góngora*, *op. cit.*, pp. 348–349).

[197] El carácter venatorio se reafirma en el poema gongorino en dos ocasiones más; la primera, cuando el poeta alude al calzado de la ninfa: «entre los lazos del coturno de oro» (v. 22); D. Alonso comentó al respecto que *coturno*, aparte de significar el calzado alto propio de la tragedia, también designaba al «usado por los cazadores y atribuido a las divinidades» (*Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974[6], III, p. 193. Aparte de las explicaciones que los comentaristas

| GÓNGORA | JÁUREGUI |
|---|---|
| Corcilla temerosa,<br>cuando sacudir siente<br>al soberbio Aquilón con fuerza [fiera<br>la verde selva umbrosa,<br>o murmurar corriente<br>entre la yerba, corre tan ligera,<br>que al viento desafía<br>su voladora planta:<br>(vv. 1–8) | Y como corcilla descuidada,<br>mientra las hojas tiernas y menudas<br>despunta de la yerba rocïada,<br>que, al más leve rumor, el cuello enhiesta<br>y vuelve las agudas<br>orejas y la frente pavorosa<br>a la vecina selva o la floresta,<br>do con alada planta voladora<br>se embosca, y deja al cazador burlado;<br>(vv. 44–52) |

Pero las coincidencias no terminan sólo aquí, pues puede verse cómo nuestro autor emplea un léxico que había aparecido en el poema gongorino: *corcilla*, *selva*, *planta voladora*, *yerba*. Aunque también introduce ligeros cambios, quizás, con la intención de distanciarse y distinguirse del modelo[198]:

| GÓNGORA | JÁUREGUI |
|---|---|
| corcilla temerosa | corcilla descuidada |
| ligera | alada voladora |
| verde selva umbrosa | vecina selva |
| voladora planta | planta voladora |
| viento | rumor |

También puede observarse cómo frente al poema gongorino, al introducir Jáuregui el término de la comparación al principio del pasaje (*Y como*), su capacidad lírica queda un tanto reducida. Sin embargo, tal vez sea algo mayor el dramatismo de la silva al aludir en el pasaje concreto de la corcilla al hecho de que ésta consigue burlar a su perseguidor[199]; mientras

---

gongorinos realizaron sobre el particular, también puede verse A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, II, pp. 300–301). La segunda ocasión en la que se ratifica el contenido cinegético de la canción se produce cuando compara la ligereza de la dama con la velocidad con la que los partos disparaban las saetas con sus arcos: «que del arco encorvado / la saeta despide / del parto fiero la robusta mano» (vv. 40–42).

198 Los primeros términos de estas dualidades corresponden, como puede comprobarse, al poema de Góngora y los segundos al de Jáuregui.

199 Jáuregui emplea en otro poema de sus *Rimas* —el soneto 11 (*ed. cit.*, pp. 161–162)— esta imagen de la corcilla que goza de una larga tradición literaria; motivo éste que simboliza al Amor apresador que termina esclavizando al enamorado, quien previamente se había burlado de manera ingenua de aquél. Pero entre ese soneto y esta silva se observa una clara diferencia: mientras que

que en la canción el motivo sólo se aduce para ponderar la velocidad de la ninfa, capaz de desafiar al viento.

En los dos poemas puede verse una nota de cierto erotismo que contribuye a la ponderación de los encantos de la ninfa y a que el deseo del amante sea más intenso. De esta manera, el fracaso o la imposibildad de la realización amorosa nos presentará al final una imagen más patética del poeta. Góngora concentra en unos versos de la segunda estancia la imagen sensual de la amada, que se produce cuando el viento mueve sus cabellos que se rizan por la blanca espalda, o cuando la falda, en la huida de la ninfa, dejaba ver la blanca pierna; incluso el propio poeta explícitamente expresa el goce de sus ojos con semejante imagen:

El viento delicado
hace de sus cabellos
mil crespos nudos por la blanca espalda,
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,
donde no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro.
Y así, en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos.
(vv. 13–24)[200]

El tono erótico resulta más intenso en la silva de Jáuregui, pues desde el comienzo alude el poeta al marco donde se produce la acción como un lugar tradicionalmente propicio en el que los jóvenes enamorados se entregan al amor:

---

en aquél la corcilla acaba siendo apresada por el sabueso, en éste la corcilla consigue librarse de su perseguidor. Desde luego, el motivo cumple una función diferente, y sus elementos adquieren una simbología distinta. En cualquier caso, el tópico del amor cazador o cazado aparece en Meleagro, *Antología Palatina*, 781 (v. 179), p. 404; 792 (XII, 80), p. 407; véase también *Anacreónticas*, VI, XI, XIV y XXX.

200 J. Mª Micó comenta con acierto que en toda esta estancia se recuerda de cerca a Ovidio, *Metamorfosis*, I, 527–530 (*ed. cit.*, p. 55).

En la espesura de un alegre soto
que el Betis baña, y de su fértil curso
cobran verdor los sauces acopados,[201]
donde el ocioso juvenil concurso,
la soledad siguiendo y lo remoto,
logra de amor los hurtos recatados[202]
(vv. 1–6)

También el amante del poema de Jáuregui gozará con la contemplación de su ninfa («Yo, en tan alegre vista embebecido», v. 30). Aun admitiendo el tono idílico de ambos textos, lo cierto es que de un modo genérico el poema del sevillano resulta más real que el del cordobés. En el aspecto que se está comentando se puede mostrar un ejemplo de lo dicho, pues no resulta muy verosímil en la canción la carga erótica que experimenta el poeta corriendo tras la ninfa; mientras que en la silva la sensualidad se pone de manifiesto cuando el amante contempla ocultamente cómo se desnuda, camina y corre por el agua y, finalmente, se reclina en ella:

vi que, emboscada y de recelo ajena,
ya el cinto desceñido,
sus miembros despojaba del vestido;
dejóle, al fin, compuesto en el arena,

---

201 Jáuregui ubica la acción amorosa a orillas del Betis, río andaluz por antonomasia, y otorga al paisaje algunas de las características propias del *locus amoenus* —espesura, arboleda, verdor, río, soledad, lejanía...— aunque con unas pinceladas que le proporcionan unos rasgos claramente selváticos (véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, FCE, 1984[4], I, p. 280). A Góngora no le había interesado la ubicación específica del lance amoroso, quizá no resultaba tan necesario como en el poema de Jáuregui, habida cuenta de su corta extensión y del cauce estrófico empleado. Sin embargo, el carácter selvático del lugar resulta común a ambos poemas: Góngora habla de la *selva umbrosa* (v. 4), y Jáuregui de la *espesura* (v. 1), *bosque umbroso* (v. 175) y la *vecina selva* (v. 50).

202 La expresión *hurtos recatados*, que alude a los placeres furtivos, resultaba frecuente en la poesía latina. Este sintagma incide en la idea del placer que conlleva la oculta realización del amor; de hecho, podemos leer *dulcia furta* en las *Geórgicas*, IV, 346, de Virgilio; o *Furto gaudet* en *De Sexto Consulatii Honori*, 7, de Claudiano; y *dulci (...) gaudia furto*, en la égloga II, 7, de Nemesiano. Aunque quien sirvió, sin duda, de modelo a Jáuregui fue su paisano Herrera: «¡Ay tiernos hurtos de la noche oscura, / en el secreto y solo apartamiento!» (*Égloga II*, 169–170).

manifestando al cielo
de su desnuda forma la belleza.
Luego, a las puras ondas con presteza
la vi correr, do el cuerpo delicado
sintió del agua de repente el yelo
y suspendió su brío,
viéndose en la carrera salteado
con líquidos aljófares del río;
mas reclinóse, al fin, sabrosamente,
cubriendo de los húmedos cristales
toda su forma, de la planta al cuello.
(vv. 10–24)

Como hemos podido apreciar, la nota de erotismo se halla en ambos poemas, si bien es cierto que su concreción se realiza de forma diferente. En la canción de Góngora la escena tiene lugar al producirse la persecución del poeta; el elemento principal que interviene —más incardinado en la tradición literaria— es el viento; y nos ofrece una visión de la ninfa vestida, centrándose en las imágenes de su cabello, espalda y pierna. En la silva de Jáuregui la escena es mucho más estática; será el agua el elemento que ponga de manifiesto las voluptuosidades de la ninfa, quien se nos muestra totalmente desnuda, pero sin que el poeta se detenga de forma precisa en ninguna parte de su cuerpo —salvo la alusión a los *tiernos miembros*—. Lo cierto es que el mayor realismo del poema de Jáuregui no ofrece, sin embargo, una sensación de mayor sensualidad. A mi juicio, el efecto erótico resulta mucho más poético en la canción, por ser menos explícita y directa, por insinuar y sugerir potenciando más la imaginación que la vista. De hecho, la sensualidad de la canción se pone de manifiesto en un pasaje mucho más breve y condensado que el de la silva. Incluso las imágenes, el léxico, recursos estilísticos que emplea Góngora, aun perteneciendo al acervo de la tradición literaria (el cabello ondeado por el viento, *blanca espalda*, *blanca nieve*) o tratándose de sus «genuinas» creaciones (*brújula*, *coturno de oro*, «*si trabajan los pies*, *gozan los ojos*»), resultan mucho más poéticas que las ya manidas (*líquidos aljófares*, *húmedos cristales*) o neutras (*cuerpo delicado*, «*toda su forma*, *de la planta al cuello*», *tiernos miembros*) que nos ofrece Jáuregui.

La carrera de la ninfa huyendo del poeta no podía faltar en ninguno de los dos poemas, pues precisamente la rapidez de la huida certifica y materializa la imposibilidad de ambos amantes —y, por extensión, de los

hombres— de alcanzar a sus amadas —también generalizando, a las mujeres[203]—. Aunque en el poema de Jáuregui se aprecia la descripción de dos carreras —la primera cuando la ninfa corre medio desnuda para bañarse, vv. 16–29—, será la segunda (vv. 53, 74–76, 83–94, 103–124) la que ofrezca el paralelismo con la carrera de la dama en la canción de don Luis (vv. 1–45). En los dos poemas la huida de la ninfa y la persecución del enamorado poeta es el lance que concentra y enmarca todo cuanto acaece y es contado por los poetas. Igualmente la carrera se convierte en uno de los elementos clave que acerca los textos a la poesía venatoria; en el poema de Jáuregui este carácter cinegético se ve aumentado porque el poeta, al motivo de la corcilla perseguida por el cazador, añade otra alusión relacionada directamente con el tema de la caza, el de la liebre perseguida por el can[204]. Ahora bien, si en el poema de Góngora la carrera se presenta algo descontextualizada, como si el poeta nos presentase la acción *in medias res* y el lector desconociese por qué se produce esa huida, en el poema de Jáuregui vemos que la carrera tiene lugar porque el amante es descubierto en su actitud contemplativa por la amada, quien, asustada, emprende la huida. Desde esta perspectiva el poema de Jáuregui ofrece una secuencia narrativa mucho más completa, debido en gran medida a su mayor extensión.

Los rasgos que caracterizan, no obstante, la desenfrenada huida de la ninfa resultan bastante parecidos en ambos textos; incluso el léxico que emplea nuestro autor para aludir a la carrera apenas se diferencia del de Góngora:

| | |
|---|---|
| «temerosa» (v. 1), «ligereza tanta» (v. 9) | GÓNGORA |
| «... ligero curso amedrentado» (v. 53) | JÁUREGUI |
| «huyendo va de mi la ninfa mía» (v. 10) | GÓNGORA |
| «del enemigo es justo que se huya;<br>no del amante...» (vv. 59–60) | JÁUREGUI |
| «encomendando al viento<br>sus rubias trenzas, mi cansado acento» (vv. 11–12) | GÓNGORA |

---

203 Véase el comentario de Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora...*, *op. cit.*, pp. 347–348.

204 «cual queda el can liviano que seguía / a la veloce liebre en la fragosa / sierra, donde ella pudo, cautelosa, / torcerse entre las matas y quebrarse; / él, ya que de cobralla desconfía, / descuida el pie ligero y, sin cansarse, / contempla sólo la difícil vía / y el rastro que dejó por los breñales / de su velluda piel, cuando huía / la astuta liebre a saltos liberales.» (vv. 115–124); recuérdese sobre este aspecto la nota 198.

«Lleva mi ninfa al viento derramados
de modo sus cabellos y tendidos» (vv. 83–84) JÁUREGUI

«su fugitivo paso» (v. 29) GÓNGORA
«y el fugitivo curso...» (v. 153) JÁUREGUI

Si las semejanzas y paralelismos vistos hasta ahora resultan bastante claros, un nuevo elemento evidencia aún más, si cabe, la identificación entre ambos poemas: se trata de la alusión al conocido mito de Atalanta (referencia casi inexcusable en las poesías venatorias), que los dos autores emplean para ponderar la carrera de la ninfa, por un lado, y para justificar la parada de sus perseguidores amantes, por otro. Ahora bien, como se viene observando, si la referencia y la finalidad de la alusión a la fábula de Atalanta coinciden en Góngora y Jáuregui, su plasmación concreta nos ofrece ciertas diferencias que inciden, sin duda, en el resultado poético de los dos poemas[205].

En el texto gongorino el poeta amante detiene su carrera persecutoria cuando la ninfa se vuelve para mirarlo. El poeta identifica, pues, su parada con la de Atalanta, quien detuvo su carrera por coger las manzanas de oro arrojadas por Hipómenes. Don Luis tiñe el poema de la dulce filosofía platónica del amor —la huella de Herrera[206], que se observa a lo largo de los poemas que comento, se aprecia aquí con más fuerza— que se ha expresado a través de los ojos de la amada (*süave luz*, *luces soberanas*) cuya capacidad

---

205 Al coincidir la alusión al mito de Atalanta en ambos poemas, puede afirmarse que Jáuregui conoció el poema de Góngora a través de la versión que incluía la tercera estancia, que es en la que aparece la mencionada alusión mitológica. He utilizado la edición de J. Mª Micó porque recoge esta tercera estancia que no aparece en la de Millé; acerca de la historia textual del poema gongorino, *ibidem*, pp. 51–52.

206 El espíritu poético de Fernando de Herrera, en especial, el carácter neoplatónico de su poesía amatoria, asoma fácilmente en los dos poemas que comento. Pero, de un modo más concreto, también se observa muchas coincidencias entre la canción y la silva de Góngora y Jáuregui respecto a la *Égloga venatoria* del *Divino* (véase su *Poesía castellana original completa*, *op. cit.*, pp. 445–449). Así, podemos ver en la *Égloga* herreriana —escrita, según Cuevas, no después de 1580— algunos rasgos que aparecen en nuestros poemas: la ubicación de la acción (caza y caza de amor), el cabello de la ninfa, su ligereza, su ingratitud y esquivez, la huida de la dama, el apóstrofe del poeta enamorado y concretas alusiones, como la «ligera garça» (v. 53), «ciervo» (v. 130); por supuesto, el léxico también resulta bastante similar: «monte umbroso» (v. 2), «bosque» (v. 20), «con el cabello d'oro suelto al viento» (v. 29), «planta boladora» (v. 34), «selva deste río» (v. 48), «breñas» (v. 67), «fragosa» (v. 69), «hebras d'oro» (v. 80), «ingrata» (v. 84), «selva» (106), «frondosa» (v. 115), etc.

seductora y cuyos efectos quedan equiparados con los de las manzanas de oro:

> ella mi intento viendo,
> vuelve a mí la serena
> süave luz, y enfrena
> mi dulce alcance, el mismo efeto haciendo
> sus luces soberanas
> en mí que en Atalanta las manzanas.
> (vv. 31–36)

En la silva de Jáuregui el amante perseguidor se encuentra parado cuando se produce la mencionada alusión mítica. El poeta apostrofa unos cabellos de la ninfa que han quedado enredados en una rama de un árbol diciéndoles que él hubiera detenido su carrera por ellos de la misma forma que se detuvo Atalanta para coger las manzanas de oro:

> «¡Oh lazos, dulce anuncio a mi severa
> muerte, y a ejecutalla conjurados,
> despojos de la prenda a quien adoro!,
> bien pudo suspenderse mi carrera
> por vuestro honor, cual su volátil planta
> detuvo, atenta al oro,
> la cudiciosa virgen Atalanta:
> no es oro el vuestro de menor tesoro.
> (vv. 129–136)

Jáuregui no identifica como Góngora el efecto que produce los elementos comparados (*ojos–manzanas*), sino que los dos motivos que relaciona son asociados por su color dorado (*cabello–manzanas*). Tampoco nuestro autor se halla distante de la filosofía amorosa recreada por el petrarquismo que ha divinizado la belleza de la dama hasta convertirla en un objeto de adoración por parte del enamorado.

La diferencia en la realización de ambas alusiones se puede elevar también, como aventuraba más arriba, a su resultado poético, porque los versos gongorinos que condensan la alusión mítica, aun siendo menores en número, ofrecen una capacidad poética mucho mayor que los de Jáuregui, y reflejan también con más fidelidad y belleza lírica el espíritu neoplatónico

que envuelve la confesión amorosa del amante[207]. La distancia entre ambos poemas aumenta considerablemente cuando se analizan las restantes alusiones míticas que los dos poetas recrean. Pues, frente al mantenido lirismo y fuerza poética de las perífrasis mitológicas que Góngora emplea con el fin de convencer a la ninfa para que detenga su carrera (*Apolo*, vv. 50–51; *Dafne–Anajárate*[208]*–Apolo*, vv. 66–72) —no sin claro e invertido tono ejemplarizante—, Jáuregui nos ofrece un número menor de simples y lexicalizadas alusiones (*Eco*, v. 81; *Titán*, v. 86) con una casi imperceptible funcionalidad poética.

Aún puede verse otro idéntico motivo en ambos poemas: se trata del apóstrofe que el poeta dirige a la ninfa para que detenga su carrera. De nuevo, las similitudes y diferencias se ponen, una vez más, de manifiesto. En el texto gongorino la intervención del poeta se produce cuando éste admite su cansancio e imposibilidad de alcanzar a la ninfa, entonces se dirige a ella (vv. 48–71) pidiéndole que se detenga, y argumentándolo de la siguiente manera: en primer lugar, le ordena sencillamente que se pare (vv. 48–49); le dice que ha empezado a atardecer (vv. 50–51); y que se detenga para que deje de sudar (vv. 52–54); enfatiza su crueldad y ligereza (vv. 55–60); y, finalmente, recurre a las alusiones míticas —comentadas más arriba— que ilustran el posible castigo que espera a la ninfa si no detiene su carrera (vv. 61–71). El apóstrofe del poeta, sin excursos que desvíen la atención, resulta conciso y concreto.

En la silva de Jáuregui el poeta apostrofa a la ninfa con una intervención más breve (vv. 56–71), aunque más adelante continuará su discurso en dos ocasiones, si bien la última no va dirigida a la amada (vv. 97–102; 129–149–167). En su primera imprecación, en la que el poeta no se ha detenido diferenciándose así del texto gongorino («—entonces dije, y me arrojé tras ella—», v. 57), la petición a la dama se concreta de la siguiente manera: al principio le ordena simplemente que se detenga (v. 58);

---

207 No hay contradicción alguna entre este pasaje y el que anteriormente se comentó en el que se observaba un tono ciertamente erótico, pues dentro del neoplatonismo amoroso podía tener cabida el deleite y goce de las bellezas sensuales proponiéndole al mismo tiempo la belleza y virtud del espíritu como el fin último (Herschel Baker, *The Dignity of Man: Studies in the Persistence of an Idee*, Cambridge, Maaschusetts, 1947, p. 248; O. H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, I, p. 103; y A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480–1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 170).

208 Sobre el mito de Anaxárete, véase Vicente Cristóbal, *Mujer y Piedra. El mito de Anaxárate en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.

califica a la ninfa, al igual que el amante gongorino, como «ingrata», «soberbia»; y manifiesta que sus intenciones no responden a una realización física del amor, sino que enfatiza los rasgos idílicos de éste («adorar tu imagen bella»; «del amor vencido»). En el segundo apóstrofe, el poeta se dirige a la ninfa cuando está ya parado, y ratifica el carácter espiritual de su amor. En la última intervención, el amante no se dirige a la ninfa sino a sus cabellos enmarañados en la rama del árbol (vv. 129–149), que conserva, siguiendo la tradición del amor cortés, como prenda de amor (aquí se produce la alusión a Atalanta); y después habla a la rama del árbol para agradecerle que detuviera el cabello de su ninfa (vv. 150–167).

Esta múltiple intervención del poeta distancia el poema de Jáuregui de su modelo, y ofrece una variedad y alternancia estilística que ameniza, y dinamiza, su lectura; por otra parte, la extensión del poema justificaría estos cuatro apóstrofes que casi con toda seguridad no hubieran existido si Jáuregui hubiese seguido más de cerca el texto gongorino, cuyos ecos se manifiestan, no obstante, de manera evidente:

| | |
|---|---|
| «No huyas, ninfa, pues que no te sigo» (v. 48) | GÓNGORA |
| «... ya, ninfa, no te sigo» (v. 97) | JÁUREGUI |
| | |
| «Enfrena, oh Clori, el vuelo» (v. 49) | GÓNGORA |
| «detente, aguarda agora» (v. 58) | |
| «... reporta la huida» (v. 70) | JÁUREGUI |
| | |
| «Ten de ti misma duelo» (v. 52) | GÓNGORA |
| «... que en vano pido | |
| te duelas de mi daño, pues tampoco | |
| sientes el tuyo...» (vv. 66–68) | JÁUREGUI |
| | |
| «tu bellísimo pie nunca ha dejado | |
| estampa en el arena» (vv. 58–59) | GÓNGORA |
| «Mira que ofende el áspero camino | |
| tus blandos pies...» (vv. 69–70) | JÁUREGUI |

Por último, los dos poemas concluyen con el fracaso de los amantes que no consiguieron dar alcance a la ninfa y que no pudieron satisfacer, por lo tanto, sus deseos amorosos. Pero, a pesar de este nuevo paralelismo, se aprecian ciertas diferencias en ambos textos. Góngora resuelve la situación con una notable frialdad que ensombrece la posible afectación ante el fracaso que pudiera padecer el enamorado perseguidor. El poeta muestra a través del envío, dirigido a la propia canción como era preceptivo, una neutra actitud en la que están ausentes cualquier nota sentimental o atisbo de tristeza o desdicha:

Quédate aquí, canción, y pon silencio
al fugitivo canto,
que razón es parar quien corrió tanto.
(vv. 73–75)

Pero esta conclusión no puede resultarnos extraña, pues, al fin y al cabo, en ningún momento a lo largo del poema, se ha percibido ninguna nota que pudiera hacernos pensar en una cierta trascendencia vital del sentimiento amoroso. El poema de Góngora respira una atmósfera de corte neoplatónico en cuanto a la concepción del amor se refiere, pero nada encontramos más allá de la manifestación de una simple atracción sensual que se desenvuelve perfectamente dentro de los convencionales y retóricos parámetros del sentimiento amoroso, vacío de toda significación sincera en consonancia con el perfil manierista de la canción.

El mismo componente final en cuanto al fracaso del intento amoroso nos ofrece la silva de Jáuregui. Pero esa coincidencia es tan sólo aparente, ya que, si bien es verdad que el poema de Jáuregui también se encuentra inmerso en el neoplatonismo amoroso, y participa de evidentes rasgos petrarquistas e incluso de la tradición del amor cortés, lo cierto es que ese componente idealista del amor parece más sincero y vital en la silva —al margen dejo, lógicamente, cualquier lectura de tipo biográfico—, que, sin duda, ofrece una mayor dosis de realismo que el poema de don Luis. De hecho, el poeta se había preocupado por aclarar una serie de rasgos que contribuían a transmitir esa sensación de mayor verosimilitud y autenticidad, como la ubicación de la acción o la desnudez de la ninfa. Por otra parte, nuestro autor, siguiendo su tónica general a lo largo del poema, debía seguir a su modelo pero ofreciendo su contrapunto. Tampoco podemos olvidar que entre el poema gongorino —1582— y el de Jáuregui —cuya fecha de composición desconocemos, pero que se publicó en 1618— media una importante diferencia temporal; distancia que se tradujo, sin duda, en una actitud distinta ante el tema del amor: por un lado, tenemos un amor ideal pero reducido a un simple juego intelectualizado, manierista, y por otro, un sentimiento amoroso igualmente idealizado, aunque con una concreción más sincera, y ante cuya imposibilidad surge la tristeza y el desaliento. Tal vez por todo esto el final, que debía estar en consonancia con el tono general del poema, tenía que ser necesariamente triste («desamparé yo, triste, el bosque umbroso», v. 126).

Si Jáuregui en su poema oscila entre las semejanzas y diferencias respecto a la canción gongorina, desde la perspectiva puramente formal del poema se distancia claramente de su modelo y reafirma su voluntad de creación individual. De hecho, una mirada al plano externo y superficial de ambos textos nos revela que el poema de Jáuregui tiene algo más del doble

de versos que el de Góngora. Esa mayor extensión tenía que traducirse necesariamente en un desarrollo más amplio y detallado del tema, introduciendo nuevos elementos o motivos, recreándose en detalles solamente insinuados por el primer modelo, etc. La *amplificatio* de Jáuregui se ha centrado sobre todo —según se ha comentado— en la ubicación geográfica y temporal del lance amoroso, el mayor número de intervenciones directas del poeta; la detallada descripción del cuerpo desnudo de la ninfa, su baño y su posterior carrera; y la retórica valoración de los cabellos de la ninfa como prenda de amor.

La otra gran diferencia se halla en el tipo de composición poética que utilizan ambos autores. Góngora había empleado la canción petrarquista, que seguía el siguiente paradigma: *abC, abC: deeDfF*. Una canción que, aunque carecía del verso de enlace o *chiave*, incorporaba el envío o *commiato* cuya rima repetía la parte final de la *sirima*, dejando así suelto el primer verso: *DfF*. Por su parte, Jáuregui prefirió la silva a la canción; una silva que combinaba libremente endecasílabos y heptasílabos que no se atenían a ningún esquema previo de rima. Esta diferencia en el cauce poético utilizado no debemos traducirla, no obstante, como un recurso más que acentuaría la diferenciación entre ambos textos, sino que la elección de la silva por parte de Jáuregui tiene, sin duda, una motivación de tipo estructural y compositivo que debía crear la lógica y perfecta simbiosis entre todos y cada uno de los elementos que constituyen el poema. Nuestro autor emplea la silva porque el tema tratado se ajustaba perfectamente a ese cauce poético. No olvidemos que, al influjo de la tradición venatoria, debemos unir en el caso del poema de Jáuregui, otra veta igualmente importante, la de la tradición de las *Selve d'amore*, comenzada por Lorenzo Médicis, con las silvas que llevan ese mismo título y que giran en torno al pastor amante y no correspondido que se lamenta de su desdicha en el escenario de la selva[209]. Por otra parte, la mayor extensión del poema de Jáuregui y la considerable *amplificatio* a la que somete la canción gongorina añade a su poema un sobretono claramente descriptivo y narrativo —a veces casi prosaico— cuyo discurso se adecua con más facilidad a la silva que a la canción, cuyos límites métrico–poéticos encorsetarían la libertad creadora de quien necesitaba, además, crear una perfecta simbiosis entre el marco escabroso y selvático que presidía la acción del poema junto a su solitario final, y el

---

209 Eugenio Asensio, «Un Quevedo incógnito: las *Silvas*», *Edad de Oro*, II (1983), p. 23; Aurora Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)», *Criticón*, 46 (1989), pp. 27–28.

cauce métrico elegido, la silva, puesto que «escribir en *silva*, o en *selva*, es escribir en soledad»[210].

Las semejanzas entre el poema de Góngora y el de Jáuregui no son tan escasas ni aisladas como para pensar que se trata de simples coincidencias o de huellas circunstanciales. Los paralelismos afectan al plan general del poema, tema, tradición poética, motivos mitológicos, léxico, es decir, prácticamente a todos los destacados aspectos que configuran la creación poética. Y, desde esa perspectiva, sólo cabe admitir que Jáuregui imita en su *Acaecimiento amoroso* el poema de Góngora «Corcilla temerosa». Nuestro autor reflejaba así, tal vez muy a su pesar, la rara esquizofrenia de quien a través de su imitación contribuía a inmortalizar a aquel a quien literariamente deseaba destruir. No obstante, al asumir las excelencias poéticas de don Luis, se atraía también, ¡cómo no!, parte de su prestigio[211] (quizás por ello también siguiera muy de cerca el *Polifemo* en la creación de su *Orfeo*[212]). En este sentido, el caso de Góngora es único en nuestra literatura, pues, si la poesía de Garcilaso debió de esperar unas decenas de años hasta acabar convertida en clásica a raíz de los comentarios del Brocense y de Herrera, la creación poética gongorina experimentó la extraña circunstancia de ser duramente censurada y combatida al mismo tiempo que estaba siendo imitada, y tan sólo unos años después —como la de Garcilaso— sería prolijamente comentada.

Pero la imitación de Jáuregui no es servil, puesto que introduce una serie de variaciones e innovaciones que termina ofreciendo un resultado claramente distinto, en el que no vemos una sumisa repetición de ideas, sino que nuestro autor ha encontrado con su aportación personal al texto nuevas formas y modos de belleza poética. Jáuregui se mostraba de esa forma

---

210 M. Molho, *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 49. Ya había afirmado K. Vossler en su viejo pero bello trabajo que el simple comienzo del poema de Jáuregui resultaba suficiente «para vincular por siempre la palabra 'silva' y la representación de selva o bosque a la idea de una forma poética libre y suelta», *La poesía de la soledad, op. cit.*, pp. 102–103. Acerca del complicado y difuso sendero de la silva en la poesía española del Siglo de Oro, véase, además, E. L. Rivers, «La problemática silva española», *HRFH*, XXXVI (1988), I, pp. 249–260; y B. López Bueno (*ed.*), *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

211 Sobre la idea de la *imitatio*, véase más arriba la nota 105.

212 De hecho, en mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética* (*op. cit.*, pp. 186–190) comento un pasaje del *Orfeo* donde, a mi juicio, el poeta sevillano sigue de cerca, o tiene muy presente, el *Polifemo* gongorino.

partidario de la imitación literaria que como principio estético era universalmente aceptado por todos, con lo que, con su modo de proceder, enlazaba con la propuesta de su paisano Herrera de combinar el ideal concepto de *mimesis* aristotélica con la teoría platónica reivindicativa del genio poético[213]. Y es que, además, la imitación de Jáuregui no se circunscribe al poema del cordobés, pues las huellas de Garcilaso y del *Divino* menudean a lo largo de la silva, aparte de otros antecedentes clásicos (Ovidio y Horacio) o modernos (Petrarca, Tasso y Parabosco) que, sin ninguna dificultad, podrían haberse espigado, y que confirmarían la creación de Jáuregui como un ejemplo no de imitación servil sino —como diría Lázaro Carreter— compuesta.

En cualquier caso, no dejaba de resultar extraño que Jáuregui imitase precisamente a su máximo rival. Pero no por ello puede hablarse de contradicción entre su creación literaria y su pensamiento crítico, ya que Jáuregui no toma como modelo las *Soledades* gongorinas —verdadero objetivo de sus ataques—, sino un poema concreto que, además, desde un punto de vista estilístico, se halla a años luz —aparte de los 30 o 31 naturales que lo separaba— de la gran creación de don Luis, o al menos puede afirmarse que la canción que inspira el poema de Jáuregui no muestra, desde luego, la «hipertrofia verbal» causante de la oscuridad que tanto y tan agriamente atacó don Juan. Así, pues, no puede hablarse de contradicción alguna, como tampoco la hubo seis años más tarde, en contra de lo que algunos de sus coetáneos le censuraron, al publicar el sevillano su *Discurso poético* y su *Orfeo*[214]. El *Orfeo* refleja una cierta evolución en la escala del

---

213 A. Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, dir. G. Díaz–Plaja, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 567–692, concretamente p. 582.

214 En efecto, tras la publicación de estas dos obras tirios y troyanos dispararon contra Jáuregui, y lo hicieron con la misma contundencia con que él se había manifestado unos años antes. Los apologistas, e incluso el mismísimo don Luis («cisne gentil de la infernal palude»), vieron esta ocasión propicia para la revancha; y los partidarios de la «claridad» poética, es decir, Lope y los suyos, también lanzaron sus agrias pullas («o enseñad como escribís / o escribid como enseñáis») contra quien, a su juicio, los había traicionado acercándose a la oscuridad de la «nueva poesía» («la claridad te adore, / la tiniebla te admire»). Resumo esta pequeña polémica en torno a Jáuregui en mi trabajo *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 221–226. Pero, si la antipatía suscitada por quien, pretendiendo convertirse en el Apolo del Parnaso español, no dudó en atacar a diestro y siniestro sin pensárselo dos veces, puede justificar, en gran parte, la causa de tales censuras, más difícil será disculpar a aquellos que sí vieron un verdadero viraje en la concepción estética del nuevo poema de Jáuregui. Así llegó a analizar, por ejemplo, Jordán de Urríes —como

cultismo poético, e incluso —como ya se ha insinuado— en algún pasaje concreto se pudo observar alguna huella del *Polifemo* gongorino; pero las claves lingüísticas y estéticas de las grandes creaciones de ambos poetas —y, por supuesto, su calidad literaria— son tan diferentes entre sí, como distantes quedan sus respectivas concepciones poéticas. En contra de lo que la crítica ha querido ver, no hay contradicción entre la creación literaria y el pensamiento poético de Jáuregui. En primer lugar, porque era incierto que el poeta sevillano imitase el estilo oscuro de don Luis y, en segundo lugar, porque el clasicismo teórico que definía su concepción literaria se hallaba en perfecta consonancia con el cultismo de su práctica poética, absolutamente alejada de los avatares que imponía la revolucionaria propuesta gongorina, sustentada en la *oscuridad* como factor estético de la *nueva poesía*.

Lo que nadie puede cuestionar, sin embargo, es que en la creación poética de Jáuregui suenan, quizás con más frecuencia de lo que se piensa, los ecos de la poesía gongorina. Pero es que tal circunstancia resultó ser un fenómeno tan generalizado entre los poetas de la época, que —como señaló E. Orozco— absolutamente todos, apologistas y detractores del cordobés, quedaron gongorizados ya que nadie pudo evitar, ni tan siquiera de manera involuntaria, que en su obra se reflejara, aunque fuera pálidamente, el destello que emitía la creación poética de don Luis.

---

representante de la rancia crítica de corte tradicionalista— la obra poética de nuestro autor distinguiendo «dos distintas *maneras* poéticas»: una primera, «hija del buen gusto», y una segunda, la de la «perversión de ese gusto», aunque curiosamente robó a Góngora, en beneficio de otro cordobés ilustre, Lucano, la responsabilidad de haberlo llevado al *ateísmo poético* (*Biografía y estudio...*, *op. cit.*, pp. 77–107).

# CAPÍTULO V
# LOPE DE VEGA TRAS LA ESTELA DE GÓNGORA: UNOS VERSOS DE *LA FILOMENA*

## Contexto

Cincuenta y ocho años tenía Lope de Vega cuando, en julio de 1621, publicó *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*. Aunque, evidentemente, resulta imposible saber con exactitud cuáles fueron las causas que pudieron animarlo a escribir esa miscelánea y, más en concreto, el poema mitológico que le dio título, hay, no obstante, algunos indicios que al menos pueden tenerse en cuenta para comprender mejor las circunstancias literarias y personales de la aparición de *La Filomena*. A la altura de ese año, era indiscutible que Lope de Vega disfrutaba la monarquía de la comedia española, pero su ambición socio–literaria no estaba satisfecha del todo porque también por esa fecha parecía claro que Cervantes era el nombre, aunque póstumo, que seguía sonando como punto de referencia en el ámbito de la novela, y que Góngora, a pesar de todo, se había convertido también en el príncipe de la poesía. De ser cierto —como parece— el afán de Lope por hacerse con la corona literaria en todas sus vertientes, *La*

*Filomena* tal vez pudo ser fruto, entre otras cosas, de su deseo de convertirse también en el punto de referencia indiscutible de la poesía y de la novela[215].

Quizás todavía estuviera latente la insatisfacción de Lope cuando, años atrás, probó fortuna con la creación de grandes poemas heroicos, pretendiendo «convertirse en el poeta épico español»[216]: en 1598, había publicado *La Dragontea*, que pasó por el Parnaso poético con más pena que gloria; *El Isidro*, en 1599, tampoco satisfizo las expectativas del Fénix al no encontrar feliz eco entre sus lectores; *La hermosura de Angélica*, en 1602, no dejó indiferente al público de la época, a juzgar por la reacción de Góngora, quien se decidió a superar a su modelo con su *Romance de Angélica y Medoro*[217]; y *La Jerusalén conquistada*, en 1609, ratificaba los erráticos pasos de Lope de Vega, pues tampoco faltaron burlas en la corte poética, como el soneto, probablemente auténtico, de Góngora («Vimo, señora Lopa, su Epopeya») y la *Carta del Licenciado Claros* de Juan de Jáuregui[218]. Esa peregrinación poética de Lope de Vega no culminó con la recompensa de granjearse el reconocimiento como *poeta eruditus* ni como el gran Homero español[219], nombradía que sí había empezado a disfrutar, para más inri, Luis de Góngora, con la difusión en la corte del *Polifemo* y las *Soledades*.

---

215 J. M. Blecua afirmó que los objetivos de Lope, con *La Filomena* y *La Circe*, eran tanto presumir de poeta filósofo como competir con Góngora en un poema extenso, anhelos motivados por el éxito de don Luis y de Cervantes, de ahí que también intercalara novelas cortas, «Introducción» a Lope de Vega, *Lírica*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 37–38. También F. B. Pedraza afirmó que con *La Filomena* ensaya «dos géneros que han irrumpido con fuerza en el panorama literario de su época: la novela y la fábula mitológica; y trata de dar la réplica a sus máximos creadores y perpetuos rivales: Góngora y Cervantes», *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2003, p. 156.

216 *Ibidem*, p. 69.

217 J. Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999, p. 348.

218 J. M. Blecua afirmó que se trataba de «un esfuerzo malogrado», «Introducción» a Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, Barcelona, Planeta, 1969, p. XXXI.

219 Para F. B. Pedraza, Lope no alcanzó su propósito de convertirse en el príncipe de Calíope: a las burlas de Góngora y de otros ingenios de la época, y a la carencia de lectores, Pedraza añade cómo Lope no tuvo buen tino para la *inventio* ni la *dispositio* de tales poemas, que, aparte de otros aciertos, resultaron cansinos por sus excursos y complejidad artificiosa, *El universo poético...*, *op. cit.*, pp. 69–88.

Esas dos grandes obras marcaron, sin duda, el rumbo y la trayectoria de la creación poética, pues a partir de entonces —como dijera Emilio Orozco— todos, apologistas y detractores, quedaron gongorizados. Ni siquiera el *claro* Lope pudo librarse de ese *oscuro* veneno, y toda su producción poética posterior quedó signada por esa fórmula de la *poesía nueva*, un ciclo que Rozas calificó como el *de Amarilis* o del *gongorismo* (1616–1626)[220]. Tal vez la combinación de un sentimiento de venganza por pasadas burlas y de una concepción distinta de la poesía fueran las causas que llevaran a Lope a convertirse en el más temible adversario —pues, al fin y al cabo, de todos los antigongorinos, era el que tenía mayor fama— de Góngora. Quizás no sea demasiado equivocado pensar que, a partir de ese momento, Lope pudo seguir una tácita estrategia para intentar alzarse con la corona poética: por un lado, atacar de forma constante a la *nueva poesía* —lo que no dejó de hacer prácticamente hasta el mismo año de su muerte en 1635[221]— proclamando la exclusividad de la *poesía clara* y, por otro, demostrar en la práctica cómo debía ser el gran poema heroico. Ese programa estratégico, a mi juicio, se desarrolla de forma calculada en 1621 con la publicación de *La Filomena*, donde volvemos a encontrar un nuevo discurso contra la *nueva poesía*[222], y un ejemplo práctico de cómo debe ser la buena poesía, que se concreta en la *Égloga a la muerte de Isabel de Urbina* de Pedro de Medina Medinilla[223], pero sobre todo en su propio poema mitológico, *La Filomena*[224].

---

220 J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, *ed.* de J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 25.

221 Acerca de la participación de Lope de Vega en la polémica en torno a la *nueva poesía*, véase R. Jammes, «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613–1666)» a L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 669–670. Véase también E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

222 Se trata de la *Carta en respuesta* al duque de Sessa, quien le había enviado un *Pepel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía*. La *Carta* de Lope había sido escrita en 1617, pero la incorporó a su miscelánea. Véase J. Matas Caballero, «La sátira contra la *nueva poesía* en *La Filomena* de Lope de Vega», en J. E. Martínez *et al.*, *Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León, Universidad de León, 2002, pp. 375–390.

223 El poema también ha sido comentado en este mismo libro, véase el capítulo 2: «Claves compositivas de la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla».

224 En este sentido, J. Mª de Cossío había afirmado que la publicación de la fábula

En las páginas que siguen, a través del análisis de un fragmento de *La Filomena*, se pretende subrayar el carácter metapoético que Lope insufló a su miscelánea y, en concreto, a su poema mitológico, convertido en símbolo de su pensamiento poético frente a la *nueva poesía* y en alternativa estética al *Polifemo* de Góngora.

## Estructura

Lope de Vega presenta *La Filomena* estructurada en tres cantos, tal vez, siguiendo el procedimiento habitual que ejercía en su teatro, cuyas piezas se hallaban divididas en tres actos o jornadas. La división tripartita del drama había sido aconsejada por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

> El sujeto elegido, escriba en prosa
> y en tres actos de tiempo le reparta,
> procurando, si puede, en cada uno
> no interrumpir el término del día[225].

porque parecía la más idónea para la distribución de la materia dramática de acuerdo con una perfecta gradación climática. Esta visión tripartita del teatro ha sido, quizás, la que ha motivado que Lope también dividiera la materia mitológica de *La Filomena* en tres cantos —como también hará en *La Circe*—, de manera que se acomodase mejor a la tríada planteamiento, nudo y desenlace, como había sugerido en su *Arte nuevo*.

---

se debía «a su deseo de ajustarse a una moda literaria, y a la ambición de, dentro de ella, superar los ejemplos anteriores de tal género», *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa–Calpe, 1952, p. 319. También J. M. Blecua había dicho que Lope «no había escrito antes ningún poema extenso, y no es impensable que el deseo de emular a Góngora le estimulase la pluma. Pero la lectura de los poemas gongorinos no dejó una huella tan visible como en *La Circe*», «Introducción» a *La Filomena*, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, *op. cit.*, p. 556. R. Jammes aplicaba ese afán competitivo a *La Circe*, que, a su juicio, «procede de un intento evidente de rivalizar con Góngora y de demostrar que la poesía podía ir por otro camino (...). Es patente el deseo de competir con el *Polifemo* de Góngora, y más patente el fracaso», «Apéndice II», *op. cit.*, p. 675. Sobre el poema, véase también J. Matas y J. M. Trabado, «Hibridación genérica y poética neoaristotélica en el poema mitológico: *La Filomena* de Lope de Vega», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 27 (1999–2000), pp. 51–74.

225 Cito el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope por J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 188.

Desde un punto de vista meramente superficial y externo, el poema se divide en tres cantos: I, 1–400 vv.; II, 1–456 vv. y III, 1–504 vv. Esto supone un total de 1360 vv. que se agrupan en 170 octavas reales[226]. Hay una gradación en el número de versos y de estrofas desde el primero hasta el canto tercero: 50 octs., 57 octs. y 63 octs. (curiosamente el último canto tiene un número idéntico al *Polifemo* de Góngora).

La estructura tripartita que establece Lope en *La Filomena*, tal vez siguiendo su misma estrategia teatral, resulta original, ya que no hay antecedentes en anteriores fábulas mitológicas. Puede recordarse que Carrillo y Sotomayor no estructuró su *Fábula de Acis y Galatea* en cantos. Pero el modelo que más debió de atraer la atención de Lope, el *Polifemo* de Góngora, tampoco mostraba ninguna división superficial, sino que se trataba de un poema mitológico de 63 octavas con una única parte, de principio a fin, que viene marcada tan sólo por el desarrollo interno de la materia. El *Faetón* (1617) de Villamediana parecía seguir las pautas del poema mitológico del amigo y tampoco presentaba división alguna, al menos desde un punto de vista superficial.

Pero, veamos, a continuación, la distribución de la materia narrativa en cada uno de los tres cantos, con el fin de establecer una estructura del poema, como se aprecia en el siguiente cuadro sinóptico:

CANTO I

Introducción (1–5).

Invocación a Filomena (1–2).
Dedicatoria a L. P. (3–5).

<u>Planteamiento.</u>

Presentación de Tereo, Progne y Filomena (6–24).

Guerra entre Pandión (Atenas) y Lisandro (Macedonia) (6–12).
Tereo, triunfante (10–12).
Presentación de Progne y Tereo (13–15).
Efectos de la belleza de Progne en Tereo, retratado (16–17).
Convite de Pandión en honor de Tereo (18–24).
Retrato de Filomena y efectos en Tereo (19–24).

---

226 J. Mª de Cossío no acierta al señalar el número de octavas del poema, pues lo cifra en 173, *Fábulas mitológicas...*, *op. cit.*, p. 320.

Los agüeros (25–30).

Matrimonio entre Tereo y Progne (31–36).

Partida y despedida de Atenas (30–33).
Cinco años de felicidad en Tracia. Nace Itis (34–36).

Nudo.

La pretensión amorosa de Tereo con Filomena (37–50).

Progne desea ver a su hermana Filomena (37–41).
Tereo vuelve a por Filomena (42–50).

CANTO II

*Dedicatoria* a L. P. (51–52).

Tereo regresa con Filomena (53–63).

Partida de Filomena con Tereo (53–55).
Tereo cuenta historias amorosas a Filomena (56–60).
Apartada selva. Traición de Tereo (61–63).

El poeta interpela/advierte a Filomena (64–66).

Las solicitudes amorosas de Tereo y las respuestas de Filomena (67–93).

Tereo conduce a Filomena a un lugar apartado y Filomena sospecha (67–72).
Tereo declara su amor a Filomena (73–78).
Reacción de Filomena (79–81).
Las razones de amor de Tereo (82–85).
La respuesta de Filomena (86–93).

Tereo viola a Filomena (94–103).

Tereo viola a Filomena (94–99).
Tereo corta la lengua a Filomena y la encierra en una torre (100–103).

Tereo miente a su esposa inventando la muerte de Filomena (104).

Llanto de Progne y Filomena (105–107).

CANTO III

*Dedicatoria* a L. P. (108–110).

Relación entre Filomena y Silvio (111–133).

Cronografía (111).
Filomena y Silvio (112–113).
El canto de Silvio (114–125).
El tapiz labrado por Filomena (126–133).

Desenlace.

Venganza de Progne (134–159).

La reacción de Progne (134–136).
Progne y Filomena: las fiestas bacanales (137–146).
Suicidio de Silvio (147–155).
La venganza: muerte de Itis (156–159).

La transformación de Progne y Filomena (160–167).

Tereo pretende vengarse (160–163).
Huída y transformación de Progne y Filomena (164–167).

*Epílogo* (168–170).

Como he dicho más arriba, ahora se ha podido comprobar cómo el poeta ha sometido la materia narrativa de la fábula de Filomena a una estructura tripartita que deja dividido el poema en tres cantos con el fin de acomodar mucho mejor dicha división a la propuesta que el propio Lope de Vega había establecido en su *Arte nuevo*. Es decir, de ese modo, se aprecia una acomodación de cada uno de los tres cantos del poema con la división en planteamiento, nudo y desenlace, que estructuraban sus piezas teatrales, que también presentaban una partición en tres actos o jornadas. Si, de esa manera, el dramaturgo conseguía establecer un cierto paralelismo entre las jornadas teatrales, también en su poema mitológico se puede observar la misma correlación entre cada uno de los cantos y la distribución de la materia poética, que, de forma también aproximada, puede quedar estructurada así: I, planteamiento; II, nudo; y III, desenlace. De forma definitiva, la estructuración de la *La Filomena* podría quedar esquematizada del siguiente modo:

Introducción (1–5) *5*.
Canto I Planteamiento (6–36) *31*.
(1–50) *50*.
Canto II Nudo (36–133) *97*.
(51–107) *56*.
Canto III Desenlace (134–167) *33*.
(108–170) *62*.
Epílogo (168–170) *3*.

Este cuadro sinóptico nos permite observar la minuciosa y equilibrada construcción del poema mitológico de Lope de Vega. Así, el planteamiento y el desenlace abarcan prácticamente algo menos de los cantos I y III, mientras que el nudo se extiende a lo largo del canto II y parte del I y del III. Por lo que se refiere a la extensión de cada uno de esos núcleos narrativos, podemos observar cómo el planteamiento (31 octs.) y el desenlace (33 octs.) tienen una extensión muy similar, mientras que el nudo es casi el triple de cada uno de las dos anteriores (97 octs.). Asimismo, el poema se abre y se cierra con una introducción (5 octs.) y un epílogo (3 octs.) de similar extensión, contribuyendo a la sensación de equilibrio que proporciona la composición, que en el centro nos muestra, al comienzo de los cantos II (2 octs.) y III (3 octs.), otras octavas introductorias que se dedican a la destinataria del poema.

Por todo lo señalado, puede decirse que *La Filomena* de Lope presenta una estructura muy equilibrada y una distribución muy simétrica de la materia narrativa, de acuerdo con la práctica habitual del teatro de la época, en donde parece haberse inspirado nuestro autor.

## Comentario del fragmento III, vv. 1-144

Pero, para seguir con mi propósito inicial de señalar las claves interpretativas de *La Filomena*, conviene centrarnos en un fragmento concreto del poema que, tal vez, puede servirnos como botón de muestra de la función y significado de toda la fábula mitológica. El fragmento seleccionado se corresponde con los vv. 1–144 del Canto III de *La Filomena* (octs. 108–125). Filomena ya ha sido violada por Tereo —su cuñado que estaba casado con su hermana Progne—, quien, además, le ha cortado la lengua para que no pueda contar lo sucedido y la ha encerrado en una torre, ubicada en un lugar apartado, para darla por muerta oficialmente. Sin embargo, el pastor Silvio ha llegado hasta Filomena y se ha enamorado de ella, y la pretende seducir. Filomena está labrando su desgracia en un tapiz. Silvio solicita su amor a través de un canto pastoril en el que le ofrece todo lo que tiene.

El fragmento seleccionado pertenece al comienzo del Canto III; pero, si nos atenemos a la estructuración de la materia poniéndola en relación con el desarrollo de la trama, puede observarse cómo este fragmento se sitúa al final del nudo, es decir, justo antes de empezar la solución del conflicto, que será la venganza de Progne y Filomena contra Tereo, y la posterior y definitiva transformación de las hermanas. Para la resolución de la trama resulta muy importante este pasaje, pues en estos versos podemos

ver cómo se produce la comunicación entre Filomena y Progne gracias a la mediación del enamorado pastor Silvio, quien llevó el tapiz labrado por Filomena, en el que contaba su trágica historia a su hermana.

Aunque ya se ha ofrecido un esquema general de la estructura que ofrece *La Filomena*, creo conveniente que también observemos en este fragmento la distribución de la materia en sus diferentes estrofas con el fin de ordenar los distintos sucesos y asuntos que se tratan en estos versos. Así, todo lo que ocurre en este fragmento puede quedar organizado o estructurado de la siguiente manera:

CANTO III

108–110 octs. Dedicatoria a doña Leonor Pimentel.

108 El poeta invoca a las deidades para poder seguir cantando la historia.
109 El poeta asume la voz de Filo. Pide a L.P. que escuche el canto.
110 Pide a L.P. que se apiade de Filomena.

111 oct. Cronografía de la historia. Filomena labra su historia en un tapiz.

112–113 octs. Filomena labra su desdichada historia. Silvio canta su pena de amor.

113 Silvio (cual Faetón y Polifemo) ama a Filomena.

114–125 octs. El canto de Silvio a Filomena.

114–116 Destaca la hermosura, mudez y dureza de Filomena.
117 Silvio pide a Filomena que lo escuche.
118–123 Silvio (= Polifemo) ofrece sus riquezas a Filomena.
119–120 No los mariscos.
121 Sí los pescados marinos.
122 Productos de la caza.
123 Frutas.
124 El tópico polifémico del no soy tan feo.
125 Fin del canto de Silvio: Filomena/Fílida; vivir/morir.

En un cuadro sinóptico todavía más resumido se puede observar la distribución de la materia desarrollada en el fragmento l:

Dedicatoria a L. P. (108–110).

Relación entre Filomena y Silvio (111–133)[227].

Cronografía (111).
Filomena y Silvio (112–113).
El canto de Silvio (114–125).

## Una nota sobre las fuentes

El poema mitológico de Lope cuenta la desdichada historia de Filomena. Cuando el poeta publica su obra, en 1621, y posiblemente escrita en torno a esa fecha, la mítica historia se conoce en nuestra literatura, pero nadie hasta ese momento la había recreado de una forma tan pormenorizada y extensa como Lope. Como hicieron tantos otros poetas áureos que escribieron poemas mitológicos, Lope de Vega volvió su mirada hacia la tradición clásica y en ella tomó las fuerzas necesarias que inspiraron su gran creación poética. Como nos recordó Lida de Malkiel[228], el ruiseñor había volado ya en las *Geórgicas* (IV, 511–515) de Virgilio, pero, como ocurrió con la mayoría de las historias mitológicas, la fuente más fértil la halló en las

---

227 En lugar de situar el comienzo del desenlace en la reacción de Progne al conocer la desgracia de su hermana a través del tapiz que le ha llevado Silvio, en este momento se podría situar también el comienzo del desenlace del poema. La historia de Silvio podría considerarse como una parte de la trama o del nudo que podría haber desarrollado el poeta. Ahora bien, la intervención de Silvio también parece importante, pues con él actúa como conector entre el nudo y el desenlace; su actuación podría ser, por lo tanto, el comienzo de la solución del conflicto. Pero por el equilibrado número de estrofas y por lo que representa el inicio mismo de la venganza de las hermanas, el desenlace me parece que se inicia más adelante.

228 Mª R. Lida de Malkiel («El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», en *La tradición clásica en España*, Madrid, Ariel, 1975, pp. 100–117) señaló que Virgilio había cantado o recreado la imagen del ruiseñor, Filomela, que llora la pérdida de sus crías que han sido robadas por el labrador. El mantuano había fundido el símil de los pájaros despojados de sus crías con el mito del ruiseñor, Filomela. Ovidio, en sus *Metamorfosis*, recrea la historia de Filomena que, al final de su trágica historia, se ha transformado en ruiseñor. Herrera y Villegas siguen la tradición ovidiana. Por el contrario, Boscán (*Leandro y Hero*), Garcilaso (*Égloga II*, 716–719, 1146 ss., *Canción III*, 1 ss., *Égloga I*, 324–327), Lope (*Égloga panegírica*), entre otros, siguieron a Virgilio.

*Metamorfosis* de Ovidio, quien, en su libro VI, vv. 412–674, había recreado la historia de Tereo, Progne y Filomena[229].

Pero Lope de Vega se inspiró en el poeta de Sulmona sin que ello supusiera un seguimiento fiel de sus versos, sino que —como fue común en todos los poetas áureos españoles que cultivaron el género de la fábula mitológica— el Fénix amplificó de forma muy notable la trágica historia de Filomena, la heroína literaria que acabaría transformándose en ruiseñor. Así, si nos fijamos siquiera sea superficialmente, los 262 versos que abarcan el tratamiento del tema en las *Metamorfosis* de Ovidio, se amplían hasta los 1360 versos que contiene el poema de Lope de Vega. La *amplificatio* fue una característica común no sólo en la poesía mitológica, sino que era uno de los rasgos que definían la esencia de la poesía barroca. El poeta seguía los preceptos de la *imitatio*[230], pero nunca se quedaba en los límites de una simple imitación; muy al contrario, siempre procuraba nutrirse de un importante *corpus* de textos que alimentaban su inspiración poética y su obra terminaba siendo como una *hidra bocal* que daba cabida a todo cuanto la cornucopia creativa del poeta pudiera aspirar. A este fin contribuyó de manera especial la *amplificatio* a la que el escritor sometía su poema.

Sin atender a los distintos momentos en que Lope filtra la fuente ovidiana al dictado amplificador de su pluma, por lo que se refiere a este fragmento puede verse con claridad cómo el Fénix ha remodelado totalmente el legado poético recibido, pues en las *Metamorfosis* toda la materia que recrea y desarrolla Lope en 144 versos se reducía a cinco (575–580). Pero no quedan ahí, en el simple plano de la extensión, las diferencias entre Ovidio y Lope, sino que la distancia entre ambos se agudiza en el tratamiento que hacen de la fábula.

Así, podemos ver cómo Ovidio fijó su atención en estos aspectos: el tiempo transcurrido con Filomena encerrada en la torre; las letras que teje en una tela para contar su desgraciada historia; y la entrega de dicha tela a una mujer que la lleva a su hermana[231]. De forma muy distinta, Lope de Vega,

---

229 Véase A. Martín Rodríguez, *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2002.

230 Sobre el concepto de la *amplificatio* imitativa, véase la nota 105 del trabajo incluido en este libro «Claves compositivas...».

231 Véase A. Martín Rodríguez, *De Aedón a Filomela...*, *op. cit.*, pp. 191–199.

además de ampliar notablemente el asunto, introduce importantísimos cambios en la propia trama:

a) La diferente estructura que presenta *La Filomena* permite que Lope introdujera una dedicatoria a Leonor Pimentel.

b) Respeta la cronografía ovidiana, pues también sitúa a Filomena tras un año de encierro en la torre.

c) De forma absolutamente novedosa, Lope intercala una historia en la trama que protagonizan Filomena, Progne y Tereo: la relación entre el pastor Silvio y Filomena. La trama central se ve amplificada y enriquecida, pues esa anécdota ofrece mayor dinamismo y dramatismo a la historia. Asistimos a un relato pastoril que tanto éxito tenía en la época. Lope está demostrando, de este modo, sus extraordinarias habilidades dramáticas, pues la tensión climática del poema aumenta de manera más notable con la introducción del pastor enamorado en sustitución de la anónima mujer a la que se le entrega la tela. Asimismo, la psicología del personaje principal, Filomena, se enriquece al situarla el poeta en una perspectiva diferente y nueva, como es la de una solicitud amorosa de tintes idealizados. Como había dicho J. Mª de Cossío, «Lope no ve la fábula como un relato poético, sino como un suceso novelable o dramatizable al que quiere prestar verosimilitud e interés psicológico»[232].

Además, también nos hallamos ante un personaje especialmente interesante, como es Silvio y que Lope introduce como un elemento novedoso, que le permite aumentar la tensión climática y poética de la fábula al incorporar una historia de amor entre el pastor y Filomena. Lope introduce, gracias a Silvio (a menudo nombre que el poeta usa como máscara en la que se oculta), una nueva historia de la misma forma que haría Jáuregui, más tarde, en su fábula de *Orfeo* al aprovecharse del mito de Aristeo, pero, a diferencia del sevillano, Lope no se inspira en otra anécdota mitológica, sino en la tradición pastoril. El pastor Silvio, como enamorado desdeñado por su amada, le posibilitará a Lope otra riqueza literaria al establecer un paralelismo evidente con el mito de Polifemo —como se verá más adelante— y, de forma más concreta, con el *Polifemo* de Góngora, con quien rivalizaba a propósito de la *nueva poesía*.

---

232 J. Mª de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, *op. cit.*, p. 321.

d) Otra diferencia importante que establece Lope con las *Metamorfosis* es la de la tela en la que Filomena borda su desgracia. La historia no es contada, con letras y palabras, resumidamente, como en Ovidio, sino que está labrada, a modo de un tapiz que tanto gustaban en la época, y en el que se han grabado, a modo de pinturas, las escenas que retratan la violación, mutilación y aprisionamiento de Filomena. De esta forma, Lope consigue recordar de nuevo al lector el trágico suceso y, además, logra establecer un estrecho paralelismo entre la poesía y las artes plásticas, más en concreto, con la pintura, consiguiendo incorporar a su poema el viejo tópico del *ut pictura poesis*, y aumentar la capacidad plástica del poema.

Además de estas importantes diferencias respecto de la principal fuente ovidiana, todavía podrían señalarse otros elementos que el poeta incorpora a su obra y que proceden de la tradición clásica (Teócrito, Ovidio, Virgilio, etc.), como tópicos literarios (*serpe latet anguis in herba*, el «no soy tan feo», etc.) o anécdotas míticas (inspiración en la fábula de Polifemo, etc.), la tradición filográfica (amor platónico y petrarquista), o la propia tradición literaria de nuestro país (ecos de Garcilaso o de Góngora, por ejemplo). Es decir, que el *corpus* de fuentes que entretejen *La Filomena* es muy importante y supera, por supuesto, la base fundamental de las *Metamorfosis* de Ovidio.

## Dedicatoria

Las tres primeras estrofas de este tercer canto son una dedicatoria a doña Leonor de Pimentel, como había hecho el poeta en los dos primeros[233]. En la poesía española del Siglo de Oro se había convertido en una práctica habitual, siguiendo el ritual introductorio de la épica culta, que los poemas elevados, épicos o heroicos, fueran precedidos por unas estrofas o versos introductorios que cumplían varias funciones, como la de dedicar el poema a un personaje ilustre, normalmente con el fin de granjearse algún favor (en

---

233 El afán de Lope por homenajear a su dedicataria doña Leonor de Pimentel, tal vez con el fin de ablandar su generosidad con el poeta, lo llevó a introducir, de un modo poco común, cada uno de los tres cantos con una dedicatoria preliminar. Véase Antonio Prieto, «Del ritual introductorio en la épica culta», *Estudios de literatura europea*, *op. cit.*. Recuérdese en este mismo libro el trabajo «Claves compositivas...», donde también el poeta había presentado en las tres primeras estancias de la *Égloga* su dedicatoria.

este caso, parece que Lope quería afianzarse en la corte gracias al apoyo de doña Leonor de Pimentel)[234], o la de introducir las claves de la composición, cumpliendo una función metapoética (recordemos, por ejemplo, la dedicatoria de la *Égloga I* de Garcilaso al Virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, Duque de Alba, o los primeros versos de la *Soledad I* de don Luis de Góngora que dedican el poema al Duque de Béjar y la dedicatoria del *Polifemo* al Conde de Niebla).

En estas estrofas, que abren el tercer canto de *La Filomena*, no se aprecia precisamente la alusión a las claves compositivas del poema —pues Lope ya las presentó en las estrofas que abrían el canto primero—, sino la presencia de las tópicas invocaciones a la dedicataria para que escuche el canto del poeta, que apela también a la falsa modestia y pide para sí las cualidades cantoras del desdichado ruiseñor para poder seguir su poema.

Conviene comentar la importancia que tiene la octava en el poema mitológico. Esta estrofa, que procede de la *ottava rima* italiana, se había convertido en el cauce estrófico culto por excelencia, y por ello se usaba sobre todo en la poesía épica y en los grandes poemas heroicos, como era el caso de las fábulas mitológicas. La octava gozaba, además, de gran prestigio al tener cada estrofa bastante autonomía temática que facilitaba una óptima posibilidad narrativa, al permitir la transición temática de una a otra estrofa. Pero en una misma octava se puede cambiar el tema que se venía desarrollando, como ocurre con bastante frecuencia a lo largo de este poema. Así se observa, por ejemplo, en la estrofa 108, en cuya primera parte el poeta se dirige a doña Leonor de Pimentel para ponderar la soledad de Filomena, mientras que en la segunda invoca a las deidades para pedirle la voz de Filomena y poder seguir cantando su trágica historia.

Podremos comprobar cómo, a lo largo del poema, Lope explota al máximo la capacidad dual que presenta la octava, ya que aprovecha la facultad para interrelacionar diferentes temas, y esa conexión temática permite un avance de la materia narrativa, por una parte, y al mismo tiempo también supone una relación de asuntos aparentemente distantes y ajenos, pero que, a medida que avanzamos en la lectura del poema, se revelan estrechamente vinculados.

---

[234] Véase F. de B. Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Abadía de Monserrat, 1982, pp. 221–248.

## El tapiz de Filomena

En la octava 111 el poeta retoma de nuevo la historia de Filomena, presentando la típica *cronografía* (en palabras de Herrera) que era habitual en este tipo de composiciones. El poeta se refiere a que había transcurrido un año desde que se produjo la violación de Filomena, y que ahora estamos de nuevo bajo el signo de Tauro (al mediar la primavera):

> Había ya desde el etéreo Toro
> del campo superior, que influye en éste,
> las doce piezas de diamantes y oro
> bañado el sol al trancelín celeste,
> (III, vv. 25–28)[235]

Debemos recordar que en la segunda octava del primer canto se marcaba el tiempo en que transcurría la acción del poema:

> (...) agora
> que el invierno feroz el rigor pierde,
> y el mes de Marte se consagra a Flora,
> (I, vv. 10–12)

Y en la octava 35 el poeta aludía al transcurso de cinco años desde la llegada a Tracia de los esposos). Así, cabe interpretar que las «doce piezas de diamantes y oro» pueden ser los doce signos zodiacales que habían sido recorridos o bañados por el sol. Desde la tradición clásica, prácticamente toda la poesía áurea, pastoril, mitológica, épica, y en particular toda aquella que trataba una anécdota amorosa, recreaba su acción, casi como un requisito obligatorio, en una estación o época del año (así, por ejemplo, Góngora situaba la acción de las *Soledades* en la primavera, mientras que la del *Polifemo* transcurría en verano). Como se ha dicho, Lope se hace eco de la fábula ovidiana que, en un solo verso, había cifrado en un año el tiempo transcurrido desde la violación de Filomena: *Signa deus bis sex acto lustrauerat anno*. Lope también aprovecha la cronografía, y la propia dedicatoria anterior, para propiciar un descanso en la lectura de la trágica historia[236].

---

235 Las citas de *La Filomena* se realizan por la edición de J. M. Blecua: Lope de Vega, *Obras poéticas*, *op. cit.*

236 A. Martín, *De Aedón a Filomela...*, *op. cit.*, p. 191.

En la segunda parte de la estrofa encontramos cómo Lope se hace eco de la fábula ovidiana para desarrollar la idea de que Filomena grabó o labró su historia en un lienzo. De esta forma casi nos hallamos ante una recreación práctica del tópico del *ut pictura poesis*, aunque no se trata de una pintura, sino de un tapiz. También podemos recordar cómo en la *Égloga III* (vv. 101–272) de Garcilaso cuatro ninfas (Filódoce, Dinámene, Climene y Nise) tejieron las desdichadas historias de amor en sendas telas o tapices (Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis y la muerte de Elisa).

Desde luego, en este importante motivo del tapiz, Lope se ha distanciado de nuevo de la fuente ovidiana, donde Filomela había tejido palabras, *carmen*[237], y no imágenes, que es lo que se labra en el poema del Fénix. Pero más allá de esta importante divergencia respecto de la fuente latina, la concreción de esa tela en un tapiz por parte de Lope puede reflejar su deseo de actualizar el mito, pues en esta época estaba muy de moda la elaboración de tapices, y destacaban especialmente los tapices flamencos, tal vez los más admirados, como el propio poeta confiesa: «que España celebró belgas tapices» (v. 164).

## Historia de Silvio

A partir de la octava 112, el poeta intercala la historia de Silvio que amaba a Filomena. De este modo, podemos apreciar cómo se entrecruzan dos historias que tienen como protagonista o nexo común a Filomena. Esta anécdota ni siquiera aparecía insinuada en las *Metamorfosis* de Ovidio, y parece responder, entre otras razones, al deseo de Lope de amplificar la historia de Filomena, pues el poeta ha sustituido la mujer a la que la maltratada dama entregó la tela por el pastor Silvio, introduciendo una nueva peripecia amorosa, ahora con tintes idealistas, entre Filomena y el enamorado pastor:

Y mientras que labrando entretenía
con seda y oro su llorosa pena,
dejóle oídos su fortuna impía
para cansarse de escuchar la ajena.
Silvio, joven pastor, que presumía,
con voz que acreditó rústica vena,

---

[237] Véase A. Martín, *De Aedón a Filomela...*, *op. cit.*, pp. 192–200.

de músico y de amante, a su deseo
dio la esperanza que pudiera Orfeo.
(III, vv. 33–40)

En la primera parte de la estrofa el poeta ofrece la imagen de una Filomena activa, por una parte, tejiendo su llorosa pena en un tapiz y, por otra, fruto también de la mala fortuna, mientras tanto escuchaba una ajena pena amorosa. En la segunda parte de la estrofa se nos muestra que es Silvio el que canta su pena de amor a Filomena. La condición de pastor del infortunado amante pone de manifiesto el carácter pastoril que Lope proporciona a la fábula; de este modo, las dos notas que suelen aparecer en las composiciones pastoriles son subrayadas por el poeta: por un lado, que se trata de músico («con voz») que canta, acompañado de su instrumento («rústica vena»), su pena amorosa. Esas dos características permiten a Lope establecer un evidente paralelismo entre Silvio con otro enamorado y músico universal, como es Orfeo («de músico y de amante»). Esta identificación de Silvio con Orfeo también conlleva —como se verá— que el primero no será mucho más afortunado que el segundo en el tema amoroso.

En la octava 113 el poeta establece otras dos nuevas perífrasis mitológicas con las que relaciona a Silvio:

Amaba a Filomena, hermosa y muda,
con que desfiguraba su nobleza:
así el rigor de la fortuna muda
en paños viles la real grandeza;
y entre otras veces que con esta duda
era Faetón al sol de su belleza,
dijo en su lira, en que imitar desea
el amante feroz de Galatea:
(III, vv. 41–48)

Por una parte, lo equipara con Faetón, pues, como él —que se acercó a su padre, el sol—, pretende llegar al sol, que en este caso es una metáfora astral, ya usada, para referirse a su amada Filomena. La comparación también nos depara, cómo no, la idea del fracaso. Y, por otra, lo identifica a Polifemo que había encarnado como un rasgo distintivo el canto que había dirigido a su amada Galatea para intentar seducirla; del mismo modo, Silvio va a ofrecer —como veremos en las siguientes octavas— su canto amoroso a su amada Filomena. Ni que decir tiene que de nuevo nos hallamos ante otro fracasado de amor, pues Polifemo no fue correspondido por Galatea que había ofrecido su amor a Acis. Las perífrasis mitológicas —Orfeo, Faetón y Polifemo— sirven, pues, no sólo para embellecer literariamente el texto poético, sino también para avanzar prospectivamente la suerte que correrá nuestro infeliz pastor. Esta última tácita recreación de la historia de Polifemo

permite a Lope confirmar el código poético de la pastoral que va a seguir todo el pasaje que protagoniza el pastor Silvio.

## Canto de Silvio a Filomena

La anterior alusión al mito de Polifemo encierra una clave metapoética importante, pues el poeta había declarado «que imitar desea / el amante feroz de Galatea» (vv. 47–48). Desde luego, ese «imitar» es dicho por otro pastor como Polifemo, por Silvio, y también había sido formulado por el poeta que iba a mostrarnos las penas de amor de Salicio y Nemoroso («imitando»). Desde esa óptica cabe poner en relación el carácter *imitativo* que adoptan estos cantos pastoriles de acuerdo con la poética áurea. Pero, en un terreno más al pie de la letra, tal vez se podría establecer el paralelismo que el propio poeta hace explícitamente entre el canto de Silvio a Filomena y el de Polifemo a Galatea. Evidentemente, podría tratarse de una voluntad consciente por parte de Lope de tomar como modelo compositivo para su poema el *Polifemo* de Góngora y, en este sentido —habida cuenta de la disidencia que había manifestado Lope respecto de la estética que presentaba la *nueva poesía* del cordobés en su poema mitológico y sobre todo en sus *Soledades*—, tal vez convenga reflexionar si el poeta ofrece ahora una propuesta poética diferente o si, por el contrario, son más los paralelismos y semejanzas que los contrastes[238].

Silvio empieza su canto a Filomena, en la octava 114, destacando su hermosura y mudez. Pero si la bella heroína no puede hablar a nadie de amores, Silvio le pide al menos que deje sus oídos abiertos para escuchar el amor que le confiesa. La estrofa mantiene su habitual estructura dual y, en su primera parte, el poeta–pastor subraya los rasgos que caracterizan a la dama: hermosura y mudez. Al mismo tiempo, se vuelve a servir del tópico virgiliano *sierpe latet anguis in herba*, que ya había evocado, para ponderar que Filomena es, además de bella y muda, «sorda también como áspid entre

---

238 De hecho, la crítica ha destacado la supuesta voluntad imitativa de Lope en su *Filomena* respecto del *Polifemo* de Góngora. Recientemente, así lo había corroborado Felipe B. Pedraza: «y trata de dar la réplica a sus máximos creadores y perpetuos rivales: Góngora y Cervantes. La crítica se ha apresurado a constatar que Lope fracasa en el propósito de oscurecer a sus modelos. Quizá sea de mayor relieve analizar cómo hace suyas estas fórmulas y cómo, dentro de ellas, escribe obras en extremo valiosas y originales», *El universo poético de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 156.

flores»[239], «veniste a ser veneno de pastores». De esa forma, Filomena es, para Silvio, un veneno mortal para los pastores porque enamora a todos, pero ni habla ni escucha las quejas amorosas de nadie. Estos cuatro versos cumplen la función de vocativo con el que Silvio apostrofa, y califica, a Filomena para pedirle, a continuación, que le escuche. En la segunda mitad de la octava, Silvio comunica su deseo a la interpelada Filomena: ya que no puede hablar, al menos que escuche su canto:

«Hermosa muda, que a esta verde selva,
sorda también como áspid entre flores,
a quien el cielo o voz o piedad vuelva,
veniste a ser veneno de pastores;
ya que naturaleza se resuelva
que no puedas decir a nadie amores,
con fuertes lazos a tu lengua asidos,
no cierre por lo menos tus oídos.
(III, vv. 49–56)

Tras esa interpelación a Filomena, el poeta–pastor, en la octava 115, se queja de la dureza que muestra la dama a toda pretensión de amor y, de acuerdo con la tradición literaria, destaca precisamente su desdén y dureza a través de una imagen habitual en este tipo de imprecaciones: «Mármol, y no mujer». Era tópica la caracterización de la mujer con la dureza del mármol o del diamante cuando no escuchaba las penas amorosas; de hecho, con esta misma metáfora se quejaron Salicio y Polifemo[240] de sus damas. Con el ánimo de suavizar su crítica hacia Filomena, Silvio le dice que el mármol,

---

239 El Polifemo de Góngora también se había quejado de la ninfa Galatea a la que llamaba «Sorda hija del mar, cuyas orejas» (estr. 48, v. 377); la tradición polifémica había resaltado la imagen del mar como sordo, y Galatea era una ninfa marina y, por consiguiente, también sorda. Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, *op. cit.*, II, pp. 497–501. En ambos casos, en el canto de Polifemo y en el de Silvio, los desdeñados pastores se quejan de que sus amadas, Galatea y Filomena, son sordas a sus solicitudes amorosas.

240 La imagen que Polifemo había usado para referirse a la dureza de la dama ante sus súplicas amorosas era la de la roca: «a mis gemidos son rocas al viento» (estr. 48, v. 378); véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, *op. cit.*, pp. 501–506. Con esta diferencia Lope parece que, una vez más, quería sobrepasar a su rival, don Luis de Góngora, ofreciendo una perspectiva más refinada, como se observará en los productos que, a continuación, ofrezca Silvio a Filomena en comparación a los que tributaba Polifemo a Galatea. De hecho, Lope aprovecha la alusión al mármol para dignificar la belleza de Filomena como si se tratara de una escultura o artificio de culto.

hermoso y mudo, es el ideal que persigue el artista para realizar su obra, pero que no es la condición natural de la mujer:

»Mármol, y no mujer, hacerte pudo
Naturaleza al tiempo de formarte;
que ser un mármol, cuanto hermoso, mudo,
más suele ser la condición del arte;
que eres imagen de algún templo dudo,
y quisieron los dioses animarte;
pues cuando más con la hermosura enciendes,
lo que matas mujer, mármol defiendes.
(III, vv. 57–64)

En esta octava nos encontramos con el rasgo más característico de la literatura de la época, porque —como había pedido Gracián[241]— el poeta debía buscar el concepto y Lope formaliza un buen concepto al asociar la tópica imagen de la dureza de la dama, dura y esquiva a la solicitud amorosa, a la que, en nuestro caso, se añade la belleza y la mudez de Filomena, con la hermosura y dureza del mármol. Así, en la primera mitad de la octava el poeta establece la base conceptual: mármol = Filomena (mujer), porque los dos tienen rasgos que, a su juicio, son comunes: la hermosura y la mudez. Y el concepto se complica algo más cuando en los dos versos siguientes reconoce el poeta que esos dos rasgos, belleza y mudez, son característicos del arte.

La profundización de ese concepto se realiza en la segunda mitad de la estrofa cuando Silvio establece el paralelismo entre Filomena y el arte, ejemplificado en una de sus manifestaciones, una imagen (escultura) de algún templo, pero una imagen animada. De esta forma, dentro de la tópica o habitual divinización de la belleza de la dama, el poeta nos ofrece una imagen de Filomena como una escultura perfecta, bella y muda, pero animada. La hermosura de Filomena provoca pasiones («enciendes») en sus

---

241 En efecto, para B. Gracián, el ingenio debe aspirar no solo a la «verdad» sino a la «hermosura», para lo que se necesita la concurrencia de elementos indispensables —además del ornato— como la agudeza («Consiste, pues, este Artificio conceptuoso, en vna primorosa concordancia, en vna harmonica correlacion entre dos, ò tres cognoscibles extremos expresada, por vn acto del entendimiento») y el concepto («vn acto del entendimiento, que exprime la correspondencia, que se halla entre los objectos (...). Esta correspondencia es generica á todos los Conceptos, y abraça todo el artificio del Ingenio; que aunque este sea tal vez por contraposición, y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objectos», *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, por Juan Nogues, 1648, p. 7.

admiradores. Su paradójica doble condición como estatua (mármol), pero estatua animada (mujer), resulta el resumen del concepto que ha formulado el poeta, que condensa y concluye la estrofa en un verso bimembre: «lo que matas mujer, mármol defiendes». El efecto paradójico da fuerza y verdadero sentido al concepto, ya que por ese recurso, entendemos la difícil realidad de Filomena respecto de sus admiradores: como *mujer* mata toda esperanza de amor al no estar dispuesta a corresponder a nadie (de lo sensible surge la insensibilidad de la dureza y lo esquivo); pero como *mármol* defiende porque suscita la vida y el amor en todos los que se enamoran de su hermosura (de lo insensible y duro pero hermoso surge, por el contrario, la posibilidad del enamoramiento).

Finalmente, se ha cerrado el concepto que había formulado el poeta, pero invirtiendo los términos y sus respectivas valoraciones: «Mármol, y no mujer» había dicho al comienzo; y, al final, «lo que matas mujer, mármol defiendes» (de todas formas, hay que destacar que el concepto surge de igualar la hermosura y la mudez, que son los rasgos de Filomena que le han permitido al poeta ampliar la base conceptual al ir sumando otros conceptos que comparten los mismos rasgos, como mármol, templo, la imagen —escultura—, etc.).

El canto de Silvio a Filomena continúa de nuevo, en la octava 117, con la súplica y el deseo de que, aunque muda, preste oídos a lo que le dice. En esta estrofa nos encontramos con un rasgo que ha terminado caracterizando la poesía culta de Lope: su deseo de ser valorado como poeta erudito, frente a la simplificada imagen que ha transmitido como poeta llano, y en contra de la oscura e incomprensible poesía gongorina. Sin embargo, ese afán por labrarse fama como poeta reflexivo, profundo, culto y erudito, llevó su poesía, con más frecuencia de la debida, a transitar por los derroteros de la pedantería. Su tono escasamente lírico y sus pesadas reflexiones de corte científico, poco aptas para la épica, terminaron por bajar sus heroicas composiciones al más áspero prosaísmo, que las alejaban definitivamente de la capacidad poética de su rival, Luis de Góngora. En este caso, se trata de una reflexión que él ofrece como parte del discurso de Silvio acerca de los sentidos. Así, reflexiona sobre cuál de los dos sentidos (vista, oído) le parece mejor: «que no todas las veces advertidos / suelen estar a la verdad los ojos!» (III, vv. 75–76). Los sentidos principales, para el poeta, son los que no se dejan gobernar por antojos; y esto le permite concluir que: «siempre entra al alma, que a su fuerza inclina, / por los oídos, la razón divina» (III, vv. 79–80).

Recordemos que, poco después de la publicación del poema, Descartes cuestionaría la importancia de los sentidos para el conocimiento de las cosas y a partir de esa hipótesis establecería la necesidad de dudar

metódicamente de todo para obtener la verdad. Pero todavía parece más interesante resolver este planteamiento de Lope a la luz de la teoría neoplatónica del amor, puesto que éste —según las teorías de M. Ficino o León Hebreo, entre otros— entraba por los ojos, que era el lugar por donde se transmitían o intercomunicaban los espíritus. Sin embargo, Lope pone en boca de Silvio que la fuerza del amor, «la razón divina», parece comunicarse mejor por los oídos, con lo que de este modo justifica la demanda de Silvio de que le escuche Filomena porque será la única posibilidad de que pueda enamorarla.

El propio Lope, siempre a través de las palabras de Silvio, reconoce en la octava 118 que su discurso reflexivo acerca del óptimo sentido para el amor no es propio del oficio de pastor, aunque insinúa que él habla desde la experiencia amorosa y no por la enseñanza de ningún sabio (81–82). Esos versos cumplen, por lo tanto, una clara función metapoética porque sirven para desviar o reconducir el discurso poético hacia el planteamiento amoroso en sí o la intervención seductora del pastor Silvio. También desliza, no obstante, otra idea de carácter reflexivo sobre la autoridad del pastor a seguir discurriendo, como es la idea de que su propia experiencia de amante sufrido lo legitima para ofrecer estas disquisiciones[242]:

> No son éstas razones de pastores;
> Amor me las enseña, no los sabios;
> que bien puede enseñar cosas mayores
> quien hizo a su valor tales agravios.
> (III, vv. 81–84)

En la segunda mitad de la estrofa, se dirige a Filomena para que no siga llorando y que sus ojos descansen como lo hacen sus labios. Finalmente, su discurso se emparenta con el de Polifemo a Galatea cuando le dice que, si lo ama, tendrá todas las riquezas que tiene el mar y el monte, como se condensa en un verso bimembre que cierra la octava. De este modo, comprobamos cómo Lope sitúa su poema, en este caso el canto de Silvio dentro de los límites de la pastoral, de la misma manera que había hecho Góngora con su Polifemo. Así se observa una vez más cómo resulta muy

---

242 Parece que este tipo de reflexiones ha llevado a Patrizia Campana a sugerir que el pastor Silvio es un alter ego del propio Lope (*«La Filomena» de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por A. Blecua, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, p. 89), pero, para Felipe B. Pedraza, «las aventuras de Silvio no parecen guardar relación alguna con las peripecias biográficas de Lope», *El universo poético...*, *op. cit.*, p. 157. (No he podido consultar la tesis de Patrizia Campana, de la que me hago eco a través de la cita del profesor Pedraza).

evidente que Lope compuso su *Filomena* teniendo en todo momento como punto de referencia el *Polifemo* de Góngora. Por ello se hace necesario comparar, siquiera sea brevemente, ambos textos con el fin de intentar mostrar elementos comunes y aspectos distintos en todos los planos para elevarnos a la distancia que todo ello termina produciendo en sus respectivas concepciones poéticas.

En las octavas 119–123, el poeta–pastor Silvio ofrece los productos naturales a su amada Filomena. En estas estrofas destacan los productos marinos que no habían aparecido en el canto de Polifemo, lo cual podría entenderse como un claro intento de Lope por diferenciarse de Góngora. Por otra parte, la cercanía con Góngora ahora se hace muy evidente, pues el poeta emplea uno de los recursos más característicos del poeta cordobés, como era la violenta hipérbasis[243] —«No lo mariscos...», «no los lustrosos...», «no la carne...» (III, vv. 89, 93, 97)— que resultaba tan elocuente en la *Soledad primera* cuando el peregrino, en agradecimiento a la acogida que le brindaron los cabreros, alababa su «Bienaventurado albergue», con un «No en ti la ambición mora» (I, vv. 97, 108, 110, 112, 117, 129, 136). No podemos olvidar que la práctica «abusiva» del hipérbaton había granjeado las críticas más acerbas de los antigongorinos. Así, Juan de Jáuregui, que había reconocido que el hipérbaton, usado con «buen artificio», añadía «gala al decir», en su demasía causaba oscuridad:

> Mas huyendo esta sencillez y estrecheza, porfían en trasponer las palabras y marañar las frases de tal manera, que aniquilando toda gramática, derogando toda ley del idioma, atormentan con su dureza al más sufrido leyente, y con ambigüedad de oraciones, revolucionan de cláusulas y longitud de períodos, esconden la inteligencia al ingenio más pronto[244].

La separación del adverbio de negación, o de la conjunción, de su verbo que es colocado al final del verso era un hipérbaton que Góngora usó con cierta frecuencia y llegó a ser característico de su estilo.

---

[243] Los rasgos y ecos de claro signo gongorista aparecen en alguna que otra ocasión en *La Filomena*, a pesar de la distancia que, en este aspecto de la *elocutio*, quería demostrar Lope respecto de la *nueva poesía*. Véase, más adelante, la nota 252.

[244] Juan de Jáuregui, *Discurso poético, ed.* de M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 79–80.

Podemos observar cómo, precisamente en las estrofas 119 (vv. 89–96) y 120 (vv. 97–104), en las que Lope sigue de cerca la construcción hiperbática a la manera gongorina, Silvio está diciendo a Filomena lo que no recibirá, es decir, que el poeta está mostrando de forma negativa aquello que no será regalado por el pastor enamorado: mariscos, cangrejos («retrógrados cangrejos, parecidos / al signo que del sol por signo es fragua»), nácares («bruñidos»), caracoles («duras cartilágines ceñidos, / con capas de diversos tornasoles, / en cárcel patria, donde son nacidos»), camarones («los átomos del mar»), que se encuentran embellecidos con cultismos léxicos que muestran o recrean rasgos físicos propios. Pareciera que el poeta establece una identificación entre el estilo imitativo de Góngora y el contenido de las estrofas que son los productos marinos que no entregará el pastor a Filomena, mostrando de esta forma una perspectiva negativa de ambos conceptos, el poético (lo gongorino) y lo natural (pero que no reflejan los productos propios de la pastoral o de lo piscatorio).

En cualquier caso, este muestrario de productos, tanto marítimos como campestres, también son una muestra de otro de los temas característicos del Barroco: el bodegón[245]. En la pintura de la época se puso de moda la importancia de este tema y, como ocurre con otros muchos temas y motivos (el retrato, el desnudo, los ríos, etc.), pintores y poetas incorporaron el motivo del bodegón a sus respectivas obras artísticas. Así, en estas tres primeras estrofas el poeta ofrece un repertorio de productos marinos: si en las dos primeras 119–120, mencionaba lo que no iba a ofrecer a Filomena, en las tres estrofas siguientes 121–123 (III, vv. 105–128), sí muestra ya la imagen positiva de los productos marinos o piscatorios, cinegéticos y campestres, que Silvio ofrece a su amada Filomena. En la octava 121 (vv. 105–112), el pastor enamorado estará dispuesto a entregarle los más variados peces que enriquecen el diverso y rico muestrario del bodegón marino: raya, corvina, mero, robalo, congrio, fisalo, pintada murena, salmón, orfo, timalo, anguilas.

---

245 Véase E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco. De poesía y pintura* [1947], *ed.* facs., Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 15–22; R. Osuna, «Bodegones literarios en el Barroco español», *Thesaurus*, XXIII (1968), pp. 206–217, y *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 203–209; AA.VV., *El bodegón*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, 2000; G. Cabello Porras, «El bodegón poético en Soto de Rojas: notas sobre un sistema de catalogación de la realidad. La *Égloga tercera*», *Dinámica de la Pasión Barroca*, Málaga, Universidad de Almería y Universidad de Málaga, 2004, pp. 127–204.

En la octava 122 (vv. 113–120), el pastor le ofrece no sólo productos marítimos sino también propios de la caza, dando entrada así a otro de los temas, aun dentro del bodegón, que era muy habitual en la poesía áurea, como era la cetrería, si bien es cierto que no se detiene tanto en el ejercicio en sí de la caza, sino en los pequeños trofeos que se obtienen de ella. En la primera parte de la estrofa el poeta se refiere a algunos animales propios de la caza mayor: en primer lugar, a través de la perífrasis mitológica, se refiere al jabalí («el monstro fiero / de Adonis matador»), y menciona también «la fugaz liebre» y «el pavoroso ciervo». En la segunda mitad de la octava menciona otros animales cuya caza era frecuente en la época: «grueso tordo», «perdigón», «atónita perdiz».

El bodegón se completa con otros elementos que resultaban imprescindibles, hasta el punto de que en no pocas ocasiones llegaron a constituir ellos solos el propio bodegón: me refiero a la diversidad de fruta que ofrece Silvio a Filomena: «pálida camuesa / afeitada tendrás con oro y grana», «la cermeña olorosa», «débil fresa», «en túnica de mezcla la avellana», «la nuez sabrosa en cuatro partes presa», «y disfrazando el agrio la manzana / con capa de color», «y las endrinas, / sin velo blanco, calcedonias finas».

Resulta evidente que el poeta ha ofrecido una variedad de productos muy amplia, bastante más que la que ofrendaba Polifemo a Galatea. El pastor gongorino obsequiaba los productos típicos de la pastoral que recreaban el tema de la abundancia rústica y la Edad de Oro[246]. Los productos que Polifemo ofrecía a Galatea eran los rebaños, la leche y la miel (estrs. 49–50). Cuando el poeta presentaba al cíclope, recreaba los productos que llevaba en su zurrón y que también respondían al mismo espíritu del primitivismo, de la Edad de Oro y de la abundancia rústica: castañas, membrillos, manzanas y bellotas (estrs. 10–11). También cuando Acis pretendía seducir a Galatea, admirado por su belleza, le dejó una ofrenda, mientras la ninfa dormía, que se basaba en los mismos productos que simbolizaban el tema de la abundancia rústica y de la primitiva Edad de Oro: fruta (almendras), leche exprimida (manteca) y miel (estr. 26)[247].

---

[246] R. Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* [1969], Madrid, Castalia, 1987, pp. 461–467.

[247] Véase A. Vilanova, *Las fuentes y los temas...*, *op. cit.*, II, pp. 517–558; I, pp. 519–576; II, 99–108, repectivamente. D. Alonso, *Góngora y el gongorismo* [1984], vol. VII, Madrid, Gredos, 1998, pp. 756–766, 605–614, 671–673, respectivamente.

Hay un paralelismo bastante claro entre lo que ofrece Silvio a su amada Filomena y lo que otorgaron Acis y Polifemo a Galatea. Los tres enamorados entregan productos típicos del ámbito de la pastoral que suponen el elogio del mundo puro del hombre en contacto con la naturaleza. Pero Lope, a diferencia de Góngora —que se sitúa en el marco de la abundancia rústica—, amplía los límites de la pastoral a sus parientes y próximos ámbitos de lo cinegético y lo piscatorio, con los productos marinos, sin que ello afecte en nada al carácter y esencia pura de la ofrenda del canto del pastor Silvio, que coincide con las actitudes de los amantes gongorinos[248].

El pastor Silvio se ofrece a sí mismo a Filomena, a quien le pide que lo quiera porque él se considera hermoso y distinto de todos los demás hombres. De este modo, el poeta en la primera parte de la octava 124 nos está ofreciendo una versión del conocido motivo no soy tan feo que era uno de los temas esenciales de la tradición mitológica de Polifemo[249]. El pastor

---

248 Por otra parte, podría observarse un contraste entre el ofrecimiento que Silvio hace a Filomena y lo que Tereo le cuenta a la dama cuando la lleva desde Atenas a Tracia en presencia de su hermana Progne. Esta intervención de Tereo, que se produce al final del canto primero (estrs. 46–50), no es exactamente un canto de amor como el de Silvio o el de Polifemo, sino que es una descripción que ofrece a Filomena de las riquezas y bellezas que va a poder ver en su país; aunque de forma muy sutil, puede entenderse que todo lo que describe se lo está ofreciendo a Filomena con el ánimo de seducirla. En este sentido, sí se podría establecer una clara oposición entre los dos amantes, Tereo y Silvio. Tereo estaría representando el ámbito cortesano y, por lo tanto, el elogio del poderoso, de lo urbano, de lo artificioso, del dominio del hombre sobre la naturaleza (caza, pesca, el arte, los palacios, etc.) y, en cierto modo, se trataría de un canto de alabanza de corte, aunque no haya menosprecio de aldea. Silvio, en sentido contrario, está representando la alabanza de lo rústico, de la naturaleza en colaboración con el hombre (pesca, caza, fruta) que recrea el tema de la abundancia natural en una mítica Edad de Oro, en claro contraste con el mundo urbano y cortesano, con lo que su intervención supondría el menosprecio de corte y alabanza de aldea. Las consecuencias que se derivarán de las actuaciones de ambos personajes respecto de Filomena serán muy grandes y servirán como aval de lo positivo que representa Silvio frente a lo negativo cuyo papel encarna Tereo.

249 El tema polifémico no aparece, sin embargo, en el poema de Góngora, pero sí en la *Fábula de Acis y Galatea* de Luis Carrillo y Sotomayor. Este motivo se hallaba en Teócrito (*Idilio* VI, 34–38), y Virgilio (*Bucólica* II, 25–26). Garcilaso también lo recreó en su *Égloga I*, vv. 175–178: «No soy, pues, bien mirado, / tan disforme ni feo; / que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura». Herrera, en sus *Anotaciones* (pp. 486–487), cita varios ejemplos de este motivo, que él mismo recrea en su *Égloga venatoria*: «No dudes ven conmigo, Ninfa mía / que no soi feo...» (vv. 2623–4).

se mira en las fuentes y ve sus facciones diferentes a las de un hombre (casi contempla su belleza más cercana de la de un dios). Amparándose en esa autocontemplación el pastor pondera su belleza física como un motivo más para ser correspondido por Filomena:

> No sé por qué desdeñas mis amores,
> pues no me desengañan estas fuentes
> de que son mis facciones y colores
> del límite de un hombre diferentes.
> (III, vv. 129–132)

En la segunda mitad de la octava, vemos cómo el pastor abunda aún más en su ofrecimiento amoroso interpelando directamente a Filomena, pidiéndole que no diga que no siente puesto que ve, con lo que el poeta parece hacerse eco de ese refrán que decía «ojos que no ven, corazón que no siente», con lo que estamos en la recreación del amor que entra por los ojos; de manera que si él, que es hermoso, es visto por Filomena, cómo puede ésta negarse a admitir su amor. En esa ponderación introduce la idea de que Fílida está llorando celosa por el amor que le muestra a ella. La octava se cierra con un verso, en interrogación retórica, en el que el pastor se pregunta por qué desprecia Filomena lo que adora Fílida. En este caso, incluso la homofonía entre los dos nombres (Filomena–Fílida) le sirve al pastor para ponderar el amor que le demanda:

> Oblígate de mí, no te enamores;
> y pues que ves, no digas que no sientes;
> que Fílida por mí celosa llora.
> ¿Por qué desprecias tú lo que ella adora?
> (III, vv. 133–136)

El poeta–pastor termina su intervención, en la octava 125 (vv. 137–144), enhebrando su canto con los dos nombres, el de Fílida, que representa el amor que tiene seguro, pero que no desea, y el de Filomena, el amor que desea, pero que no tiene. Los dos nombres se convierten, por tanto, en el símbolo de un cruel contraste que se desgrana en la primera parte de la estrofa en versos paralelísticos. En la segunda parte de la estrofa, el poeta, a diferencia de Nemoroso que pedía su propia muerte por no tener el amor de su difunta amada, se consuela y se disculpa de no quitarse la breve vida porque de esa forma Filomena dejaría de alegrarse al dejar de verlo triste.

## Conclusión

Puede decirse que el *Polifemo* y las *Soledades* presentaban, en cierto sentido, un carácter evolutivo y complementario en la trayectoria

poética de Góngora. Si el primero abría nuevas perspectivas poéticas —sobre todo a la fábula mitológica y al poema heorico— que no representaban una fuerte transgresión de los códigos y ámbitos poéticos áureos, las segundas difícilmente se atenían a la codificación de la poesía heroica en el Siglo de Oro, pues las novedades introducidas por don Luis hacían saltar por los aires las correspondencias que mantenían entre sí los distintos componentes de la poesía heroica (asunto, género, lenguaje, métrica, etc.)[250], lo que, a excepción de sus más fervorosos amigos y admiradores, no fue admitido por ninguno de los poetas y críticos coetáneos.

El poema de Lope de Vega establece una estrecha coartada entre el asunto y el estilo, de forma que el tema elevado que representa el asunto mitológico lo hace corresponder con un estilo también sublime, de acuerdo con el sistema clásico. De este modo, parece distanciarse de la falta de correspondencia que el propio Lope había denunciado en las *Soledades* de Luis de Góngora, que, a su juicio, había reflejado un asunto humilde expresado en un lenguaje sublime, o, en ocasiones, había hecho corresponder un tema elevado con un estilo desigual, alguna vez elevado, pero con numerosas caídas.

Si Luis de Góngora había transgredido la tradición temática en las *Soledades* al dignificar no pocos asuntos que se consideraban indignos de aparecer en una poesía noble, Lope se mantiene con escrupuloso decoro, pues sólo se trata lo que se considera digno y propio de una poesía elevada, aunque ello no se traduzca en obviar la realidad coetánea que —como hiciera don Luis— también el propio Lope incorporó a *La Filomena*.

En el ámbito de la métrica, Lope no siguió la senda de la silva, cuya novedad formal Góngora hizo corresponder con la novedad temática de sus *Soledades*. El Fénix se atuvo al que se consideraba cauce óptimo para la poesía heroica, la octava, como había hecho un conspicuo seguidor de don Luis como el conde de Villamediana en su *Faetón*, y como harán otros antigongorinos como Juan de Jáuregui, en su *Orfeo*, y Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo en lengua castellana*.

---

250 Véase R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, *op. cit.*, pp. 521–528; E. Orozco había dicho al respecto: «Góngora concibe ese nuevo poema con la extensión del poema épico, pero de materia lírica. Con ello rompía con toda la normativa clásica y manierista tanto con respecto a géneros como a estilo», *Introducción al Barroco*, vol. II, *op. cit.*, p. 104; A. Carreira, «La novedad de las *Soledades*», *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las* Soledades *de Góngora*, *Marges*, Presses Universitaires de Perpignan, 16 (1995), pp. 79–91; J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, *op. cit.*, pp. 203–211.

La riqueza creadora de don Luis —con su hipertrofia verbal: mezcla de cultismos y vulgarismos, intensificación de recursos expresivos, uso de cultismos sintácticos, etc.— terminó convirtiéndose en oscuridad para los que no alcanzaron tanta capacidad comprensiva. En este aspecto, Lope, de forma contraria a lo realizado por Góngora, se atuvo a los márgenes marcados por la retórica, procurando mantenerse en el decoro exigido por la *elocutio* de procedencia clásica, al respetar la correspondencia necesaria con el estilo elevado del poema, aunque de forma ocasional no sea difícil hallar ecos estilísticos de su rival cordobés en *La Filomena*[251].

En resumen, puede decirse que *La Filomena* asume una evidente función metapoética, con la que Lope pretendía demostrar cuál era su propuesta poética frente a la *nueva poesía*[252]. Así, podemos entender que Lope asumiera la concepción clásica de los estilos poéticos o la práctica poética corriente en esos momentos, ateniendo su creación, de acuerdo con su concepción estética, dentro de las convenciones temáticas, genéricas y estilísticas que se debían corresponder con un poema heroico. Pero, la creación poética de Góngora había superado ya los límites que marcaba la preceptiva, con lo que Lope de Vega no logró demostrar otras cualidades más allá de su buena destreza escolar, en lo mitológico y en lo retórico; sin embargo, su poema sucumbió en el propósito de su función simbólica y difícilmente pudo resistir la comparación literaria con cualquiera de los dos grandes poemas del cordobés.

---

251 Como hicieron, entre otros, D. Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971[5ªreimp.], pp. 440–455; y K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940[2], pp. 121–122.

252 Sobre el pensamiento de Lope de Vega acerca de la *nueva poesía* recogido en la misma miscelánea, véase mi trabajo, ya citado, «La sátira contra la *nueva poesía* en *La Filomena* de Lope de Vega», pp. 375–390.

# CAPÍTULO VI
# UNA NOTA SOBRE EL *ORFEO—UT MUSICA POESIS*— DE JUAN DE JÁUREGUI

La mitología se había convertido en la poesía del Siglo de Oro en una referencia cultural y literaria insoslayable, en un tema que suscitaba interés por sí mismo y en una fuente que proporcionaba al poeta toda una amplia y variada gama de motivos y símbolos a través de los cuales podía trascender sus propios sentimientos, preocupaciones e, incluso, pensamientos de carácter estético. El poeta áureo concebía la mitología como un puente que comunicaba la orilla de su vida íntima, cotidiana y real con la ribera de la fantasía y de la ficción poética.

Desde esta perspectiva, cabría preguntarse qué vio Juan de Jáuregui en la fábula de Orfeo para recrearla en su homónimo poema mitológico; qué interés despertó en el controvertido poeta sevillano aquella antigua historia de un malogrado amor; qué extraños y profundos anhelos de la orilla vital del poeta podían encontrar una feliz y plástica expresión a través de la lira órfica. Interesantes preguntas, tal vez, pero cuyas respuestas se me antojan casi imposibles. En cualquier caso, intentaré que la entonada palinodia, aunque sincera, no ahogue la posibilidad de plantear siquiera algunas reflexiones que me permitan aventurar hipótesis al respecto. A mi juicio, cualquier enfoque o planteamiento que se haga sobre el asunto debe partir inevitablemente del tema central del poema y de la historia mítica de Orfeo: la música, que es el epicentro en el que confluyen todos los motivos de la fábula y del que irradian las distintas funciones que asume el Orfeo en la trayectoria poética de Jáuregui en su contexto histórico–literario.

Pero vayamos por partes, y centrémonos en el tema de la música en el *Orfeo* de Jáuregui. Veamos de qué forma se concreta y cuáles son los momentos de la fábula en los que la música se convierte en tema principal o

tiene un cierto e importante protagonismo. Si seguimos con cierta atención la estructura del *Orfeo*, podremos apreciar que el motivo de la armonía musical aparece de la siguiente manera a lo largo del poema[253]:

CANTO I

Orfeo ama su música y desdeña a las mujeres (1–2).
Descripción de los efectos del canto de Orfeo tras perder a Eurídice (22–26).

CANTO II

Orfeo encanta con su música el Averno (35–43).
Atraviesa el río Aqueronte (44–51).
Efectos de su canto en los Elíseos (52–62).

CANTO III

Orfeo ante Plutón y Proserpina (66–87).

CANTO IV

El concierto de Orfeo (112–126).
Descripción de los efectos de su canto en la Naturaleza (127–143).

CANTO V

Las bacantes y la música (152–153, 157, 161–162, 165–167, 170).
Consecuencias de la muerte de Orfeo (el Hebro acoge la lira) (177).
Elevación de la lira (179).

Como puede observarse, el tema de la música aparece tratado en un primer plano a lo largo de los Cantos II, III y IV y también ocupa un importante espacio en los Cantos I y V lo que, traducido en número de estrofas, supone que, de un total de 186, el tema de la música como referente directo y explícito, se desarrolla en 94 octavas aproximadamente. Este ilustrativo y sencillo cómputo permite concluir, siquiera sea atendiendo sólo al espacio físico que ocupa en el poema —con la debida relatividad y precaución—, que el tema de la armonía musical es el motivo central y el más importante de todos los que Jáuregui trata en su fábula.

---

253 Véase la estructura del poema mitológico en mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, *op. cit.*, pp. 174–176. (Entre paréntesis remito al número de las estrofas del poema).

La primera evidencia de que nos hallamos ante una fábula de carácter musical se nos muestra cuando el poeta, desde el comienzo, nos presenta a Orfeo enfatizando su naturaleza lírica y armoniosa[254]. La característica órfica por antonomasia es la música, convertida e instrumentalizada en arma que provoca e incita al amor y también en escudo que lo protege de su tiranía:

> Ama su voz, que, en dulce melodía,
> de otro amor le divierte y le enajena;
> bien que la misma voz, con tiranía,
> toda hermosura libre a amar condena.
> Así que en unas armas poseía
> propia defensa, con ofensa ajena,
> siendo al sonoro canto, mientras pudo,
> del Amor flecha, y a su flecha escudo.
> (Orfeo, 9–16)[255]

La inherente cualidad musical de Orfeo posibilita que el poeta establezca una oportuna relación sintáctica y semántica con otros héroes míticos: la sinestesia mitológica nos permite contemplar a Orfeo, con la aljaba y sus flechas, evocando la imagen de Cupido, y de un ensimismado Narciso, satisfecho y pagado de sí mismo por la armonía de su canto[256]. La interrelación mítica derivaba en una proyección simbólica o temática al hilvanar la música y el amor como rasgos esenciales de Orfeo, cuya naturaleza armoniosa se hace más evidente y significativa al fundamentarla el poeta con la evocación de la filosofía pitagórica que concibe la música no sólo como instrumento perfecto para purgar el alma, sino también como elemento de armonía cósmica, porque las distancias y velocidades de los

---

254 Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, p. 87. J. Mª de Cossío había señalado que la presentación que nos hace Jáuregui de los enamorados Orfeo y Eurídice es una sobria descripción; *Fábulas mitológicas en España*, *op.cit.*, 1952, p. 402.

255 Las citas textuales se realizan siguiendo mi edición de la *Poesía* de Juan de Jáuregui, Madrid, Cátedra, 1993, remitiendo los números a los versos del poema mitológico.

256 En efecto, el poeta establece una clara interrelación mítica entre Orfeo, cuya música lo relaciona a Cupido (la música, cual la flecha, que enamora) y Narciso (enamorado de su canto). P. Cabañas, *El mito de Orfeo*, *op. cit.*, p. 21.

planetas *(el concento de esferas)* mantienen la misma relación que las concordancias musicales[257]:

el concento de esferas cristalino,
que percibió sutil ingenio sabio
y admira el Pitagórico, es trofeo
y convencida emulación de Orfeo.
(Orfeo, 181–184)

Ahora, *in medias res*, una vez consumada la primera muerte de su amada Eurídice, y tras presentarnos la cualidad musical de Orfeo como una imitación de la armonía cósmica, el poeta nos confirma que esa capacidad es consustancial al mito como consecuencia de su nacimiento, pues sus padres son *el dios de Delo* (Apolo) y la *Musa mayor* (Calíope), es decir, los dioses de la música y de la poesía por antonomasia[258]:

Hijo era noble el generoso amante
de la Musa mayor y el dios de Delo,
que el furor le duplican elegante
con que el ingenio diviniza el vuelo.
(Orfeo, 185–188)

La gradación de los motivos que, desde una perspectiva teórica, fundamentan el carácter esencialmente musical de Orfeo se incrementa

---

257 Pero, junto a la filosofía pitagórica, el poeta se hace eco también de la corriente neoplatónica que, desde el *Timeo* de Platón, desarrolló el concepto de la armonía del universo. Véase D. Alonso, «La oda a Salinas», *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 170–192; F. Rico, «Fray Luis de León», *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 170–189; y para los aspectos musicales del mito de Orfeo, P. Cabañas, *El mito de Orfeo*, *op. cit.*, pp. 87–114.

258 Jáuregui ha elegido al concretar la ascendencia de Orfeo la opción más lírica, frente a la posibilidad de considerarlo hijo de Eagro y Calíope. Véase G. Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, *ed.* de Mª C. Álvarez y R. Mª Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 320 ss.; J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, Barcelona, Glosa, 1977, vol. II, p. 239; F. de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones*, Sevilla, 1580, *ed.* facs. de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973, pp. 661–669; B. Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, por Bernardo Nogués, 1646, p. 626; P. Cabañas, *El mito de Orfeo*, *op. cit.*, pp. 19–21.

cuando el poeta alude a la idea platónica del *furor*, de la inspiración divina como elemento que sustenta la cualidad artística del héroe mítico[259].

Jáuregui ha sabido ofrecernos una gradual y ascendente presentación del héroe lírico simultaneada con la relación de su infortunada experiencia amorosa. A partir de ahora, se centrará en el desarrollo y descripción de sus habilidades musicales que instrumentalizará con el fin de alcanzar su anhelo amoroso. Para ello, Orfeo desciende al Averno con el ánimo de pedir a los reyes, Plutón y Proserpina, que dejen salir con vida a su amada. El poeta —a lo largo de casi dos Cantos, el II y el III— nos ofrece un gran concierto órfico, en el que la música del protagonista lírico, con sus efectos catárticos, encanta cuanto encuentra a su paso, quedando todo el caos infernal sometido a la extática armonía de su lira y de su canto:

> Olas de voz inundan el Erebo,
> y en deleite se anega la tristeza;
> triunfa el regalo en el concento nuevo,
> y a ser glorioso lo infernal empieza.
> (Orfeo, 329–332)

Como si se tratara de la descripción de diversas escenas que terminaran configurando la imagen múltiple de un gigantesco tapiz pictórico, el poeta localiza la imagen en cuadros aislados que demuestran los efectos catárticos de la música órfica en el Averno. Así, su pluma–pincel se recrea en los amenos efectos que la armonía de Orfeo ha provocado en las almas que viajan en la barca conducida por Caronte (345–376), o en la tensa situación que se produce al chocar las fuerzas contradictorias, como la belleza y la música de Orfeo frente a la monstruosidad del Cerbero (393–408). La relación del periplo nos ofrece, a raíz de las diversas escenas en las que se nos pinta al héroe lírico, el conflicto entre la armonía y la desarmonía, una lucha de contrarios —inherente a la estética barroca[260]— que forma parte esencial de nuestro poema mitológico.

---

259 Sobre la idea del furor véase M. Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, *ed.* de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 222–25. Véase G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, *op.cit.*, 1996, p. 20.

260 «El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva —como decía D. Alonso— del tema de la suave hermosura y de los monstruosos ímpetus: el barroquismo no se explica por ninguno de estos elementos, sino por su choque. El barroquismo es una enorme 'coincidentia oppositorum'», *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1961, vol. I, p. 216. E.

La hibridación artística alcanza uno de sus momentos más culminantes cuando el poeta nos muestra una cuádruple escena en la que observamos cómo la armonía musical de Orfeo convierte en deleite el sufrimiento de cuatro héroes míticos. La conjugación de pintura, música y poesía nos permite contemplar desde una óptica privilegiada los efectos catárticos de la armonía en Ticio (estr. 56), Sísifo (estr. 57), Tántalo (estr.58) e Ixión (estr. 59)[261], aunque también sugiere comparativamente la mayor tragedia que padece Orfeo[262].

A manera de resumen, el poeta finaliza el Canto II, ya con la inmediata llegada de Orfeo ante los reyes del Averno, mostrándonos cómo la música del héroe lírico ha creado una armonía generalizada que ha terminado sometiendo a su nuevo orden el caótico infierno; la música órfica ha sido, pues, la única causa que ha conseguido provocar múltiples efectos, lo que nos permite extraer otra nueva perspectiva temática del poema jaureguiano en consonancia con la estética del Barroco[263]:

Fueron al yelo torpe y llama fiera
los acentos piadosos adversarios:
su ardor nocivo el fuego refrigera,
el yelo se disuelve (efectos varios).
Así, con una causa, el barro y cera
siguen discordes fines y contrarios:
una se ablanda y otro se endurece,

---

J. Gates también había señalado que la contraposición de estas dos fuerzas contradictorias, la armonía y la desarmonía, era un rasgo genuinamente barroco que resaltaba en el *Polifemo* de Góngora, «Góngora's *Polifemo* and *Soledades* in relation to Baroque art», *Texas Studies in Literature and Language*, II (1960), 61–77, en concreto p. 73.

261 Nuestro poeta amplifica el motivo de la ilustración de los efectos que provoca la música de Orfeo en cuatro divinidades, que era una sola en las *Geórgicas* de Virgilio, IV, 484. Desde una perspectiva más barroca era comprensible que el poeta sevillano hubiera resaltado más aún la múltiple escena. Por otra parte, la interpolación de pasajes míticos en una composición o fábula mitológica era frecuente en la poesía áurea: así, en la *Egloga III* de Garcilaso, quien entrecruza la historia amorosa de Orfeo y Eurídice (vv. 121–144); o, por ejemplo, Bocángel en su *Fábula de Leandro y Hero* también inserta los pasajes de cuatro mitos —Faetón, Orfeo, Narciso e Ícaro— mostrando el nexo común de la desgracia (vv. 161–192).

262 Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, p. 194.

263 J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983[3], p. 381.

si a un tiempo el sol en ambos resplandece.
(Orfeo, 489–496)

En la escala de la tensión dramática que nos muestra el viaje de Orfeo, el encuentro y el ruego a los reyes del Averno refleja, sin duda, uno de los momentos de singular fuerza dramática[264], cuya trascendencia se pone de manifiesto, no sólo por el propio significado del discurso órfico, sino también porque, ya desde una perspectiva retórica, se hace evidente al atraer la atención del lector por la tópica invocación del poeta a la Musa para poder contar cuál fue el ruego de Orfeo[265]:

Dime lo que lloró, cantando, Orfeo,
y los efectos de su ruego, ¡oh Musa!,
cuando su voz, seguida del recreo,
fue en el palacio cóncavo difusa,
y, dulce, consiguió mayor trofeo
que, acerbo, el duro rostro de Medusa;
pues suspensión en piedra convertida,
da a las deidades y a las piedras vida.
(Orfeo, 569–576)

El poeta supo formular la petición del trace a través de la conjunción de dos ideas contradictorias que conforma, de hecho, los grandes contrastes de la literatura universal, y de forma especial cobra fuerza en el Barroco: me refiero a la dicotomía que se produce entre el amor y la muerte, y cuyo resultado pudo caer del lado del primero por la intervención de la música.

Pero la feliz simbiosis entre el amor y la música siempre resultó efímera a Orfeo, cuya curiosidad le llevó a incumplir el precepto impuesto por Plutón y, al volver la vista atrás para ver si su amada le seguía, enviudó para siempre. Sin duda, el desvanecimiento de Eurídice al ser mirada por Orfeo —que inspiró tantas y tan poéticas interpretaciones[266]— constituye uno de los momentos de mayor tensión climática en la fábula, porque la tragedia se tradujo, para el desdichado amante, en la momentánea pérdida de sus cualidades musicales:

---

264 Así lo afirmó J. Mª de Cossío, *Fábulas mitológicas...*, *op. cit.*, p. 404.

265 Acerca de la tópica invocación a las Musas, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, *op. cit.*, vol. I, pp. 127–131 y 124–148.

266 Sobre este asunto véase mi edición, ya citada, p. 476, en nota.

y rudos forma acentos a la lira;
no obedeciendo, en el turbado llanto,
la cuerda al plectro, ni la voz al canto.
(Orfeo, 807–809)

Como se viene observando, la música enhebra todos los restantes temas y motivos de la fábula, con los que mantiene una recíproca relación de causa–efecto. La desgracia —que, según P. Cabañas, era uno de los temas importantes de la fábula— mantiene, pues, una estrecha relación con el eje temático, la música: acentúa, engrandece las cualidades armoniosas de Orfeo, pero la desgracia que le produce la segunda y definitiva pérdida de su amada también actúa de un modo totalmente contrario, pues debilita y anula dichas cualidades.

Si a lo largo de los Cantos II y III habíamos observado que Orfeo, en su trayecto infernal, transformaba por el efecto de su música todo el dolor en deleite, y el caos del Averno se convertía en inmensa armonía, ahora podemos comprobar cómo, desde la superficie terrestre, la Naturaleza también queda extasiada con la música de Orfeo, cuya tristeza y llanto se destilan en notas musicales a modo de concierto, provocando que el encantado mundo natural, en ecuménica solidaridad, le muestre su condolencia. La tensión climática de este Canto IV en el que todo gira en torno al tema de la armonía musical y su proyección en el entorno natural, tiene lugar gracias a la perfecta sinestesia artística que el poeta ha hilvanado a través del gigantesco mural dibujado por su pluma–pincel.

La apotesosis musical de Orfeo se concreta en las estrofas que van de la 113 a la 126. La hipótesis de un Juan de Jáuregui escuchando un gran concierto de la época —tal vez el de Monteverdi, en 1607[267]— y que nos lo repite, ahora, en clave lingüístico–poética pareciera una evidencia. Desde el más pequeño detalle, el poeta nos ofrece la sucesión de imágenes pictóricas que nos representa el gran concierto del malogrado héroe lírico: la prueba instrumental del concertista examinando y afinando su instrumento (897–904); el rápido repaso del repertorio temático, cuyo motivo de inspiración se recrea en su desdichada experiencia amorosa (913–916); el variado y monstruoso auditorio conformando un único aliento y un oído solo en feliz solidaridad con el infortunado amante:

---

[267] Véase G. Diego, «El virtuoso divo Orfeo», *Revista de Occidente*, XIV (1926), 182–201.

De fieras, pues, la inmensa y varia suma,
tácita, ocurre a la sonora escuela;
flores del viento, ejército de pluma
al Tracio aplaude, y a sus ojos vuela;
coro de cisnes, que su canto abona,
cual círculo de lirios le corona.
(Orfeo, 923–928)

En la minuciosa recreación de la música como tema y motivo en sí y para sí, el poeta no escatima la recreación del más mínimo detalle; incluso nos muestra los habituales preliminares hasta que da comienzo el concierto a partir de la estrofa 117: la posición del músico (117), el virtuosismo de sus manos (118), la perfecta conjunción entre la voz y el instrumento (119).

El Canto IV supone, sin duda, la apoteosis del tema de la música, y en el propio concierto del infortunado Orfeo podemos apreciar cómo dicho tema cumple una función metamusical al convertirse, a mi juicio, en mi de reflexión y de recreación en sí misma. Tal vez no sea del todo exagerada la sugerencia de que las estrofas 124 a 126 nos ofrecen un tímido esbozo de preceptiva musical, cifrada en la alusión de conceptos (por otra parte, tan asimilados por las poéticas literarias del cruce de centurias —finales del siglo XVI y principios del XVII—) como *novedad*, *variedad*, *imitación*, *invención*...[268]. Quizás no sea del todo infundado pensar que nuestro poema mitológico —que, según creo, asume una clara función metapoética— contenga también una reflexión metamusical, unos apuntes de *poética* musical, que, al reflejar el arte de Orfeo, remitan a una sucinta y genérica codificación de la práctica musical del Barroco:

Voz firme, de repente, resucita,
próspera de galantes suavidades
no reiteradas, que jamás se imita,
mas eterniza al canto novedades.
Siendo en caudal y galas infinita
la variedad, ya ignora variedades;
ya, despojada su riqueza y copia,
se queja el Arte que padece inopia.
(Orfeo, 985–992)

---

[268] Véase A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *op. cit.*

El profundo pesar y soledad de Orfeo, destilado en armonía musical, encuentra eco en la Naturaleza que se ha convertido en su condolida confidente mostrándole su solidaria correspondencia afectiva[269]. El poeta ha sabido amplificar también las referencias al mundo natural, reflejado en una amplia variedad genérica que participa de un espíritu común, el que les infunde la música de Orfeo, que logra humanizarlo idílica y bucólicamente al presentárnoslo encantado en feliz consonancia con el desafortunado concertista. Desde Ovidio y Virgilio a Petrarca y Garcilaso, nuestro poeta nos ha sabido mostrar sincréticamente la visión de la ordenada armonía que debe existir en el universo. La naturaleza debía reflejar con su armonía la feliz relación de los enamorados. La ausencia de correspondencia entre Eurídice y Orfeo provocó sin duda el caos en el mundo natural, que cobra ahora, gracias a las cualidades musicales del desgraciado amante, una nueva armonía natural, la que ha impuesto Orfeo con su lira y con su canto:

Siendo en sí tan opuestos los sujetos
que en infinita copia el canto aúna,
ya en lo interior, unánimes y quietos,
es uno el corazón, la acción es una.
Allí naturaleza sus precetos
rompe, no se limita en ley alguna:
ondas, peñascos, plantas, animales,
de voz conciben almas racionales.
(Orfeo, 1097–1104)

En esta plástica escena de feliz confabulación entre el desgraciado amante y la naturaleza, se aprecia cómo se ha establecido el triunfo de una nueva armonía universal sustentada en un único y genérico principio, la música[270]. La tradición del mito de Orfeo permitía heredar a nuestro poeta uno de los temas que hallará gran eco en la poesía del Barroco: la conflictiva relación entre la naturaleza y el arte, es decir, la dicotomía *ars/natura*, en cuya resolución termina sobreponiéndose la primera a la segunda[271] o, si se

---

269 Recordemos el caso de Nemoroso en *la Egloga I* de Garcilaso, quien se inspiró precisamente, entre otras fuentes, en el mito de Orfeo. P. Cabañas había dicho que la desgracia de Orfeo «se generalizará y hará ecuménica en la Naturaleza, fiel acompañante de sus lamentaciones», *El mito de Orfeo...*, *op. cit.*, p. 76.

270 La presencia de la filosofía pitagórica y neoplatónica a lo largo del poema se hace muy evidente en ocasiones como ésta. Puede resultar interesante el comentario de R. O. Jones a propósito del tema en «The poetic unity of the *Soledades* of Góngora», *BHS*, XXXI (1954), 189–204, en concreto p. 202.

271 E. Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, *op. cit.*, p. XXXVIII.

quiere, en la que se observa el triunfo de una naturaleza desrealizada o perfeccionada por la mano del hombre, es decir, y en el caso de nuestro poema, por la armonía musical de Orfeo.

El tema de la música no carece de fuerza lírica ni de importancia en la trama, ni tan siquiera en las postrimerías de la fábula. Todavía podemos apreciar algunos aspectos decisivos para el desenlace de la historia y para la significación del motivo musical, como es el caso del reproche que Lisis hace al desdichado amante por su desdén al declinar las ofertas amorosas de las bacantes:

> Eres de Amor trasunto sonoroso:
> la voz es flecha que penetra y clava;
> lazo la cuerda; el arco armonioso
> arco es de Amor, como la lira aljaba.
> Tu suavidad es arco riguroso,
> falsa sirena abona quien te alaba.
> No infundas vidas en peñascos vanos,
> si privas de vivir pechos humanos.
> (Orfeo, 1209–1216)

A estas alturas del poema, es lógico que el poeta convierta su propia obra —como ocurre habitualmente en las grandes composiciones— en la destinataria de continuas referencias, de alusiones a pasados pasajes, ideas, imágenes, a nombres ya evocados o mencionados anteriormente. Como hemos podido apreciar, parte del argumento de Lisis contra Orfeo se centra en lo que constituye la esencia del mito: la conjunción de la música y del amor. El poeta acude a una imagen —ya comentada— que había aparecido al principio del poema (en los vv. 13–16) al presentarnos al héroe lírico, cual Cupido, con la flecha y el escudo como atributos propios; ahora, precisamente, le reprocha esa cualidad puesto que su música ha provocado el amor en las bacantes y, sin embargo, también le sirve como escudo para protegerse de ese amor declinando, por su fidelidad hacia Eurídice, toda solicitud amorosa. El poeta nos ofrece el contrapunto del mito, pues el discurso antiórfico de Lisis no es simplemente un contraste más, propio de la retórica antitética y paradójica del Barroco, sino que contiene la argumentación contraria que posibilita el fatal desarrollo de la historia mítica.

La focalización que el poeta nos hace de las bacantes nos permite contemplar cómo la música también es varia y diversa genéricamente hablando, pues los rasgos y características de ambas músicas, la de Orfeo y la de las bacantes, resultan totalmente diferentes, y en esa divergencia se

manifiesta también como algo elemental la imposibilidad de su conjunción y, por lo tanto, de su correspondencia amorosa:

En baile inquieto las Bacantes suenan,
que, ya furiosas, con diversos plectros
cítaras pulsan, tímpanos atruenan,
tirsos vibrando y florecidos cetros.
Entre albogues y pífaros resuenan
himnos al Dios en ditirambos metros;
mas de rumores tantos confundido,
si es vario el son, es único el sonido.
(Orfeo, 1249–1256)

Con el comentado ánimo de hacer referencias al propio poema, podemos apreciar cómo nuestro autor reitera algunas alusiones míticas o tópicas que nos permiten recordar pasajes e ideas ya evocadas. En este sentido, resulta interesante la repetida alusión que el poeta hace del canto del cisne, que es, como se sabe, el último y postrero canto antes de su muerte. La perífrasis mítica sirve al lector para aventurar el desenlace fatal que inevitablemente padecerá Orfeo, la muerte, después de su último gran concierto:

Vence el bronco rumor, y el tierno acento
es sólo inútil voz, o es sólo llanto:
bien que con él, por fúnebre decoro,
honra su muerte el cisne más sonoro.
(Orfeo, 1293–1296)

Pero la comparación con el cisne ya había aparecido anteriormente en el v. 927, «coro de cisnes que su canto abona» como si el poeta avanzase, a través de la perífrasis mítica, el trágico fin del amante. Estos y otros ejemplos ponen de manifiesto el interés del escritor en reunir un pequeño repertorio de alusiones míticas que, como su propia obra, se hallen hermanadas por la música como tema común. Si en el caso del cisne se avanzaba, además, la idea del mortal desenlace tras el postrero canto, en la alusión al canto de Filomela[272] —que ya había empleado el poeta en los vv.

---

[272] Nuestro poeta alude al mito siguiendo a Virgilio, *Geórgicas*, IV, 511–515. Sobre el mito de Filomela puede verse A. Martín Rodríguez, *De Aedón a Filomela*, *op.cit.*, y la «Introducción» de D. Ynduráin a la *Poesía* de San Juan de la Cruz, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 187–191.

335–336— se pretendía abundar, tal vez a modo de presagio, en otra característica compartida con nuestro héroe lírico, su soledad y viudez:

> Como en desierta rama canta y llora
> por sus hijuelos tiernos Filomela,
> despojos de asechanza robadora,
> mientras del caro nido ausente vuela,
> que en la dorada luz gime canora,
> cuanto en las sombras a su llanto vela,
> compartiendo, en funesta melodía,
> iguales quejas a la noche y día.
>
> Así lamenta el mísero sus males
> y del robado pecho los despojos.
> (Orfeo, 873–882)

Pero todavía hallamos otra alusión mítica, el llanto de la tórtola[273], que comparte con nuestro héroe lírico las mismas características comunes: la música y la viudez, con lo que su simple evocación perifrástica nos permite establecer el obligado paralelismo con Orfeo:

> La que, en arrullos tristes y gemidos,
> muerto el consorte, en vano se lastima,
> si no observa primores escondidos,
> dolientes quejas imitar estima.
> (Orfeo, 1129–1132)

El tema de la música ha servido también para enhebrar, como acabamos de ver, una sencilla pero elocuente red de imágenes míticas en las que destacan el rasgo común de la música, y también el de la muerte, sugiriendo plásticamente el fatal desenlace de nuestro héroe lírico. En esa inevitable carrera hacia la muerte a la que nos conduce el discurso antiórfico, supone un hito importante la manera en que muere Orfeo, ya que los

---

273 Acerca del conocido tópico puede verse E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 247–249; M. Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 144–166; Mª R. Lida de Malkiel, «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la edad de oro», en *La tradición clásica en España*, *op. cit.*, pp. 100–117; C. Cuevas, «El bestiario simbólico en el *Cántico espiritual* de S. Juan de la Cruz», en *Simposio sobre S. Juan de la Cruz*, Ávila, Miján, 1986, pp. 187–192.

instrumentos musicales de las bacantes serán los causantes directos de su homicidio. El contraste barroco se hace evidente cuando observamos que el amor y la música son las causas del mortal desenlace: el amor, porque la ira de las ninfas está provocada por haber visto declinadas sus solicitudes eróticas debido al sentimiento de fidelidad que Orfeo mantiene hacia Eurídice, y la música, porque, por un lado, los instrumentos musicales son las armas homicidas y, por otro, porque el encantamiento de la naturaleza seguía teniendo tal efecto que nada ni nadie pudo evitar su muerte, y el mismo héroe lírico ha sido incapaz de aumentar la armonía universal que evitara su tragedia.

Pero, ni tan siquiera con la muerte de Orfeo termina el protagonismo del tema de la música en la fábula, pues la lira subirá al cielo formando una constelación de nueve estrellas, una por cada cuerda (estr. 179)[274]. La catasterización representa la universalización y el triunfo definitivo del tema de la música, perfectamente conjuntado con la victoria del amor, al unirse en los Elíseos los dos enamorados.

A modo de conclusión, podría decirse que, quizás, no esté capacitado, todavía, para dar respuesta a las preguntas formuladas al comienzo de este trabajo. Sin embargo, la ausencia de certezas no impide la aventura de nuevas hipótesis y sugerencias que tal vez puedan abrir nuevas perspectivas acerca del *Orfeo* de Juan de Jáuregui y del contexto poético en el que se ubica.

Sin duda alguna, las principales fuentes del mito[275] quedan superadas por la hiperbólica y detalladísima amplificación a la que el poeta somete el tema de la música que, gracias a su afortunada sinestesia artística, nos permite hablar en el caso del *Orfeo* de un poema mitológico en el que se ha concretado y revitalizado, en perfecta confabulación, algunas de las viejas aspiraciones clásicas: *ut pictura poesis*, —y por qué no— *ut musica poesis*.

---

274 Sobre la catasterización de la lira de Orfeo —que no recogió Ovidio en sus *Metamorfosis*— había declarado J. Pérez de Moya: «Y porque todo aquello que tiene perpetua memoria dijeron los poetas estar en el cielo, porque como en los cielos no hay generación ni corrupción (...), como en las cosas elementadas, y lo que no se corrompe queda siempre; y porque como esta fama de la lira no pierde su memoria, por esto dice estar en el cielo; y así fingen los astrólogos ser una de las cuarenta y ocho imágenes o constelaciones celestiales la lira de Orfeo», *Filosofía secreta*, *op. cit.*, p. 242.

275 Ovidio, *Metamorfosis*, XI, I–2; Virgilio, *Geórgicas*, IV, 507–515.

Por otra parte, quizás no sea del todo inútil recordar que el *Orfeo* de Jáuregui se publicó en 1624, junto al *Discurso poético*, compartiendo ambas obras, en un único volumen, las pertinentes aprobaciones; anécdota que ha permitido conjeturar que las dos creaciones nacieron con la pretensión de ejemplificar, desde la doble perspectiva teórico–práctica, la idea que Jáuregui tenía de la poesía, una concepción que debía manifestarse en esa doble trinchera de la teoría y de la praxis para salir a la palestra del turbulento panorama literario en el que todos se sentían involucrados[276]. Admitida esta hipótesis, cabe sugerir que la fábula de Orfeo ofrecía al poeta una perfecta coartada para la expresión, y plasmación, de su ideal estético: sobre todo si nos fijamos en el motivo de la música, pues la condición de músico y cantor lírico que presentaba el héroe mítico y el exhaustivo tratamiento del tema de la música a lo largo de la fábula, debió de convertirla, a ojos del poeta, en una excepcional historia en la que poder ejemplificar su discurso teórico, justificando así su equilibrada y armoniosa concepción poética frente a la propuesta gongorina, desequilibrada por su excesiva hipertrofia verbal; y al mismo tiempo transcurridos unos años ya de su acerba irrupción en la polémica creada en torno a las *Soledades*, la fábula del músico trace le permitía proyectar definitivamente su personal vocación demiúrgico–poética.

En el motivo de la música podía hallar nuestro poeta–pintor la más evidente función metapoética que encarnase su ideal artístico en perfecta consonancia con su *Discurso poético*, sin contradicciones (en contra de lo que sus coetáneos —e incluso parte de nuestra crítica actual— creyeron ver): equilibrando armoniosamente todos los elementos que conforman la composición poética, sin que la hipertrofia verbal ahogara o anulase un débil o inexistente contenido. Sin contraindicar su teoría, la música del *Orfeo* de Jáuregui pretendió erigirse como una armoniosa propuesta estética en medio de un aparente —si se me permite la expresión— «infernal» caos poético.

---

[276] Sobre la irrupción de Jáuregui en la polémica en torno a las *Soledades* de Góngora, véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 217–226. Véase también R. Jammes, «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613–1666)» en su edición de Luis de Góngora, *Soledades*, *op. cit.*, pp. 607–719.

# Capítulo VII
# La mitología, campo de tiro, en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán

El tratamiento de la mitología grecolatina ha sido una constante en todas las épocas de nuestra literatura, si bien es cierto que en cada período estético o etapa literaria el enfoque y el desarrollo literario de los dioses paganos ha ofrecido diferentes y variados matices que afectan no sólo a la intensidad y extensión de su tratamiento sino también a la función y finalidad de su enfoque.

Durante la etapa medieval los poetas no lograron —aunque quizás tampoco lo pretendieron— extraer todas las posibilidades expresivas que se hallaban en la variadísima saga de los dioses grecolatinos. De hecho, más allá de recrear el sentido directamente poético de sus fábulas, intentaron expresar con claridad sus preocupaciones de carácter moral a través de los héroes mitológicos, aunque se lograse a base de forzar su sentido original y trasponerlo en una esfera muy distante de su carácter esencial[277].

---

277 Así, comentaba J. A. Maravall que «el Medievo lleva a cabo como una cristianización del mundo clásico: todo lo que en él es verdad es cristiano antes de Cristo, y aun muchas cosas que la Antigüedad ha sabido y ha dicho y nos ha legado en sus obras, las cuales a primera vista parecen muy alejadas y hasta contradictorias con el saber cristiano, resulta que, al aplicarles un método de explicación alegórica, descubren un fondo de significación muy próxima a aquél. A leyendas, creencias, héroes del mundo antiguo, se los someten a deformador procedimiento de moralización, gracias al cual la Edad Media cristiana pudo

Sin necesidad de alejarnos excesivamente de la etapa áurea en la que nos centraremos, podemos comprobar cómo en la literatura del otoño medieval se observa una presencia importante de los dioses paganos, al menos en los autores más cultistas del período (Juan de Mena, Jorge Manrique y el Marqués de Santillana). Es cierto que a menudo, aparte de la evidente función doctrinal que estos autores otorgaban a la galería mítica que adoptaban en sus textos, su exploración mitológica, lejos de conseguir explotar las posibilidades expresivas que contenían las fabulosas historias de los dioses paganos, apenas iban más allá de su mención ensartando una variada nómina de héroes que tan sólo pretendía poner de manifiesto el conocimiento y la erudición de sus mentores.

Así, Juan de Mena halló en la Antigüedad grecolatina una de las vetas que le proporcionaba un privilegiado material con el que obtener las preciadas referencias de sus comparaciones retóricas, pero el vasto repertorio de alusiones mitológicas, lejos de cumplir siempre de manera acertada la función ilustrativa y ornamental que le caracterizaría como rasgo anterrenacentista, se reducía a menudo a «fanfarria clásica y bisutería mitológica»[278]. De manera parecida, Rafael Lapesa se había referido a la *Visión* del Marqués de Santillana como una composición adornada con abundantes galas retóricas, perífrasis y comparaciones que recrean y evocan a los dioses y héroes grecolatinos: «La historia y la mitología clásicas adquieren valor de ejemplaridad. Sin embargo, las formas de vida y cultura que determinan el carácter del poema son esencialmente medievales»[279], pues, según Lapesa, don Íñigo de Mendoza «halla en la antigüedad grecolatina algo que no es simple depósito de motivos ornamentales, sino manantial de nobles ejemplos. La historia clásica y la mitología suministran paradigmas de excelencia: si los superan las realidades actuales que describe el poeta, será porque éstas tengan carácter excepcional. La función de las

---

hacerse cargo de la herencia clásica», *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973, p. 298.

278 F. Rico, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 136. Ya había señalado Mª R. Lida de Malkiel que «la mitología constituye para Mena un álgebra decorativa de símbolos sustituibles (...). El móvil estético (esencial en Góngora) de eludir el vocablo trivializado por el uso es tan escaso que muchas veces aparece el nombre rotulando una larga caracterización», *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1984², pp. 184–185 y véase también pp. 529–530.

279 R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 105–106.

comparaciones con la antigüedad es, por lo tanto, elevadora»[280]. Y en el plano literario el empleo de la mitología por el Marqués desempeña también un claro afán selectivo: «dificultar el acceso a los poemas, de manera que sólo sean inteligibles para una minoría de entendidos»[281]. Pero, con todo, el uso de la mitología no estaba suficientemente asumido ni desarrollado, de ahí que nuestros poetas cultos del siglo XV incurrieran en frecuentes errores al evocar u ofrecernos su variada nómina de nombres mitológicos[282].

## La fábula mitológica en el primer siglo de oro

Hasta el Renacimiento —en palabras de A. Gallego Morell— «no surge lo que pudiéramos llamar la mitología como género literario, sólo la nueva mirada de simpatía a los clásicos que ensayan los humanistas ha podido traer el rejuvenecimiento de temas literarios olvidados a lo largo de la Edad Media; el Renacimiento como resurrección de la mitología, es probablemente la nota más acusada de su perfil literario»[283]. Será, pues, en el período quinientista cuando se produzca la definitiva reincorporación de la mitología como materia literaria, y serán los poetas renacentistas los que busquen en la *genealogia deorum* la belleza y el ornato como fin y función prioritaria de su tratamiento poético, por encima incluso de su posible significación y trascendencia doctrinal[284]. El mundo clásico, en su componente mitológico, se convierte paulatinamente en el filtro por el que los poetas de nuestro primer Siglo de Oro vierten sus propios anhelos y sentimientos. Así, podemos observar cómo Garcilaso, en su poema «Si quejas y lamentos pueden tanto», se sirve del mito de Orfeo con el fin de ilustrar o ponderar que la desgracia amorosa padecida por el poeta es incluso

---

280 *Ibidem*, p. 170. Véase también Mª I. López Bascuñana, «La mitología en la obra del Marqués de Santillana», *BBMP*, LIV (1978), pp. 297–330.

281 R. Lapesa, *La obra literaria...*, *op. cit.*, p. 171.

282 Mª R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 264. En parecidos términos, Mª I. López Bascuñana subrayó el escaso dominio que el Marqués de Santillana tenía de la mitología: «La poca consistencia de la erudición mitológica del Marqués, le ocasiona la mezcla de elementos diversos», art. *cit.*, p. 324.

283 A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961, p. 31.

284 J. Mª de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, *op. cit.*, p. 11.

mayor que la del héroe mítico, de manera que si su pena y su petición fue oída, también con más motivo debería ser atendida la suya[285].

Resulta imposible —aunque tampoco es nuestro propósito en este trabajo— seguir de forma cercana el trazado variado y diverso que la mitología asume entre nuestros poetas renacentistas. En cualquier caso, parece que, aunque en ninguno de ellos se aprecia un puro acercamiento estético a las fábulas de los dioses paganos, el decurso de nuestros poetas del quinientos fue ampliando de forma significativa la funcionalidad de las fábulas mitológicas, como ocurrió en el caso de Luis Barahona de Soto[286].

El definitivo asentamiento del mundo clásico en el horizonte de la creación literaria permitió la explotación del elemento mitológico en sus más diversas facetas y posibilidades expresivas, de manera que los poetas terminaron atendiendo a la mitología como tema literario que interesaba por sí mismo, y era el cauce idóneo para demostrar las habilidades poéticas del autor. Así, tendremos ocasión de comprobar cómo aparece el poema mitológico de forma independiente, sin someter el asunto mítico a ningún otro interés o fin ajeno a la sugerencia o significado de la historia mítica, pues, como afirmó acertadamente Lara Garrido: «No existe en el XVI un puro acercamiento estético a Ovidio»[287]. En este sentido, resultó proverbial

---

285 Comenta B. Morros a propósito de este soneto: «El poeta pondera su desgracia tomando como punto de referencia el mito de Orfeo: si éste con su música pudo conmover a los habitantes del infierno, aquél, con el relato de sus desgracias, habrá de ablandar el corazón de su amiga. Acaba suplicando más piedad para sí que para Orfeo: uno llora su propia muerte, mientras el otro la de Eurídice», en su edición crítica de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y otros textos*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 31.

286 Véase J. Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto. op. cit.*, p. 201.

287 *Ibidem*, p. 160. Y, más adelante, concluye acerca de la alegorización mítica en el caso de Barahona de Soto: «La alegoría general —apenas apuntada en los comienzos de las fábulas— se resuelve pronto en una dialéctica amorosa cancioneril. Tanto en la de *Acteón* como en la de *Vertumno y Pomona*, Barahona utiliza el recurso retórico de la proyección autobiográfica; una y otra fábula son 'casos' que ejemplifican una situación amorosa. En ambos se invoca a la dama para que preste fuerzas o guíe la pluma en la composición del poema. El acronismo de la narración viene referido con paradoja expresiva a una temporalidad del proceso: de la situación presente, del amor imposible y sufrimiento (*Acteón*), al deseo proyectado, a un futuro de amor gozoso y pleno *(Vertumno y Pomona)*», p. 163. Y continúa: «En ambas fábulas, la perfecta soldadura de una tradición cancioneril y una recreación directamente sentida de las *Metamorfosis*, que no obvia el descubrimiento de un sentido más profundo, pueden considerarse como paradigmas del género y la mayor aportación de Barahona de Soto al mismo», pp. 163–164; véase también pp. 179–180, 184.

la creación poética de Juan de Arguijo, tal vez quien mejor supo acercarse a las fábulas mitológicas atraído por su extraordinaria belleza y capacidad expresiva, y sin someterlas a otros temas ni a otras preocupaciones de índole moral que distrajesen su vocación estética[288]. Así se pone de manifiesto en los tres sonetos que el poeta sevillano dedica al mito de Orfeo: «Pudo con diestra lira y dulce canto», «Desiertas selvas, monte i frío» y «A ti en los versos dulce i numeroso»[289]. Con este tríptico poético —que, siguiendo tácitamente la vieja formulación del *ut pictura poesis*, son en realidad tres cuadros pictóricos— se diría que Juan de Arguijo ha pretendido retratar la fábula de Orfeo: a) la bajada de Orfeo al infierno para recuperar a su amada y la posterior y definitiva pérdida de Eurídice por no poder cumplir el precepto impuesto de no volver la mirada hacia atrás; b) el momento en que Orfeo ha perdido definitivamente a su amada y sube a la superficie terrestre y nos ofrece uno de sus conciertos que consigue efectos catárticos en la naturaleza que muestra su solidaridad con él, cuya pena aumenta al no poder reunirse con su amada; c) la muerte y posterior catasterización de Orfeo[290].

---

288 «No es la actualidad —dice Antonio Prieto—, y menos *su* momento, lo que Arguijo recaba en principio para argumento de sus sonetos, sino un pasado histórico o mitológico cuya lejanía le permite el ejercicio cultural sin perturbación de sentimiento», *La poesía española del siglo XVI*, vol. II, Madrid, Cátedra, 1987, p. 537. Y, más adelante, continúa afirmando que Juan de Arguijo «sacrificaba por esa distinción el tema amoroso en su lírica y buscaba por la tradición grecolatina unos argumentos que ofrecer a su actualidad con la novedad de no estar contaminados de las interpretaciones o acomodaciones renacentistas», *ibidem*, pp. 541–542. «El soneto de Arguijo (como el anteriormente citado de Anaxárate) no está en función de otro argumento al que reforzar o servir de ejemplo, sino que es argumento en sí mismo», *ibidem*, p. 542.

289 Los tres sonetos pueden leerse en Juan de Arguijo, *Poesía*, *ed.* de G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. 74, 77–78, 105–106.

290 «Naturalmente que el gusto por los personajes romanos o míticos que aparecen por los sonetos de Arguijo pertenece a una predilección renacentista, a un cultivo clásico de amplia ejecutoria», como dijo A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, *op. cit.*, p. 543. Al tratar los mitos, tan recreados por tantos poetas: «Lo que realiza es presentarlos en un momento distinto, con artificio nuevo, extrayéndolos directamente de los textos clásicos. Los sonetos dedicados por el poeta sevillano al mito de Orfeo, con lo que Orfeo es representación eminentemente renacentista, es evidente prueba del compromiso renacentista que Arguijo no rehúsa, aunque con medida propia», *ibidem*. Sobre los tres sonetos dedicados al mito de Orfeo comenta A. Prieto que se constituyen «en un tríptico que responde al movimiento de la historia y que tiene su vértice en el presente, movimiento detenido, del segundo soneto», *ibidem*, pp. 544–545.

Pero en el uso generalizado de la mitología los poetas áureos pretenden expresar y formular poéticamente todos los registros que contienen las historias de los héroes y dioses paganos, a través de los más variados y diversos procedimientos y desarrollos literarios, desde la simple alusión mítica a la más complicada perífrasis mitológica y, de manera especial, recrearán el genuino género del Barroco literario: la fábula mitológica. Esta composición contendrá, a su vez, todas las posibilidades expresivas y registros literarios anhelados por el poeta. Las míticas historias satisfacen las necesidades de creación literaria, y en ellas hallan los poetas las anécdotas que ilustran y enriquecen sus propias y personales preocupaciones —cualquiera que fuese su carácter (pictórico, arquitectónico, musical, ético, etc.). Lo personal se hace mucho más intenso y cobra más presencia en la poesía, de modo que, incluso, las mismas fábulas mitológicas se trascienden con las experiencias personales de los poetas[291]. Así nos podemos explicar cómo el mito de Orfeo y, en general, todas las fábulas mitológicas del seiscientos terminan tiñéndose de nuevos y personales enfoques o asumiendo novedosas funciones más o menos entretejidas en las coordenadas internas de sus propias anécdotas históricas. La importancia de los mitos acabó radicándose, pues, en su valor simbólico que —junto a sus posibilidades estéticas— es, quizás, lo que puede justificar el desarrollo espectacular que tuvo la mitología en los Siglos de Oro y, en especial, en el siglo XVII, cuando los poetas se decidieron por aprovechar al máximo las posibilidades combinatorias que se podían establecer entre sus preocupaciones personales y las numerosas y variadísimas historias mitológicas.

Don Luis Carrillo y Sotomayor fue uno de los pioneros en el desarrollo del género mitológico en su vertiente de gran poema heroico. El poeta cordobés supo hallar en la mitología el cauce oportuno que fuera la expresión confabulatoria de su pensamiento poético y de su capacidad literaria[292]. La *Fábula de Acis y Galatea* fue, pues, el fruto perfecto que cifraba su más alta cima poética y concretaba literariamente sus postulados críticos acerca de lo que, a su juicio, debía ser la creación poética[293].

---

291 A. Gallego Morell, *El mito de Faetón...*, *op. cit.*, p. 36.

292 J. Mª de Cossío destacó la importancia de Luis Carrillo y Sotomayor en el desarrollo de la fábula mitológica, pues, si él había llevado hasta el extremo la exaltación de la erudición poética, era lógico que buscara en la mitología su inspiración, ya que era «la fuente más culta que la tradición renacentista había hasta entonces beneficiado», *Fábulas mitológicas...*, *op. cit.*, p. 303.

293 Sobre la poesía y el pensamiento de Carrillo y Sotomayor véase A. Costa, *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984,

La *Fábula de Acis y Galatea* —lejos de suponer un intento anacrónico, como afirmaba Cossío, quien creía que el prurito de componer fábulas mitológicas había pasado, al transcurrir quince o veinte años de casi absoluta esterilidad en estos temas[294]— representaba una avanzadilla en el recorrido del género mitológico, pues su poema, al asumir los aludidos objetivos estéticos y literarios, está abriendo nuevos caminos no sólo al tema mítico sino también al elevado poema heroico: la primera se nutre de nuevas funciones literarias, y el segundo encuentra un cauce adecuado para alcanzar el sublime estilo que denodadamente anhelaban los poetas cultos.

Y, a partir de la fábula del cuatralbo cordobés, prácticamente todos los poetas —Góngora, Villamediana, Jáuregui, Pérez de Montalbán, Lope de Vega, Soto de Rojas, Bocángel...— siguieron la misma senda para componer su poema mitológico atribuyéndole las mismas novedosas —o parecidas— funciones que le proporcionó el joven marino cordobés, al margen de que los específicos objetivos y resultados fueran variados y distintos.

Savia nueva introdujo don Luis de Góngora a la fábula mitológica con su *Polifemo*, definiendo perfectamente los perfiles no sólo del tema mítico sino también del poema heroico. La originalidad y genialidad del poeta cordobés, superando todos los modelos clásicos y modernos en el tratamiento mítico, llegó al extremo de inaugurar con su *Polifemo* un nuevo cauce expresivo, el gran poema mitológico, que concretó el moderno poema heroico, que ninguno de los destacados poetas del Parnaso español de entonces se resistiría a seguir, al margen de su condición de detractores o apologistas del nuevo Apolo. Góngora halló en la mitología el cauce adecuado para desarrollar todos los temas que le resultaban especialmente atractivos y que en el tratamiento mitológico podía recrear sin las ataduras ni límites que hubiera tenido desde su perspectiva actual, como ocurría con el tema del amor; y su creación mitológica, lejos de suponer una huída, significó también, como en el tratamiento de la poesía rústica y marina, un medio para expresar cómo el poema mitológico en Góngora supone la asimilación y superación de modelos clásicos y modernos, la recreación de los temas que para él siempre fueron fundamentales, la expresión de los intereses personales y contemporáneos y, además, la significación metapoética de estar ofreciendo el canon más elevado del género heroico,

---

en especial pp. 321–372, y su edición del *Libro de la erudición poética*, Sevilla, Alfar, 1987; también puede verse L. Carrillo, *Obras, ed.* de R. Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990.

294 J. Mª de Cossío, *Fábulas mitológicas...*, *op. cit.*, p. 303.

cuya misma ruptura estaba siendo cifrada por el propio Góngora con la creación de las *Soledades*[295].

El carácter, en cierto modo complementario y evolutivo, que el *Polifemo* y las *Soledades* asumían en la trayectoria poética de don Luis de Góngora parecía quedar confirmado con la difusión conjunta de sus dos grandes poemas. Si el primero abría nuevas perspectivas poéticas cuyos receptores podían codificar rigurosamente de acuerdo con las coordenadas genéricas y estilísticas establecidas en la codicología estética de la preceptiva o poética de la época, el segundo, por el contrario, dejaba sumidos a sus lectores en un laberinto sin salida al resultarles imposible su codificación de acuerdo con los parámetros de la retórica del momento, pues las novedades que don Luis introdujo en su gran obra afectaban a todos los componentes del poema heroico (asunto, género, lenguaje, métrica, etc.)[296], que dejaban de guardar la escolar y trillada fidelidad y correspondencia entre sí mismos, y que, por lo tanto, no sería admitido por ninguno de los poetas y críticos coetáneos, incapaces de soportar que las aguas creativas desbordasen los rígidos límites de su clásico cauce.

Lo que vendría después, la acerba polémica en torno al gran poema de don Luis, ya es de sobra conocido[297]. Los pasos de la polémica se fueron tiñendo de diversos y contrarios matices, hasta que, por fin, la «nueva poesía» se alzó triunfante. Lo que ya nadie se atrevería a discutir es que

---

295 En efecto, como señaló R. Jammes, el poema de Góngora «representa indiscutiblemente una obra maestra», pero su valoración debe hacerse a la luz de las *Soledades*, y así debe ser considerado «como un paso decisivo hacia la creación de una obra enteramente nueva», *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, *op. cit.*, pp. 481–482; y sobre el *Polifemo*, pp. 449–482. Véase también J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, *op. cit.*, pp. 200–203.

296 Véase R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, *op. cit.*, pp. 521–528; E. Orozco había dicho al respecto: «Góngora concibe ese nuevo poema con la extensión del poema épico, pero de materia lírica. Con ello rompía con toda la normativa clásica y manierista tanto con respecto a géneros como a estilo», *Introducción al Barroco*, vol. II, *op. cit.*, p. 104; A. Carreira, «La novedad de las *Soledades*», *op. cit.*, pp. 79–91; J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 203–211.

297 Sobre la batalla librada en torno a las *Soledades*, puede verse el exhaustivo «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613–1666)» que R. Jammes incluyó al final de su edición del poema gongorino —Madrid, Castalia, 1994, pp. 607–719—, en el que recoge en orden cronológico y comenta brevemente todos los documentos conocidos; así mismo resulta útil su selección bibliográfica, pp. 159–176.

absolutamente todos los poetas —apologistas y detractores— quedarían definitivamente gongorizados, y el destello literario del racionero cordobés terminó brillando con más o menos fortuna en todos los poetas que le siguieron.

En este nuevo contexto siguió el desarrollo de los poemas mitológicos del Barroco literario español, y se vieron signados —voluntaria e involuntariamente— por las dos grandes creaciones poéticas de don Luis de Góngora. Los partidarios y seguidores del cordobés empaparon sus fábulas mitológicas, con diversa fortuna, de su experiencia literaria. Y algunos de sus detractores, lejos de obviar la huella poética de don Luis, pretendieron combatirla en sus posteriores creaciones poéticas que, muy a su pesar, también se hicieron eco de la victoriosa poesía del cordobés.

## Juan de Jáuregui contra la nueva fábula mitológica, el *Polifemo*

Juan de Jáuregui fue el primero que saltó a la palestra con un largo y razonado escrito —pues, aunque en clave de acerbo humor, reflejaba un buen análisis de los principales postulados que sustentaba la novedosa propuesta literaria— para censurar la «nueva poesía» de don Luis. Su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* había nacido con un tono y estilo panfletario con el ánimo de reducir la gran creación gongorina al ámbito de lo marginal e intrascendente, de forma que su estrategia del «ninguneo» anulara toda posibilidad de trascendencia al gran poema del cordobés. Curiosa y significativamente el poeta y crítico en su *Antídoto* obvió toda referencia al *Polifemo*, cuya descalificación, no obstante, sí quedó explicitada:

> Y con ser tan pestilente y perjudicial esta obra, es aún peor (si peor puede ser) el *Polyphemo*, i no lo tomamos por assunpto porque, aviéndolo Vm. escripto primero, no creyese alguno que se avía enmendado mucho en las *Soledades*[298].

---

[298] Cito por la edición de E. J. Gates, *Documentos gongorinos*, *op. cit.*, p. 138.

El atrevimiento de Jáuregui fue saludado con gran alborozo entre los detractores del poeta cordobés, en especial por Lope quien veía al culto sevillano como un excelente partidario de sus postulados teóricos. Pero la reacción contra el opúsculo de Jáuregui no tardaría en llegar, y desde el bando de don Luis salió un doctísimo escrito que rebatiría punto por punto la acerba censura que reflejaba el *Antídoto*. Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, al refutar en su *Examen del Antídoto* de manera incontestable las acusaciones lanzadas contra las *Soledades*, invirtió el signo negativo que la polémica estaba teniendo, hasta ese momento, contra los intereses de su amigo[299].

Casi diez años más tarde, en 1624, el clasicista sevillano volvió a retomar su espíritu crítico con el fin de situar la creación poética en el fiel de la balanza. A diferencia de su primer pronunciamiento, ahora saltaba a la palestra desde una doble perspectiva, pues pretendía mostrar su juicio sobre la poesía y también quería demostrarlo prácticamente. Así, en el mismo año, y con una mínima diferencia de meses, publicó el *Discurso poético* y el *Orfeo*[300]. Parecía que ahora el sevillano no quería manifestarse como un simple censor y detractor de la «nueva poesía», y que, tras su experiencia con el Abad de Rute, creyera conveniente emplearse más a fondo en la defensa de su concepción poética que no podía reducirse, sin más, a una simple negación de la novedosa propuesta poética. Por ello, intentando situarse en un terreno aparentemente más neutro pretendía comunicar cuál era su pensamiento poético tomando como punto de reflexión teórica la práctica poética del momento. Visto —y sufrido— lo ocurrido con el *Antídoto*, Jáuregui no podía repetir la jugada de escribir un panfleto satírico y violento contra un poema que era el símbolo de una propuesta estética, combatida pero ya triunfante. A esas alturas no se podía desandar el camino avanzado, y lo que Jáuregui pretendía al intentar ningunear el poema de don Luis resultaba clamorosamente imposible. Por ello, el sevillano debió de creer oportuno situarse en un terreno más propicio para la disputa teórica que ya no se hallaba sólo en el frente antigongorino, sino en el ámbito de la

---

299 El *Examen del Antídoto* fue editado por M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote*, *op. cit.*, pp. 400–467. Véase E. Orozco, «El Abad de Rute y el gongorismo (Breve anotación a sus escritos sobre las *Soledades*)», *En torno a las «Soledades»*, *op. cit.*, pp. 51–94.

300 Las tasas de ambas obras parecían demostrar que el *Orfeo* (12 de agosto de 1624) se publicó antes que el *Discurso poético* (10 de setiembre de 1624). El carácter de «unidad programática» que parecía alumbrar ambas obras había sido señalado acertadamente por M. Romanos, «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *op. cit.*, pp. 261–262.

creación literaria, de forma que pudiera hacer oír varios de sus objetivos: su contraposición a las dos tendencias poéticas del momento, representadas por Góngora y por Lope de Vega, es decir, la llamada de los *oscuros* y la de los *claros*; ya que no podía vencer a sus «enemigos», creía necesario hacerse un hueco en el Parnaso español buscando, a través de una vuelta teórica y práctica al clasicismo poético, una posición intermedia entre ambos bandos contendientes[301].

El tono polémico de su primer opúsculo también aparecía ahora en su *Discurso poético*, aunque era mucho más moderado, del mismo modo que también había rebajado notoriamente la *vis* satírica y mordaz. El objetivo y el destinatario de sus reflexiones poéticas era el estilo de don Luis de Góngora, a quien se cuidaba de no mencionar, como tampoco escatimó censuras contra la otra manera poética, representada, a su juicio, por Lope de Vega, cuyo nombre también eludía. Así, podemos comprobar cómo Jáuregui escribió este tratadito con el ánimo de refutar doctrinalmente la «nueva poesía» cifrada en las *Soledades* de Góngora. Su afán de evitar toda caída en la defensa teórica del prosaísmo poético y de que pudiese ser malinterpretada su concepción poética, lo llevó a explicitar también su ataque contra los que se decían partidarios de la *claridad*:

> En esta parte descubren plebeyo gusto y peor juicio algunos discursos que he visto contra la demasía moderna, porque sin más distinción que la queja ordinaria vulgar, les vedan a los escritores todas osadías. Quieren restringir al poeta en puntuales gramáticas, cerrarle en sus palabras solas castellanas, contenerle en el camino real trillado, sin dejar que se divierta un paso a otras florestas, ni suba por collados y cumbres, como si a la difícil de Helicón se pudiese llegar por camino llano (...). Aspirar debe a grandiosas hazañas y no medianas, porque no sólo la humildad y rendimiento es indigno en los versos, sino también la llaneza y la medianía (ya lo predica Horacio [*ad Pisones*]) y aunque sea pareja y sin vicios, es viciosa y tan despreciable que no halla lugar en poesía[302].

---

301 Sobre el pensamiento poético de Jáuregui, véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 217–269.

302 Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, *ed.* M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 98–99.

El sevillano se creía poseedor de las claves que debía reunir la poesía del momento, una poesía que se elevaría triunfante sobre la que postulaban los dos bandos en litigio y que se alejaría de ambos extremos, la *oscuridad* y la *claridad* poéticas: «No es mi intento escribir elogios a la luz ni invectivas a las tinieblas»[303].

En efecto, el eje principal de la batalla en torno a los estilos poéticos se centró en la cuestión de la *oscuridad*, a la que se opuso el de la *claridad*. El afán polémico y al mismo tiempo el convencimiento de Jáuregui de creerse tercero en discordia, lo llevó a situarse en el centro de la polémica ofreciendo su concepción de la *dificultad perspicua*, que se oponía, por un lado, a la oscuridad postulada por los partidarios de la «nueva poesía» y, por otro, rechazaba igualmente el concepto de la claridad poética que asumían los partidarios de Lope de Vega:

> Sea el primer supuesto, que no es ni debe llamarse oscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y que a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido, no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a vulgar vista: a esto llamo perspicuo y a lo otro claro[304].

Pero —como decíamos— la nueva ofensiva de Jáuregui tenía una segunda vertiente con la que pretendía concretar prácticamente su propuesta poética. En esta novedosa perspectiva debe situarse la creación simultánea de su poema mitológico, *Orfeo*, pues, de hecho, así parece testimoniarlo la aprobación conjunta y compartida con el *Discurso poético*. De esta forma, Juan de Jáuregui combatía desde su doble compromiso, teórico y práctico, la propuesta estética de don Luis[305], al tiempo que proponía lo que, a su juicio,

---

303 *Ibidem*, p. 125.

304 *Ibidem*. Sobre la idea de la dificultad de Jáuregui, véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 252–263; F. Lázaro Carreter, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984, 4ª *ed.*, pp. 13–43.

305 M. Romanos afirmaba en este sentido que «el *Orfeo* es la ejemplificación de las ideas, que antes había desarrollado de modo poco sistemático en el *Antídoto* (1616) y que ahora, más meditadamente, sin nombrar nunca a quien ataca —ya sea Góngora o Lope de Vega—, y con el apoyo de autoridades retóricas, expone en su *Discurso*»; «La poesía de Juan de Jáuregui ...», art. *cit.*, pp. 261–262.

debía ser el estilo poético elevado que debía convertirse en el modelo a seguir, convenientemente argumentado y apoyado con una pertinente reflexión teórica.

Desde esa perspectiva parece claro que el sevillano concedía a la mitología, y en concreto al mito de Orfeo, una función que hasta entonces apenas se había planteado: el papel de representar, más allá de la significación inherente a la propia anécdota fabulosa de la historia mítica, la función metapoética de encarnar y asumir un contenido programático de carácter estético; es decir, Jáuregui estaba otorgando a su poema —y por extensión al mito de Orfeo— un significado simbólico y una función metapoética al proyectar en la figura del dios pagano nada menos que su propia concepción poética, en confrontación y en lucha, además, con las otras dos tendencias poéticas del momento.

De esta forma, vemos cómo Jáuregui, con el ánimo de ejemplificar y demostrar cuál es su visión de la poesía, eligió la misma senda que había inaugurado otro poeta y crítico, Luis Carrillo y Sotomayor, al escribir la *Fábula de Acis y Galatea*, y se situaba en el mismo camino que el enemigo al que pretendía censurar, don Luis de Góngora, quien también había escrito un gran poema mitológico, el *Polifemo*. La estrategia de Jáuregui al componer su *Orfeo* parecía estar pergeñada en aquellas palabras finales de su *Antídoto*:

> Deviera Vm., según esto, ponderar las muchas dificultades de lo heroico, la constancia que se requiere en continuar un estilo igual i magnífico, tenplando la grabedad y alteça con la dulçura y suabidad intelegible, i apoyando la elocución a ilustres sentencias i nobles i al firme tronco de la buena fábula o cuento, que es el alma de la Poesía[306].

El poeta y crítico sevillano se propondría, algunos años más tarde, la creación de un poema heroico de acuerdo con sus clásicos componentes que, a su juicio, habían sido vulnerados en las *Soledades*. Por eso, su poema mitológico, que, sin duda, fue su composición más sublime y de más altos vuelos, exige ser vista, para comprobar el grado de correspondencia con su pensamiento crítico, a través de los aspectos que Jáuregui señaló en su

---

[306] Juan de Jáuregui, *Antídoto, ed. cit.*, p. 139.

*Antídoto* y que, posteriormente, subrayaría aunque con otro tono en su *Discurso poético*.

a) Acude a la mitología, y en concreto a la fábula mitológica, porque ese tipo de composiciones estaban conformando el género heroico, que iba ganando el terreno que cedía el poema épico, que en la centuria precedente había conocido su etapa de mayor desarrollo. El gran poema mitológico encarnaba la representación del estilo elevado, del poema heroico que debía alcanzar todo aquel que se preciara de buen poeta según su propuesta teórica. El *Orfeo* de Jáuregui respondía, además, al elevado, sublime y puro género heroico sin caer en la hibridación genérica que tan acerbamente se había censurado en las *Soledades* de Góngora[307].

La desigualdad estilística fue uno de los aspectos más criticados por Jáuregui a la «nueva poesía». A su juicio, el estilo elevado debía mantenerse de principio a fin, sin rendirse en momentos determinados y sin que decayera en medianías ni bajezas, como ocurría en las *Soledades*, según la denuncia de su *Antídoto*[308], reiterada ahora en su *Discurso poético*:

> Débese advertir de propósito otro inconveniente resultado no menos de los sobrados esfuerzos. Es el inconveniente, que siendo la igualdad en la poesía virtud forzosa, de ninguna se alejan tanto los nuestros por la altivez de locuciones que apetecen. Las maneras altivas del decir, demás de ser felices en el acierto, deben emplearse en estilo continuadamente grande. Si este se rinde a humildades o medianías, hace disonancia tan torpe con lo valiente, que en vez de serle honroso le es más afrenta (...). Y así, por estos accidentes como por otras flaquezas y engaños, vemos en los mejores

---

307 Sobre la cuestión del género de las *Soledades*, R. Jammes, «Introducción», *ed. cit.*, pp. 114–117.

308 Así se había expresado Jáuregui: «Pues quando quisiéramos suponer una blasfemia poética acerca de Vm. y pensar que nadie entiende versos ni los ha entendido, i que la dureça i obscuridad que nosotros llamamos es pura grandeça i magnificençia de estilo culto, desengáñanos su desigualdad perruna. Porque los más de estos versos no tienen siquiera alta armonía i hinchazón de palabras, ni sienpre siguen aquella obscura extravagancia de terribles frasses i formas tan remotas de el lenguaje común, antes, en medio de sus temeridades, se dexan caer infinitas vezes con unos modos, no sólo ordinarios i humildes, pero muy viles i baxos, i con versos inconstantes i de torpe i desmayado sonido, en cuyo conocimiento no puede aver engaño», *ed. cit.*, págs. 98–99, p. 120.

> trechos de sus poesías una desigualdad feísima, una mezcla en extremo disforme de versos rendidos y humildes junto a los más soberbios y temerarios[309].

En la misma línea, tampoco podía disculpar la actitud de los llanos, pues, a su juicio, éstos pretendían limitar la creación poética a las formas más bajas y reducidas evitando que los poetas pudiesen aspirar a lo más elevado de la creación literaria:

> En esta parte descubren plebeyo gusto y peor juicio algunos discursos que he visto contra la demasía moderna, porque sin más distinción que la queja ordinaria vulgar, les vedan a los escritores todas osadías. Quieren restringir al poeta en puntuales gramáticas, cerrarle en sus palabras solas castellanas, contenerle en el camino real trillado, sin dejar que se divierta un paso a otras florestas, ni suba por collados y cumbres, como si a la difícil de Helicón se pudiese llegar por camino llano[310].

Así, Jáuregui condenó las dos tendencias poéticas del momento porque, a su juicio, la *oscura* ofrecía una «desigualdad perruna», pues su elevadísima creación poética se mezclaba con el estilo más bajo y aplebeyado arruinando la creación poética, mientras que la de los *llanos*, con su empecinamiento en mantenerse en el más bajo estilo terminaba en el prosaísmo. Por ello, abogaba por la igualdad en el elevado estilo poético, y así pretendía demostrarla en su *Orfeo*, donde supo mantenerse en el difícil equilibrio postulado, evitando caer tanto en la elevación estilística a base del ornato, del furor de palabras, como en el aplebeyamiento y el prosaísmo.

b) Jáuregui había seguido una estrategia contra las *Soledades* basada, primero, en la infravaloración de su contenido y, después, en la afirmación de su inexistencia[311]. Con su *Orfeo* el poeta sevillano se estaba vinculando a

---

309 Juan de Jáuregui, *Discurso poético, ed. cit.*, p. 97. El poeta y crítico sevillano dedicó el capítulo IV a esta cuestión: «El vicio de la desigualdad y sus engaños», pp. 97–107.

310 *Ibidem*, p. 98–99.

311 Jáuregui había subrayado, en su *Antídoto*, la vulgaridad y nula importancia del tema tratado en las *Soledades*: «Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos i sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la obscuridad; pero que diziendo puras frioneras, i hablando de gallos i gallinas, i de pan i

la tradición contenidista de la poesía, pues su composición ofrecía una «traza», una historia que se podía seguir de principio a fin, y, además, aunque había lugar para la recreación y la *inventio*, la historia tenía su tratamiento clásico y moderno, pues podría ser rastreada desde los clásicos hasta sus coetáneos. El poeta, en contra del gran poema gongorino, que, a su juicio, carecía de tema, estaba mostrando un asunto concreto, una ilustre y noble historia, una «buena fábula», que es la esencia —como él mismo decía— «el alma de la poesía»[312].

c) En el terreno de la *elocutio* el poeta intentó que su *Orfeo* no cayera ni en las demasías de los oscuros, ni en las carencias de los claros. Así, en relación con el lenguaje, de acuerdo con su concepción teórica, supo alejarse del empleo de «palabras comunes» en contra de lo practicado por los *llanos*, aunque no al precio de seguir la práctica de aquellos poetas modernos que «no sólo buscan voces remotas de la plebe, sino del todo ignoradas en nuestra lengua y traídas en abundancia de las ajenas»[313]. A pesar de su pretensión de mantenerse en ese difícil equilibrio lingüístico, nuestro poeta no pudo evitar que, desde el bando de los *claros*, subrayaran algunas palabras y modos plebeyos a su *Orfeo*[314], ni que, desde el grupo de los

---

mançanas, con otras semejantes raterias, sea tanta la maraña i la dureça de el dezir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es braba fuerça de escabrosidad i bronco estilo!», *ed. cit.*, pp. 96–97. Y, en su *Discurso poético*, llegó a negar la existencia de tema alguno: «No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*», *ed. cit.*, p. 134. Sobre la estrategia planteada por Jáuregui en su censura contra el contenido de las *Soledades*, véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 235–244.

312 Como decía R. Jammes, la censura de Jáuregui al estilo de las *Soledades* y de la nueva poesía no es nunca absoluta, sino que se basa siempre en la inadecuación del estilo y del tema. Para él las audacias e incluso la oscuridad es legítima cuando es inherente al carácter filosófico del tema, y, a su juicio, el mito de Orfeo era mucho más noble y, por lo tanto, más digno de un estilo sublime que el de las *Soledades*; en «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613–1666)», *ed. cit.*, p. 670.

313 Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, *ed. cit.*, p. 71. El sevillano especificó su propuesta hasta el punto de aclarar cuál debía ser la forma en la que el poeta debía proceder en el terreno lingüístico; *ibidem*, pp. 75–76.

314 El mismísimo Lope de Vega ha sido considerado el autor del *Anti–Jáuregui*, que aparecía firmado con el pseudónimo del Licenciado Luis de la Carrera, y en el que se censuraba completamente el poema mitológico de Jáuregui; véase M. Artigas, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. *El Anti–Jáuregui* del Licenciado Luis de la Carrera», en *BRAE*, XII (1925), pp. 587–605.

apologistas gongorinos, le hicieran algunas burlas por el uso de algunos cultismos demasiado infrecuentes, como sentenció acertadamente el conocido verso «cisne gentil de la infernal *palude*». Sin embargo, también se puede apreciar en este campo la deuda que mantiene con don Luis, pues en algunos pasajes se nota su huella tal vez más de lo que el propio Jáuregui podía suponer. Incluso en algún que otro pasaje —como en la descripción de la caverna que nos introduce al Averno— la huella de Góngora resulta demasiado evidente, no sólo en el léxico, sino también en el estilo[315]. De hecho, Jáuregui no fue del todo ajeno a la gongorización que todos los poetas experimentaron tras la gran creación poética de don Luis, y, desde luego, no estuvieron faltos de razón quienes subrayaron, en tono satírico burlesco, los débitos estilísticos contraídos por don Juan con la poesía y la estética que pretendía refutar.

Una actitud similar adoptó en relación con el uso de las figuras retóricas al recomendar la «templanza», pues, en su opinión, el estilo elevado no se conseguía sólo con la demasía verbal, sino con el tratamiento de un tema digno y el empleo moderado de los recursos estilísticos[316]. Pero lo cierto es que en el terreno de la *elocutio* el poema de Jáuregui no alcanzó la apoteosis lingüística y retórica que había logrado don Luis, quien había cifrado precisamente en el componente verbal gran parte de su revolucionaria propuesta estética[317]. Incluso en la vertiente métrica, Jáuregui volvía a la octava real que era el cauce estrófico idóneo para un poema de esas características, como habían puesto de manifiesto tanto Carrillo como Góngora en sus respectivas fábulas mitológicas, evitando así el empleo de una forma métrica mucho más libérrima y, por tanto, menos apta para el estilo heroico.

---

315 Véase, más arriba, el capítulo IV «Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética».

316 Así se expresó Juan de Jáuregui: «dales el que bien sabe tan acomodado lugar, úsalas con tanta razón y espárcelas con tal recato, que no sólo no vician lo escrito, mas lo hermosean, lo recalzan, lo ennoblecen. Y, al contrario, el que sin elección y modo agrava sus versos de figuras, y los colma y rebosa, es cierto que ha de afearlos y envilecerlos. Puede tanto la demasía que no excusará esta desgracia, aunque las figuras sean varias y bien inventadas», *Discurso poético*, *ed. cit.*, p. 93; sobre esta cuestión véase también pp. 79–80, 84, 86, 116, 122–123.

317 Véase R. Jammes, «Introducción», *ed. cit.*, pp. 102–143; y J. Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad...*, *op. cit.*.

d) Además, al centrarse en un asunto mitológico, como había hecho el propio Góngora, Jáuregui podía compararse con su rival en el mismo nivel, en igual terreno y con similares instrumentos. Por otra parte, el héroe y la fábula mítica escogida reunía los caracteres que los habilitaban especialmente para asumir la significación metapoética que el sevillano tal vez había pretendido proyectar sobre ellos. Orfeo, el primer cantor del mundo antiguo, empuñaba la armonía musical y poética como arma, y sus padres Apolo y Calíope certificaban su naturaleza lírica[318]. Con esos orígenes, la misma fabulosa historia de Orfeo propiciaba la identificación que el poeta tal vez pretendió establecer tácitamente entre su propia empresa, como censor de los estilos poéticos de la época y restaurador de la verdadera poesía, y el próposito del héroe mítico. Así, en la aventura protagonizada por Orfeo al bajar al Averno con el ánimo de recuperar a su amada esposa y de intentarlo tan sólo con la fuerza de su canto, terminó convirtiéndose en una perfecta anécdota que podía simbolizar la labor de los clasicistas que, como Jáuregui, pretendían recuperar la poesía de la maltrecha situación en que, a su juicio, la había dejado Góngora con sus *Soledades*.

Así podemos comprobar cómo la mitología, y en este caso concreto la fábula de Orfeo adquiere una significación o una función metapoética[319], obteniendo, de este modo, una nueva perspectiva y una nueva función que no había alcanzado hasta ese momento, a pesar de los múltiples tratamientos y aplicaciones (de índole moral, religiosa, etc.) de que había sido objeto. Pero esa función metapoética que Jáuregui proyectaba en su *Orfeo* iba más allá del propio poema, y no se manifestaba a ras de texto —como sí se apreciaría en el *Orfeo en lengua castellana*—, lo que posiblemente se

---

318 Para todo lo referente al mito de Orfeo, puede verse P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948; J. Block Friedman, *Orpheus in the Middle Age*, Cambridge, Mass., Harvard University Press., 1970; S. Reinach, *Orfeo. Historia general de las religiones*, Madrid, Ediciones Istmo, 1985; no he podido consultar la tesis —según creo— inédita de P. Berrio Martín Retortillo, «El mito de Orfeo en el Renacimiento», realizada bajo la dirección del Dr. A. Prieto, y leída en Madrid, Universidad Complutense, 1994.

319 En este sentido, había afirmado R. Jammes que el mito de Orfeo le parecía muy adecuado a Jáuregui «por el simbolismo de la figura del músico, y de su búsqueda fracasada de una belleza inasequible que se llamaba Eurídice», en el «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613–1666)», *ed. cit.*, p. 670. Por otra parte, podemos decir que Jáuregui había recreado alguna función simbólica o metapoética en otros poemas anteriores a su *Orfeo*, como en el poema titulado «A un amigo docto y mal contento de sus obras» que apareció en sus *Rimas*, en 1618; véase mi edición de Juan de Jáuregui, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 263–267, y mi trabajo «Una nota sobre el *Orfeo* —*ut musica poesis*— de Juan de Jáuregui», que es el capítulo VI de este libro.

hubiera traducido en prosaicas caídas que hubieran hecho fracasar rotundamente no sólo su carácter programático sino también el propio poema. La significación metapoética del *Orfeo* de Jáuregui se desarrolla de forma simbólica concediéndole un sentido trascendente que lo aleja de la diatriba y la polémica reduccionista en que incurriría, más tarde, el poema de Juan Pérez de Montalbán.

Ningún poeta antes que Jáuregui desarrolló el mito de Orfeo con la extensión, amplificación y con la intensidad poética que él supo imprimirle, como también logró sintetizar en su poema la tradición órfica con la recreación estética de todos los aspectos y motivos que podían enriquecer la fábula. Con este poema alcanzó Jáuregui, sin duda, la cima de su capacidad creadora, y consiguió ofrecer al Parnaso de la época una de las mejores obras mitológicas que se habían compuesto hasta ese momento. Pero lo que no conseguiría, muy a su pesar, es que todos lo reconocieran como la ejemplificación práctica del camino poético a seguir, diferente del trazado por Góngora y del recomendado por Lope de Vega. De manera contraria, los partidarios de ambos poetas consideraron que Jáuregui, con su *Orfeo*, contradecía lo que había teorizado en su *Antídoto* y en su *Discurso poético*, y todos lo atacaron con la misma dureza con la que él mismo se había pronunciado anteriormente convirtiéndose en el destinatario de todos los ataques. Poco importaba que, en realidad, su *Discurso poético* justificase doctrinalmente, y sin contradicciones, su ambicioso proyecto literario, el *Orfeo*, y que ambas obras estuvieran convenientemente urdidas para responder teórica y prácticamente a la demostración de su clasicista pensamiento poético, lo cierto es que todos notaron el avance cultista que el *Orfeo* suponía en la trayectoria poética de Jáuregui, y la avidez de revancha que había suscitado el más implacable censor, terminó convirtiendo los ecos gongorinos de su poema mítico en la coartada necesaria para situarlo en el destinatario de todas las acusaciones: como converso de la nueva y *oscura* manera poética o como traidor de la vieja y *clara* poesía.

## *Orfeo en lengua castellana* y su función metapoética

Aunque los ataques le llovieron a Jáuregui por todos los frentes, parece que fue el bando de Lope de Vega el que se empleara más a fondo contra el giro que, a su juicio, había mostrado Jáuregui a raíz del *Discurso poético* y del *Orfeo*; además, el dramaturgo y sus seguidores se vieron

aludidos negativamente en la primera obra, y traicionados en la segunda[320]. A partir de ese momento, se sucedieron los ataques contra el que consideraban traidor, y no escatimaron ningún medio a su alcance para emplearse a fondo contra el converso, desde la breve composición poética (décimas, sonetos, etc.) al opúsculo teórico (el *Anti–Jáuregui*), pasando también por la vertiente práctica más contundente, la creación de un gran poema mitológico que, a mi juicio, encarnó el más llamativo y enjundioso de los ataques recibidos por Jáuregui, como fue el que se publicó bajo el nombre de Juan Pérez de Montalbán, en el mismo año de 1624, y que se tituló *Orfeo en lengua castellana*. Pero, a pesar del nombre que figuraba como autor del poema mitológico, y que se trataba de un discípulo y profundo admirador del Fénix, pocos creyeron que fuera el verdadero creador del poema, cuya autoría se rumoreaba que había sido fruto de la pluma de su maestro, quien, fiel a su taimada tradición de lanzar la piedra y esconder la mano, se había ocultado bajo el nombre de su querido discípulo[321].

El poema asume la doble función práctica y teórica de lo que debía ser, a juicio de su autor, la creación poética, sobre todo en su estilo heroico. Si esa doble vertiente se apreciaba en el *Discurso poético* y en el *Orfeo* de Jáuregui, ahora parece asumida en el poema de Pérez de Montalbán, que representa, por una parte, la encarnación de cómo debía ser la poesía y, por otra, la esporádica exposición teórica de los requisitos que, como ese poema, debiera asumir toda creación literaria de similares características. Jáuregui es el destinatario de la censura del poema, como se pone de manifiesto en el título mismo de la nueva composición mitológica: por una parte, se aprecia

---

320 Véase M. Romanos, «Modos de aproximación a una realidad poética. A propósito del *Orfeo* de Juan de Jáuregui, anotado por un lector del siglo XVII», *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923–1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 332–371; J. Matas Caballero, *Juan de Jáuregui...*, *op. cit.*, pp. 217–226; R. Jammes, «Introducción» a Luis de Góngora, *Soledades*, *ed. cit.*, pp. 90–91 y pp. 668–671.

321 De hecho, el rumor había cobrado tanta fuerza que en el ejemplar de la *editio princeps* conservado en la B.N.M., con la signatura R/10394, según el testimonio de P. Cabañas, alguien había escrito a mano: «Este Orfeo le hiço Lope de Vega y le hiço en quatro dias», en la «Nota bibliográfica» a su edición del *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, CSIC, 1948, p. VII. La ausencia de otros datos, aparte de los conocidos, y la falta de otros testimonios, al margen de los rumores, ha impedido la existencia de unanimidad acerca del verdadero autor del poema. Sobre esta controvertida cuestión puede verse el resumen realizado por F. B. Pedraza, «Prólogo» a Juan Pérez de Montalbán, *El Orfeo en lengua castellana*, Aranjuez, Ara Iovis, 1991, pp. ix–xv.

que el autor se ha centrado también en el mismo asunto mitológico que trató el sevillano, y, por otra, el sintagma «en lengua castellana» pretende refutar estilísticamente el desarrollo poético de Jáuregui ofreciendo un tratamiento del mito dentro de los parámetros estéticos propugnados por los *claros*. Así, pues, no puede caber duda sobre la pretensión y el destinatario del *Orfeo en lengua castellana*, aparecido con el ánimo de alzarse contra el *Orfeo* de Jáuregui[322], demostrando cómo podía tratarse el asunto mitológico sin renunciar a los principios de la claridad poética, que eran evocados a lo largo de la fábula mítica, y evidenciando la traición de estos postulados teóricos llevada a cabo por el autor del *Antídoto*.

La mitología, en su modalidad del gran poema heroico, se convertía de nuevo en campo de tiro para librar una batalla de signo estético, aunque ahora el destinatario de la pulla resultaba ser quien, pocos meses antes, se había empleado contra don Luis de Góngora. El discípulo de Lope de Vega halló en el poema mitológico la medicina necesaria para quien, meses antes, la había recetado con la intención de conjurar los males de la poesía heroica, con lo que se mostró dispuesto a ofrecer el mismo remedio catártico, incluso con el mismo instrumento, la anécdota mítica del conocido héroe tracio, aunque, eso sí, con distintas proporciones en la mixtura de sus componentes, y con diversa posología.

De este modo, la fábula mitológica —y, curiosamente, la misma historia mítica asumiendo una significación poética distinta— volvía a desempeñar y asumir de nuevo una evidente función metapoética. En efecto, el *Orfeo en lengua castellana* contiene un importante caudal de reflexiones de carácter poético que su autor supo entrelazar en el hilo narrativo de la fabulosa anécdota[323].

Pero la evidencia del mensaje y de la función metapoética del poema no debiera predisponernos a ver el *Orfeo en lengua castellana* como un tratadito ni como una composición que asume la función o el contenido de un opúsculo teórico que nos revela cómo debía ser la creación poética del

---

322 P. Cabañas dice: «El libro presentaba un evidente tono polémico; surgía como contraste y consecuencia de un poema mitológico sobre el mismo tema publicado poco antes: el *Orfeo* de don Juan de Jáuregui», «Nota bibliográfica», *ed. cit.*, p. VII.

323 En este sentido había señalado P. Cabañas que el *Orfeo en lengua castellana* «tiene una gran cantidad de octavas, ajenas al tema, disquisiciones mitológicas y poéticas, totalmente extrañas al asunto, y semejantes al de algunas obras mitológicas de Lope», *El mito de Orfeo en la literatura española*, *op. cit.*, p. 45.

momento. Por lo tanto, no hallaremos la definición exacta de lo que, a su juicio, es la poesía, pues no era ése el marco adecuado; ni tampoco esperemos encontrar una exposición sistemática ni ordenada de los postulados teóricos planteados o aludidos en el poema. Ni tan siquiera se trata de una profunda y doctrinal reflexión teórica sobre la poesía heroica, sino que, más bien, hallaremos esbozadas o sugeridas algunas ideas o consignas que, con afán contestatario pretenden dar respuesta al planteamiento poético de Jáuregui y, a nuestro juicio, por extensión, se podrían generalizar a la creación poética de la época, de modo que el mensaje simbólico del poema también podría ser extensible a los partidarios de la «nueva poesía», aunque no fueran ellos, ni su Apolo, los destinatarios de sus pullas.

a) Así podemos apreciar cómo el poeta hunde sus raíces en una concepción clasicista de la poesía al conceder toda la importancia a la *imitatio* como elemento fundamental de la creación poética[324]:

> tu Lyra (dulce sueño del Letheo)
> quiero imitar, y con ardiente brio
> en claro verso, en numero sonoro
> ser Prometheo de sus cuerdas de oro.
> (p. 21)[325]

Es cierto que el ideal compositivo podía radicarse en una imposible consecución de la obra poética totalmente original, cuya postulación no implicaba necesariamente su consecución, logro reservado tal vez a una exquisita minoría, con lo que la imitación de la naturaleza y de la propia realidad seguía siendo el precepto básico para toda creación artística[326].

El poeta establece una asociación de ideas que le permite consolidar su propuesta poética desde la vigencia que gozaba en la época el concepto de

---

[324] También Garcilaso en la primera estancia de su *Égloga I* describió el ideal compositivo del poema como *imitatio naturae*; L. Iglesias Feijoo, «Lectura de la Égloga I», en V. García de la Concha (*ed.*), *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2–4 de marzo de 1983)*, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 61–82.

[325] Las citas textuales del *Orfeo en lengua castellana* proceden de la mencionada edición de P. Cabañas; al final de cada cita remito con el número entre paréntesis a la página correspondiente.

[326] Sobre la *imitatio*, véase en este trabajo «Claves compositivas...», nota 106.

*imitatio*, que implicaba, a su juicio, la negación de la oscuridad, pues para el poeta «el arte no es escuro, si perfeta / naturaleza le acompaña al lado» (p. 73). De este modo se aprecia una estrecha vinculación entre los términos de la dicotomía *ars/natura*, de manera que el arte, de acuerdo con la teoría clásica, debía imitar o representar fielmente la naturaleza, y como ésta es «perfeta», no puede ser «escura», de ahí la necesidad de que el arte, es decir, la poesía sea clara. Lejos de pretender la confrontación entre la *naturaleza* y el *arte*, que, en realidad, era lo que estaba ocurriendo en el terreno de la creación literaria —y así lo demostraba la práctica de Góngora, Cervantes y Lope—, el poeta, en su afán doctrinal, busca ahora una acomodación teórica entre ambos conceptos de acuerdo con el añejo ideal clásico.

b) El poeta continúa reflexionando sobre la extrema dificultad de la empresa que se propone: «desigual, mas noble», y aunque se trata de una empresa «que oprime grave» su joven cuerpo («los flacos ombros de mis verdes años»), le resulta gratamente soportable el peso («aunque agradable pesa»). El poeta nos ofrece otra clave de su concepción literaria y de su propia capacidad creativa que surge fruto de la conjunción del arte y del ingenio: «no sin estudio y arte, fuerça espresa, / del natural mas vivo desengaños». A estas alturas, todos se pronunciaban a favor del binomio conceptual *ars–ingenium* que ya había sido postulado por Herrera y Carrillo y Sotomayor e, incluso, había sido asumido por el propio Juan de Jáuregui[327]. El carácter platónico de la poesía quedaba subrayado por las continuas apelaciones e invocaciones que el poeta dirige a la «Décima Musa», destinataria e inspiradora del poema mitológico:

Tú, divina beldad, cuya obediencia
disculpa y fuerza, mi atrevido canto,
y más donde padece competencia
quien tu heroico valor celebra tanto:
Anima el instrumento, y la excelencia
de tu sonora voz al tierno llanto
del triste esposo, del amante Orfeo,

---

[327] Sobre esta cuestión puede verse, Luis Gil, *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid, Guadarrama, 1967; A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna (1). La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 243–244, y vol. (2), pp. 337–350; B. Weimberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Reinassance*, The University of Chicago Press, 1963, pp. 270–271 y pp. 285–286; véase también en este mismo libro el capítulo «Una nota sobre el *Orfeo*...», nota 258.

aplica dulcemente a mi deseo.
(p. 22)

Esa conjunción de *ars–ingenium*, así como el éxito de la doble empresa poético–mitológica (la de Orfeo y la de Prometeo[328]) que persigue el poeta terminaría, a su juicio, reportándole la gloria literaria como poeta heroico («mejor de Apolo el verde honor le viene»)[329].

c) Pérez de Montalbán concedía especial importancia a la función *docente* de la poesía y, por lo tanto, muestra su vinculación, como el propio Jáuregui, a la tradición del contenido y la sobrevaloración de las *res* sobre las *verba*[330]. El poeta subraya esta prioridad doctrinal de la poesía al destacar la importancia de tratar asuntos elevados y nobles como el mitológico. De hecho, el poeta se muestra muy ufano de revelar continuamente enseñanzas relativas a diversas disciplinas; de ahí la necesidad de que conozca bien

---

328 La alusión a Prometeo (en la p. 21) permitía al poeta otra nueva alusión a la batalla literaria que simbolizaba su poema, pues, con esa nueva referencia, lo vemos convertido en Prometeo que, de forma alegórica, arrebata la poesía a los poetas *oscuros* para llevarla a los *claros*. En cualquier caso, estamos ante un reto al aspirar el poeta a la doble identificación mítica: por un lado, con Orfeo al componer una poesía armoniosa dentro de los parámetros de la claridad literaria; y, por otro, con Prometeo al arrebatar la luz poética del bando cultista para que la gocen todos los poetas y lectores. De este modo, asistiremos a una doble empresa: la consecución de una poesía clara tras el viaje infernal (por la oscuridad) de Orfeo y la obtención de la gloria poética al convertirse en Prometeo.

329 El poeta alude al laurel —«de Apolo el verde honor»— que era el árbol de Apolo, símbolo de la victoria porque con sus hojas se coronaban a los vencedores y también a los poetas que celebraban sus hazañas. Así de forma simbólica se inviste de la gloria literaria como colofón a su composición poética y como culminación por tanto esfuerzo resuelto satisfactoriamente. La alusión a la fama literaria a través de la mítica imagen del laurel había aparecido, en nuestra poesía, en la *Égloga I* de Garcilaso (35–40 vv.).

330 En nuestras letras, F. de Herrera había ofrecido una distinción entre el asunto del poema y su forma, mostrándose, aunque concedía gran importancia al segundo, a favor del primer componente (*Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones*, *ed.* facs. de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973, p. 121). El magisterio de Herrera se apreciaría en los teóricos posteriores, quienes siguieron manifestando sus preferencias por las *res* sobre las *verba* (compruébese, por ejemplo, en A. López Pinciano, *Philosophia antigua Poetica*, *op. cit.*, vol. I, pp. 238–239, y en F. Cascales, *Tablas Poéticas*, *op. cit.*, p. 43). Sobre la vinculación y sobrevaloración que Jáuregui concedía a las *res* sobre las *verba*, véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 235–244.

todas las materias que trata en sus versos, pues en caso contrario, su poesía decaería y carecería de valor. La erudición poética se considera así una de las cualidades fundamentales que el poeta debe poseer, como postulara el joven cuatralbo cordobés siguiendo la senda de Herrera:

porque cantar pudiera algun Poeta
que ni fuera entendido, ni escuchado,
que adonde por su falta se endurece
congoxa, engaña, ofende y desvanece.
(p. 73)

También podría verse en estos versos una velada alusión a los poetas oscuros que, debido a su falta de conocimiento y de formación, acuden a la oscuridad para ocultar, en realidad, su propia ignorancia, y de este modo, al ofrecer una poesía ininteligible pretenden culpar al lector de su incomprensión, como ya lo denunciara el propio Jáuregui[331].

Pero la común aceptación de la suma importancia del contenido poético no implicaba una concepción idéntica entre Jáuregui y Pérez de Montalbán, pues éste limitaba por arriba las materias dignas de recreación en la elevada poesía, es decir que, para él, habría una serie de asuntos que la poesía no debería tratar con el fin de evitar la pesadez y el cansancio:

Yo pues la Metafísica harmonía
no he querido imitar de su instrumento,
ciencia que del Autor que el Orbe cria
enseña vniversal conocimiento:
ò Musa, aunque saber Filosofía

---

[331] En efecto, Jáuregui había afirmado: «No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*. Y falta por decir de sus versos lo más notable: que no sólo a los que de afuera miran, son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que los escribieron; no lo encarezco. Ellos mismos, al tiempo de la ejecución, vieron muchas veces que era nada lo que decían (no me nieguen esta verdad), ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico, y a trueco de gastar sus palabras en bravo término las derramaron al aire sin consignarlas a algún sentido, o bien el furor del lenguaje los forzó a decir despropósitos que no pensaban, y por no alterar las dicciones los consintieron. Y cuando las sentencias y cosas se dicen desvarían, es lo mismo o peor que si no se entendiesen, porque no dan luz a lo escrito, sino mayor ceguedad», *Discurso poético, ed. cit.*, p. 134.

es de tu sacro Monte fundamento,
lo que cantó de amor cantar permite,
que no todo lo graue el gusto admite.
(p. 74)

En este sentido, Pérez de Montalbán, desde una perspectiva distinta a la de Jáuregui, establecía una limitación temática a los asuntos que debían tratarse en la poesía, pues los contenidos no debían ser demasiado graves, so pena de atentar contra el gusto del lector. Desde esa óptica, la conveniencia de recrear determinados temas en el género poético se fundamenta, en realidad, en una concepción hedonista de la poesía[332].

En el ámbito temático también parece que Pérez de Montalbán pretendía desmarcarse un poco de la propuesta de Jáuregui, pues, si éste había concedido que el poema pudiera ser difícil por el elevado asunto tratado, aquél limitaba el repertorio temático que debía tratarse en la poesía, pues, anteponiendo siempre los intereses del receptor, ciertos asuntos excesivamente graves podrían resultar inconvenientes para ser recreados por el poeta. Así, pues, Montalbán se sitúa en la perspectiva hedonista del receptor que será, por tanto, quien deba fijar los límites doctrinales de la creación poética. Lo que no determina Montalbán —en contra de lo teorizado por Jáuregui— es la división «sociológica» de los lectores que puede haber para concretar el grado de dificultad en la materia o el asunto admitido en el tratamiento poético. Sin embargo, en su poema mitológico, se permite una larga digresión con el ánimo de repasar algunos de los temas

[332] De este modo, comprobamos ahora que el poeta no considera todos los asuntos dignos de ser tratados en la poesía, ya «que no todo lo graue el gusto admite». Así, pues, en este caso, el poeta, de forma contraria a lo realizado por Jáuregui en su poema mítico, no considera oportuna la recreación de Orfeo en el Averno y la poetización de los mistéricos efectos de su canto. Y, en lugar de recrear esa metafísica tan profunda —que no es del gusto del lector— estima que, a pesar de que la Filosofía es el fundamento de su Décima Musa, la invoca para que le permita cantar tan sólo lo que «cantó de amor» Orfeo. En definitiva, el poeta parece considerar que el tema de la recreación de Orfeo en el Averno es poco adecuado para obtener algún éxito poético, pues no se trata de una naturaleza perfecta y terminaría introduciendo una doble oscuridad —la de la región poetizada y la del estilo que se debería asumir— que terminaría irónicamente aumentando las penas de las almas infernales.

que pueden formar parte de la poesía elevada sin caer en la pesadez que pretendía conjurar[333].

La cercanía del discípulo al maestro se hace evidente al subrayarse en el poema la importancia del gusto como el fin principal de la poesía, de manera similar a lo que Lope hiciera en su *Arte nuevo de hacer comedias*[334]. De este modo, se pone de manifiesto que el fin primordial de la poesía es el deleite que sólo puede alcanzarse con una poesía clara. El poeta formula su propuesta estética sobrevalorando la importancia del gusto literario que será alcanzable si el asunto que se trata también lo es, con un tema elevado, grave, y, por supuesto, con una expresión poética que no sobrepasara los márgenes de la claridad.

Desde la perspectiva de nuestro autor parece evidente que se aboga por la confluencia de objetivos en la doble finalidad que debe conseguir el poeta: enseñar y deleitar. Para Pérez de Montalbán, el deleite, de forma distinta a lo que argumentaban los partidarios de don Luis, hunde sus raíces en el contenido que se tratase en la obra literaria, es decir, en las *res* y no en las *verba*, de ahí la distancia que se aprecia entre ambas propuestas estéticas. En este sentido, pocas diferencias hallamos entre lo postulado por Jáuregui y lo sugerido por Pérez de Montalbán: la doble proposición *docere–delectare* que el poeta debía conseguir sólo podrá ser posible si el poema se atiene, en el caso del primero, al principio poético de la *perspicuidad*, y a la claridad, en el del segundo[335]. Pero Montalbán parece dar un paso adelante al apelar a la moderna noción de gusto, pues, a su juicio, el poeta debe tener en cuenta

---

333 El poeta recrea los siguientes temas (en las pp. 31 ss.): la cosmología basada en la creación por un amor de raigambre platónica, la inmortalidad del alma frente a la caducidad del cuerpo, la división de la tierra en tres partes, los elementos o partes de la retórica, la armonía entre las esferas celestes y el alma humana, y la pintura. Comenta F. B. Pedraza: «Los impertinentes alardes de saber que surgen aquí y allá en el *Orfeo* son perfectamente compatibles con el talante de Lope y con la necesidad de oponer el contenido filosófico a la vana palabrería de los cultos», «Prólogo», *ed. cit.*, pp. xi y xxix.

334 La apelación al gusto era verdaderamente la clave de la ruptura estética que Lope de Vega estaba planteando en su *Arte nuevo de hacer comedias* en relación con la práctica teatral de la época. De hecho, el «gusto» se había convertido en el concepto angular del opúsculo de Lope, pues así aparece estratégicamente distribuido en el repetido pareado (47–48, 209–210 y 375–376 vv.). Véase E. Orozco, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978; y J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, *op. cit.*

335 Véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 263–269.

el gusto como la piedra angular de la poesía y, en función de ese placer del lector, proceder a la selección de la materia literaria. En este sentido, comprobamos de nuevo la preeminencia de las *res* sobre las *verba*, ya que, a diferencia de los apologistas del cordobés —como el Abad de Rute— que relacionó la naturaleza deleitable de las *Soledades* con la oscuridad de su lenguaje, Pérez de Montalbán asocia el carácter hedonista de la poesía con el tema tratado[336].

d) Pero, sin duda, será en el terreno de la *elocutio* en el que más se extienda nuestro autor y en donde ofrezca el capítulo más importante del planteamiento y función metapoética que representa el *Orfeo en lengua castellana*, pues en el dominio del *ornatus* cifra todas las claves que fundamentan su propuesta estética. De hecho, el poeta insiste en los aspectos que más le interesan en su crítica al *Orfeo*, y se pone de manifiesto su pertenencia al terreno de la *elocutio*:

> Orfeo la eloquencia dilatando,
> (de las almas dulcissimo Letheo)
> venció con la retórica admirable
> vn necio poderoso inexorable.
> (p. 70)

La cuestión más importante que urde todo el planteamiento metapoético y la argumentación de Pérez de Montalbán es la *claridad* poética, esgrimida en la evocación que se desprende del título mismo de la obra. Con la postulación de la claridad verbal como piedra angular de su propuesta estética Pérez de Montalbán se sitúa directamente frente a Góngora y todos sus seguidores, incluido el recién converso Jáuregui, cuya idea de la *dificultad perspicua* quedaría equiparada y homologada a la de la oscuridad verbal esgrimida por los defensores de las *Soledades*[337]. Semejante simplificación del panorama poético de la época convenía al autor del *Orfeo en lengua castellana*, pues, al evitar todo tipo de matices y distingos entre sus rivales, hacía más fácil su crítica a todos los que consideraba enemigos metiéndolos en un mismo saco.

El principio argumental del que derivarán todas las ideas posteriores será, sin duda, la claridad, que es el fin último y la función primera de la

---

[336] Véase E. Orozco, *En torno a las «Soledades» de Góngora*, *op. cit.*, pp. 88–94.

[337] Véase mi estudio *Juan de Jáuregui...*, *op. cit.*, pp. 252–263.

significación metapoética que asume el *Orfeo en lengua castellana*, que refleja incluso cómo debe ser la poesía:

> Este dixo tambien de que manera
> la Eloquencia sus partes diuidia,
> poniendo la Inuencion por la primera,
> a quien la igual Disposicion seguia:
> la Elocucion no escura, aunque seuera,
> con la Memoria, a quien aumenta y cria
> el exercicio, y que haze mas valiente
> viua Pronunciacion al eloquente.
> (p. 30)

Así, la creación poética debía quedar cifrada a través de la *inventio*, la *dispositio* (subrayando la igualdad estilística violentada, según Jáuregui, por la nueva poesía gongorina), y la *elocutio* (presidida por la claridad).

Esa claridad poética debía concretarse lógicamente —una vez seleccionado convenientemente el asunto según había recomendado el poeta— en las *verba*, es decir, en el plano elocutivo, de manera que se viera proyectada y reflejada en los restantes aspectos de la composición literaria. El componente verbal del poema tenía que seguir el buen uso y moderación para que no obstruyera la consecución de la claridad, lo que suponía, en definitiva, la sobrevaloración de las *res* sobre las *verba*, de manera similar a lo que había hecho el propio Jáuregui respecto de la nueva poesía, y de forma contraria a lo que habían formulado los partidarios de don Luis.

El poeta aconsejaba también que debía existir una lógica relación entre el tema tratado y el estilo, de forma que se evitara la desigualdad y las caídas (lo que también Jáuregui —como se comprobó más arriba— había pedido en su *Discurso* y que había censurado a Góngora), de manera que cada tema fuese de acuerdo con el estilo y el tono que le correspondiera. De esta forma, se postula el respeto a la clásica distribución de los estilos poéticos que Góngora había roto y que se le había reprochado. La claridad poética era el método adecuado para tratar un asunto (*res*) elevado que debía corresponderse también con un estilo sublime. Así se observa reiterada la asociación *grave tema–estilo elevado*, pero siempre bajo el marco de la claridad poética:

> Cantó cosas tan altas, tan suaues,
> (...)
> en versos claros, limpiamente graues,
> y con dulçura grauemente puros.
> (p. 72)

La defensa de la claridad se postula de principio a fin del poema mitológico:

> Cantaua el felicissimo Poeta
> en versos como claros numerosos,
> sin el horror que apenas interpreta
> los concetos en circulos odiosos:
> no lineas como rayos de cometa,
> que resplandecen a la vista hermosos,
> y luego que passando fenecieron,
> aun no saben los ojos si los vieron.
> (pp. 37–38)

Se proclamaba, así, una claridad poética perfectamente comprensible frente a la oscuridad ininteligible de la «nueva poesía». Orfeo encarna simbólicamente la figura ideal del poeta o la imagen que debe ofrecer el poeta, a juicio de Pérez de Montalbán, con sus correspondientes características. El principal rasgo que asume este poeta órfico es el de la claridad («en versos como claros numerosos»), sin caer en ningún momento en la pirotecnia verbal de los poetas oscuros cuyas imágenes no son sino brillos estelares que se desvanecen rápidamente. Si la poesía órfica no se mueve afortunadamente en «círculos odiosos», tampoco es lineal como «rayos de cometa», cuya belleza superficial desaparece de inmediato.

La claridad poética no tiene por qué excluir la posibilidad de que el poeta introdujera conceptos difíciles o, incluso, oscuros, o bien que empleara un léxico y unos modos retóricos cultistas, siempre y cuando fuese producto de su previa lexicalización, es decir, siempre que hayan sido suficientemente usados en nuestra literatura, de manera que nadie se pudiera escandalizar. Esta concesión de Pérez de Montalbán aparentemente no se alejaba apenas de la formulación teórica que el propio Jáuregui había realizado en su *Discurso poético* al recomendar —según comprobamos— que todas las novedades sean usadas con «templanza». Pero Pérez de Montalbán, como demostró en el propio título de su poema, se mostraba mucho más intransigente en este aspecto, puesto que Jáuregui terminó concediendo su licencia en el terreno de la *elocutio* siempre y cuando la naturaleza profunda y difícil del tema tratado así lo requiriese.

La claridad, la elegancia literaria obtenida por el empleo del tiento y moderación en la *elocutio* también debía observarse en la Historia, que debía escribirse con esmero y pulcritud y, a diferencia de la poesía, sin afeite ni ornato, como expresara simbólicamente en el poema:

Clio inuentora de la varia Historia,
teatro vniuersal de lo passado,
vertiendo rayos de su misma gloria
sin afeyte llegó, no sin cuydado.
(pp. 40–41)

Así, puede decirse que, para Pérez de Montalbán, hay diversos grados en el empleo del ornato según la disciplina de que se trate, como habían distinguido antes nuestros preceptistas[338].

## Pérez de Montalbán frente a Jáuregui y Góngora

Aunque el tono que sigue el poema y el contenido que vengo señalando, a mi juicio, sobrepasa claramente el ataque y la censura contra Jáuregui para dirigirse sobre todo a los que postulan y practican la oscuridad poética, entre ellos el recién convertido sevillano, podemos hallar, no obstante, claras referencias y alusiones satíricas contra el poema del autor del *Discurso poético*.

Así, el poeta, como partidario defensor de la claridad, no se ve a sí mismo como el personaje adecuado para cantar el largo viaje de Orfeo al infierno, pues, al considerarse *claro* con su lógico sentido simbólico, también se ve distinto y distante de la oscuridad infernal, que simbolizaría a los poetas *oscuros*, de ahí que juzgue que el asunto del Averno y él mismo no son «paralelos»[339], y al contrario, en vez de la oscuridad infernal ya le gustaría poder cantar la claridad del cielo, de nuevo con una significación simbólica, cuyo contraste respecto del Averno, cantado a lo largo de dos cantos, se hace más intenso:

Mas este assunto y yo (si bien de tantos
imitacion que pintan el infierno)
no somos (Musa hermosa) paralelos,

---

338 El Pinciano se planteó la distinción entre poesía e historia: *Philosophia antigua poetica, ed. cit.*, vol. I, pp. 265–266; L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética, ed. cit.*, pp. 50–51.

339 Véase J. Mª de Cossío, *Fábulas mitológicas..., op. cit.*, p. 348.

que mas quisiera yo pintarte cielos.
(pp. 65–68)[340]

De esta forma, con claro afán satírico burlesco se hace eco de las burlas que suscitara el *Orfeo* de Jáuregui como un poema oscuro (el «negro Orfeo») por recrear la larguísima estancia del trace en el Averno (cantos II y III). El poeta continúa, en otro tono e inspirándose en el viejo tópico del *ut pictura poesis*, con su distinción entre los poetas claros y los oscuros a través del paralelismo del «pintor humano», que se asociaría con el «poeta claro», y del «pintor inhumano», que sería el paralelo del «poeta oscuro», y sus frutos artísticos se corresponderían respectivamente con la poesía clara y con la poesía oscura, cuyos resultados son también, por extensión, fiel reflejo de sus respectivas condiciones o inclinaciones naturales:

Suele seguir la inclinacion la mano,
diferencia que prueua la pintura,
pues el pintor de condicion humano
pone mayor estudio en la hermosura:
El feo, el arrogante, el inhumano,
que tiene condicion aspera y dura,
pinta fieros escorzos, y esta parte,
que es propia en el, disculpa con el arte.
(p. 68)

No podía ser otro el destinatario de estas pullas de Pérez de Montalbán que el propio Juan de Jáuregui, como ratificaba ahora la imagen

---

[340] En un sentido similar, vemos cómo en la apelación de Orfeo a Plutón (p. 90) para que le devuelva a su esposa, la estrofa puede tener una función simbólica de carácter metapoético, aparte de su significación en la historia mítica. Así, podría pensarse que el rey de la «confusión», «enemigo del sol», «opuesto al día», que se halla habitando las tenebrosas sombras de la noche y que supone la «eterna oscuridad» de la alegría del poeta, podría ser una representación de Jáuregui, quien, a partir de su *Orfeo*, se ha convertido en la «eterna escuridad» y «confusión». Por eso apela a ese dios de la oscuridad con el fin de que se haya quedado asombrado con el orden, la compostura y la armonía del instrumento con que el cielo imita, es decir, que, frente a su estilo oscuro y confuso, él, con su poema mítico, se ha mostrado de acuerdo con los principios fundamentales del buen quehacer poético: ha imitado la perfección celestial y, por tanto, ha ofrecido un canto, en lugar de ser infernal y oscuro, ordenado, bien compuesto y armonioso. De ahí que le incite a romper su errada convicción poética y acceda a seguir su petición o sugerencia: la devolución de su amada o a seguir la buena poesía.

de la pintura, recordándonos la condición del poeta sevillano[341]. Pero, si quedaba alguna duda de la intención de Pérez de Montalbán, en la estrofa siguiente se disipa cuando evoca los intercalados pasajes mitológicos que ejemplifican el tremendo dolor que se padece en el Averno, en la figura de Tántalo o en las Furias[342], y el poeta muestra su aborrecimiento por tanto dramatismo y su oposición a aquellos que pintan «hórridos espantos», usando el acusativo griego empleado por Jáuregui al presentar el dolor de Orfeo[343]:

> Yo que aborrezco Tantalos y Furias,
> lo menos te diré que han dicho tantos,
> aunque por ti me oponga a las injurias
> de los que pintan horridos espantos.
> (p. 68)

De manera contraria, el poeta se muestra partidario de seguir el ejemplo de Lope de Vega, es decir, su tierna inclinación, su condición humana, su resolución de seguir el camino de los «claros», o sea, de continuar el ejemplo del maestro y autor de la *Circe*, y de esa forma no decaerá su creación poética en ningún momento, como le ocurrió a Jáuregui en su *Orfeo*:

> Pintaua Lope al Principe de Asturias
> la hermosura de Angelica, y de quantos
> vinieron a seruirla, en que se via
> la tierna inclinacion que le mouia.

---

341 No obstante, más allá de la condición de poeta–pintor de Jáuregui, que facilitaba más aún su condición como destinatario principal de la pulla, es cierto que a lo largo del Siglo de Oro era muy frecuente la identificación poesía–pintura para exponer la concepción poética; véase E. Orozco, *En torno a las «Soledades»*, *op. cit.*, pp. 70–71.

342 No se trataba de alusiones hechas al azar, sino que Pérez de Montalbán las cita porque Jáuregui las había recreado en su *Orfeo*. En concreto, la fábula de Tántalo fue presentada, a través de una perífrasis mitológica, en la octava 58 (vv. 457–464) de mi edición.

343 «Tan hórrido la faz, que se leía» había escrito Jáuregui (*Orfeo*, v. 835); se trataba de un acusativo griego cuyo uso había censurado a Góngora y que, sin embargo, emplea ahora; véase mi edición de la *Poesía* de J. de Jáuregui, *ed. cit.*, p. 481.

Yo pues como podré desvanecerme
por yertas peñas, si su exemplo sigo?
supuesto que pudieran conuencerme,
si truxeran a Circe por testigo:
no pienso a sus peligros atreuerme
si tu esplendente luz no va conmigo.
(pp. 68–69)

De la segunda a la quinta estrofa se desprende una clara significación metapoética, ya que Pérez de Montalbán está aludiendo de forma muy evidente —como acabamos de ver— al oscuro Jáuregui, de modo que distrae su atención de la historia mítica de Orfeo y se detiene en la reflexión poética para descubrir qué sendero literario va a seguir a la hora de poetizar/pintar la bajada del héroe lírico al Averno, que fue el momento más censurado del *Orfeo* del poeta sevillano, pues, a juicio de sus detractores, fue el pasaje que demostraba más claramente su giro copernicano en el oscuro estilo poético seguido.

Otro pasaje en el que se advierte claramente la función metapoética del poema es el de aquellas estrofas en las que su autor alaba a determinados poetas (pp. 99 y ss.), de la misma forma que hiciera, más tarde, Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*. De esta forma, el poeta pretende establecer una nómina de poetas que puedan ratificar, a su juicio, sus principios teóricos al establecer un claro paralelismo entre ellos y su creación poética. Entre los nombres que, a modo de *auctoritates*, alaba el poeta, tenemos a Francisco de Borja, el Príncipe de Esquilache, cuyo mérito radica, entre otras cosas, en «defender la lengua Castellana» como ahora está haciendo el propio poeta. En la estrofa siguiente continúa exaltando la figura literaria del Príncipe de Esquilache porque, a su juicio, también ha creado una poesía clara, pura, limpia y alejada de la senda de la oscuridad[344].

---

[344] Recuérdese lo que Lope de Vega había dicho a Pérez de Montalbán, en los preliminares del *Orfeo en lengua castellana*, en relación con el Príncipe de Esquilache: «Tú, mancebo dichoso, / si del laurel comienzas ambicioso, / camina a los cristales del Parnaso / por donde van Herrera y Garcilaso; / y si atajar quisieres el camino / sigue de Borja el resplandor divino», *ed. cit.*, p. 18. El propio Pérez de Montalbán había dedicado a Francisco de Borja su novela *Sucesos y prodigios de amor*, lo que revela el aprecio y admiración que debía sentir por el ahora homenajeado como modelo de poeta a seguir; véase la edición que de la obra preparó L. Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 11.

Lo que resulta ciertamente sorprendente es que el poeta elogie en esta estrofa a Luis de Góngora, quien suscitara todas las iras cuando difundiera sus *Soledades* como el máximo responsable de la implantación del estilo oscuro que ahora pretende combatir. Sin embargo, este extraño y paradójico proceder parece justificarse por el procedimiento habitual de Lope, que ahora asume su discípulo Montalbán, de no mostrar claramente su ira contra don Luis, a quien respetaba y temía tanto que no estaba dispuesto sino a seguir la estrategia de tirar la piedra y esconder la mano. Tal vez pretendiera encontrar en Góngora un aliado para su inmediata causa que no es otra que la de combatir la poesía de un enemigo, ahora, común: Juan de Jáuregui. Y, para este fin, bien merecería dedicar unas palabras huecas de alabanza al más genuino representante de la oscuridad poética.

Por otra parte, no está exenta no sólo de una retórica superflua y vana sino también de cierta ironía la estrofa que el poeta dedica al cordobés. El poeta destaca el carácter único de don Luis, cuya alabanza se cifra en considerarlo «peregrino», término que puede connotar ideas positivas y negativas, por cuanto puede referirse a «extraño», «raro», «singular», pero también podría aludir, aparte de esa extrañeza que no tiene que tomarse necesariamente como elogio, a un matiz religioso casi de hereje poético. Por otra parte, al destacar que no ha dejado rastro de su luz, parece tratarse ambiguamente de un elogio al entenderse que es tanta su genialidad que no ha conseguido nadie seguir su senda poética, pero también puede referirse al fracaso de su propuesta poética que nadie ha querido continuar por considerarla negativa. Esa extrañeza de su senda poética se debe, también de forma ambigua, interpretar como que ha seguido un camino original «ni sabido, ni imitado», y por ello es digno de elogio al haber conseguido abrir nuevos caminos no trillados para la creación poética, pero también puede tener un matiz peyorativo al sugerir que no ha sabido fundamentar su creación o propuesta poética con la tradición grecolatina ni la de los modernos poetas, y esa falta de *auctoritates* que ratifique su propuesta poética invalida por completo su quehacer literario.

La ambigüedad calculada es la clave del «elogio» de Pérez de Montalbán a Góngora, pues, a nuestro juicio, se trata de una alabanza retórica con la que pretendía, en su sentido supuestamente positivo, mantenerse decorosamente respetuoso con don Luis de la misma forma que todos a esas alturas, pues el triunfo de su propuesta poética parecía ya indiscutible, y con ese aparente reconocimiento, tal vez, pretendiera también ponerse en guardia frente a una posible unión entre Góngora y Jáuregui, y así, alabando al primero y denostando al segundo, podría granjearse las

simpatías del cordobés, que también estaría sonriendo con sus pullas contra el sevillano[345].

Posteriormente, elogia a Lope de Vega, tratándose de una alabanza en la que no cabe la ambigüedad. Si el poeta elogiara debidamente a Lope crecería la envidia en torno a su figura, a su ingenio poético. Después, tomando como base de su juego, su sobrenombre, el poeta lo sitúa como el singular portento del Parnaso español, por encima de cualquier otro poeta. Termina ponderando que gozará eterna fama a raíz de sus escritos poéticos «tan dulces como doctos y infinitos», con lo que destaca su contenido docto y dulce, es decir, la mixtura del *utile miscuit dulci* horaciano, de manera que la propuesta poética de Lope queda fundamentada por la tradición clásica frente a lo dicho para Góngora. Así, pues, si aparentemente elogia a Góngora, y además antes que a Lope, haciendo una lectura más detenida se aprecia que el que sale mejor parado de la alabanza del poeta es su amigo y maestro Lope de Vega.

El poeta termina su poema mitológico como empezó, es decir, dirigiéndose a la Décima Musa y ratificando las características que él ha pretendido ofrecer a su poema de acuerdo con un estilo puro, «no adultero, fantastico y hinchado», en contra de lo que hizo, a su juicio, Jáuregui, y, además, en castellano, de nuevo en contra de lo que se atribuyó o censuró al sevillano. El poeta se ha servido de «los estudios en que me he criado», y de hecho se ha podido comprobar cómo el poema resulta docto, y se trata de una erudición clásica y moderna, pues no sólo el mundo grecolatino asoma por el poema, sino también elementos genuinos de la cultura contemporánea del autor. El poeta ha perseguido huir del olvido aunque no aspirase ambiciosamente a la fama, y se considera honrado por el laurel y la capacidad de la Décima Musa que es quien ha inspirado su poema, que finaliza casi con el compromiso de celebrar y cantar a su inspiradora para asombrar definitivamente a la envidia. Así, pues, esta estrofa también cobra una clara función metapoética al sintetizar los propósitos y argumentos teóricos que han supuesto la base sobre la que se ha edificado el poema.

---

[345] Véase mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, p. 226.

## Conclusión

El género mitológico en el siglo XVII conoció su gran desarrollo, que se tradujo en la asunción de diversas funciones, como se ha puesto de manifiesto con los poemas mitológicos de Jáuregui y de Pérez de Montalbán que ofrecieron una evidente —aunque con distintos planteamientos— función metapoética, y que terminaron convirtiendo el gran poema mitológico del Siglo de Oro en el campo de tiro en el que se libró una inoperante y anacrónica batalla de los estilos poéticos.

Los dos poemas mitológicos asumen claramente una función simbólica y un significado metapoético al incorporar unos valores que van más allá de la propia fábula de Orfeo. Si este papel en el poema de Jáuregui se deduce en un plano extratextual, más allá de la anécdota mítica recreada por el poeta y crítico sevillano, en el caso del *Orfeo en lengua castellana* se aprecia que dicha función simbólica emana del mismo plano textual, y es proyectada y asumida, incluso, por el propio héroe lírico, con lo que el mensaje metapoético del poema de Pérez de Montalbán se hace mucho más evidente, en consonancia con su espíritu más polémico y combativo, quizás como fruto del padecido sentimiento de traición.

El afán doctrinario y polémico que asume el poema de Pérez de Montalbán lo hace ser más pobre que el de Juan de Jáuregui, y también que otros poemas mitológicos de la época. Estamos ante una composición que sobrevalora la función simbólica de la fábula con un claro contenido metapoético, pero con una frecuente caída en el prosaísmo demostrando una evidente pobreza poética —de forma similar a lo que le ocurrirá a su maestro Lope al intentar medirse con don Luis de Góngora en *La Circe*.

Lo que se pone de manifiesto al leer el poema de Pérez de Montalbán y al atender a su significación simbólica es que el poeta pretendía parodiar críticamente el *Orfeo* de Jáuregui, pero su discurso teórico coincide más de lo esperado con el que pretendía censurar. Al fin y al cabo, no quedaba demasiado margen en el panorama poético y crítico del momento para la formulación de tres planteamientos teóricos que propugnasen otras tantas propuestas estéticas, claramente diferentes y diferenciadas, de entender o intentar concretar la poesía en su vertiente de poema heroico. Así, resulta que los planteamientos de Pérez de Montalbán, sobre el tema, el género, el estilo, la claridad..., coinciden, en gran medida, y de forma paradójica, con los que había expuesto Jáuregui en su *Antídoto* y en su *Discurso poético*. Es cierto que hay pequeñas diferencias entre ambos planteamientos (sobre todo en el grado de tolerancia relativo a la *elocutio*, o la limitación de asuntos o temas a tratar en el poema heroico, por ejemplo), pero en lo principal puede decirse que hay más coincidencias y similitudes

que terminan por situarlos, en realidad, en una concepción bastante similar de la poesía, que no coincidía, desde luego, con la «nueva poesía» que encarnó Góngora en sus *Soledades* y que acabaron combatiéndola en el mismo frente, y curiosamente, y a su pesar, con un instrumento común: el poema mitológico consagrado al mismo héroe mítico, cuya historia resultaba inmejorable para asumir una novedosa función en este terreno, como era la significación metapoética.

Tal vez, en el fondo, Pérez de Montalbán pretendiera atacar la «nueva poesía» de don Luis al tiempo que censuraba a Jáuregui como nuevo converso en curso con su *Orfeo*, que, a su juicio, asumía modos muy próximos al estilo del cordobés. De esta manera, quizás intentaba matar dos pájaros de un tiro, pues, disparando contra el converso Jáuregui haría igualmente blanco contra don Luis.

Ni el poema de Jáuregui ni el de Pérez de Montalbán entraban en conflicto con la cuestión del género, pues los dos poetas establecían una estrecha coartada entre el asunto y el estilo del poema, de manera que a un tema elevado como el asunto mitológico aplicaban un estilo igualmente sublime en justa correspondencia con el esquema clásico. Así, pues, Jáuregui, en respuesta a la creación gongorina, y Pérez de Montalbán, en su explícita refutación al sevillano —y en tácita alusión a la creación gongorina—, no se variaban un ápice del sistema clásico que hacía corresponder lo preceptuado en forma y contenido —al margen de los resultados poéticos o de la distinta valoración que merezcan sus respectivas creaciones poéticas. De esta forma, se hace evidente su variada y común censura contra ese extraño género épico lírico —«cuyo lenguaje, sublime, está al servicio de un asunto humilde»[346]— que había asumido don Luis para sus *Soledades*[347].

El asunto de los poemas de Jáuregui y de Pérez de Montalbán también se distancia completamente del tratado en las *Soledades*, pues mientras que éste transgrede la tradición temática que recrea al dignificar precisamente aquellos motivos que se consideraban indignos de aparecer en

---

[346] A. Carreira, «La novedad de las *Soledades*», art. *cit.*, p. 80.

[347] Así había señalado A. Egido: «Las acusaciones contra Góngora no sólo se basan en problemas elocutivos, sino en la ruptura genérica. Almansa y Mendoza así lo recuerda. El *Polifemo* debía haber sido poesía lírica y las *Soledades* poesía heroica. Pero el cordobés 'cambió los modos'», «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, *op. cit.*, p. 22.

una poesía noble, recibiendo las críticas precisamente de los clasicistas, aquéllos se mantienen en el entramado clásico al tratar en un poema heroico un tema elevado como era el mitológico, y ambos poetas se sitúan en la línea clasicista en ese aspecto, pues recrean sólo aquello que se considera digno de la poesía elevada, dejando de lado la realidad coetánea que don Luis había incorporado en sus dos grandes poemas. Pérez de Montalbán introduce determinados elementos que pueden considerarse realistas, aunque se reduce tan sólo a ciertos conceptos (la flora, por ejemplo)[348], pero no a esos productos rústicos que implicarían, como en Góngora, una alabanza y entusiasmo por el origen humilde y plebeyo[349].

La novedad temática de las *Soledades* se concretó en una novedad formal, como en parte representaba la silva, que se ajustaba al contenido y resultaba elástica[350]. En el terreno de la métrica tampoco estaban dispuestos los antigongorinos a seguir la senda inaugurada por don Luis —como la siguiera también en el género mitológico el gongorino Soto de Rojas al usar la silva en sus *Fragmentos de Adonis*—, y volvieron al cauce tenido prácticamente como el idóneo para la poesía heroica: la octava.

En el lenguaje se cuidaron mucho de manifestar su censura a lo realizado por don Luis, quien había aspirado a la totalidad lingüística con el fin de expresar convenientemente la variada y diversa realidad, de manera que no le importó mezclar cultismos y vulgarismos si con esa mixtura conseguía alabar lo cantado[351]. La riqueza creadora de don Luis —con su hipertrofia verbal: mezcla de cultismos y vulgarismos, intensificación de recursos expresivos, uso de cultismos sintácticos, etc.— terminó convirtiéndose en oscuridad para los que no alcanzaron tanta capacidad comprensiva. En este aspecto, Jáuregui y Pérez de Montalbán, de forma contraria a lo realizado por don Luis, se atuvieron a los márgenes marcados por la retórica. El primero se hizo eco de numerosas voces que suscitaron las críticas por resultar demasiado cultistas, es decir, por incurrir en aquello que él mismo había censurado, pero no caería en la mixtura de cultismos y vulgarismos que era, tal vez, lo que más molestó al sevillano del poema

---

348 Al fin y al cabo, la fábula mitológica se vio afectada por el descriptivismo propio del Barroco, y «se hizo marco propicio para los ejercicios de la *ékphrasis*, la relación histórica o las descripciones naturales», *ibidem*, p. 35.

349 R. Jammes, *La obra poética...*, *op. cit.*, pp. 497–507 y 521–523.

350 M. Molho, *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, *op. cit.*, pp. 39–81; R. Jammes, *ed. cit.*, pp. 143–157.

351 A. Carreira, art. *cit.*, pp. 88–91.

gongorino. El segundo también intentó eludir la presencia de cultismos, pero, muy a su pesar, tampoco pudo soslayar su empleo, y evitó la mezcla de cultismos y vulgarismos manteniéndose, también como Jáuregui, en el decoro exigido por la *elocutio* de procedencia clásica, al respetar la correspondencia necesaria con el estilo elevado del poema.

Para finalizar, puede decirse que los dos poemas mitológicos asumen, pues, una evidente función metapoética. Jáuregui pretendía demostrar cuál era su propuesta poética frente a la nueva poesía, y también frente a la postulación de los claros; por su parte, Pérez de Montalbán halló en su diatriba y censura contra el *Orfeo* de Jáuregui su principal destinatario, pero también su gran coartada para atacar, no sólo al recién converso, sino a la novedosa propuesta poética que se había impuesto unos años antes. Desde esa perspectiva, los dos poetas quedaban hermanados al perseguir en la función metapoética que asumían sus dos poemas mitológicos un común enemigo, don Luis de Góngora, o, si se quiere, la «nueva poesía», aunque ambos se reconocieran como tácitos destinatarios de sus simbólicos mensajes. Así podemos entender que los dos poetas asumieran la concepción clásica de los estilos poéticos o la práctica poética corriente en esos momentos, ateniendo sus respectivas creaciones, de acuerdo con su concepción estética, dentro de las convenciones temáticas, genéricas y estilísticas que se debían corresponder con un poema heroico.

Pero, la creación poética de Góngora había superado ya los límites que marcaba la preceptiva, con lo que ni Jáuregui ni Pérez de Montalbán (o Lope de Vega) consiguieron demostrar otras cualidades más allá de la buena destreza escolar, en lo mitológico y en lo retórico; sin embargo, ambos poemas sucumbieron en el propósito de sus respectivas funciones simbólicas y, lo que es peor, no resistían siquiera una simple comparación literaria con cualquiera de los dos grandes poemas del cordobés.

# Capítulo VIII
# Un comentario sobre la poesía del exilio del conde de Villamediana: «Al retiro de las ambiciones de la corte»

Las relaciones entre vida y literatura casi siempre han terminado por hacer un flaco favor al cabal y óptimo conocimiento de la segunda que suele acabar relegada por el ruidoso ajetreo de la primera. De hecho, es habitual la confusión que se suele producir entre la literatura y la vida literaria. Si bien es cierto que este fenómeno es más contemporáneo, más propio de nuestro tiempo, sobre todo por el extraordinario desarrollo de los medios de comunicación, y la consecuente y desmesurada atención que éstos prestan a la vida literaria, la verdad es que esta contaminación entre la literatura y la vida literaria se ha producido siempre, incluso en nuestra Edad de Oro. Y lo peor de todo, en cualquier época de la historia literaria, se produce cuando se confunde lo verdaderamente literario (la obra literaria en sí) con lo pseudoliterario, es decir, la vida literaria o todo lo que rodea a la obra escrita, pero que resulta, en definitiva, totalmente ajeno a ella, por cuanto que nada aporta a su mejor estudio y conocimiento. Cuando la crítica literaria termina bajo esa mixtura de criterios y cruza indistintamente las fronteras de lo literario y de lo pseudoliterario, los resultados no pueden ser más desoladores, por su gran dosis de simpleza, confusión e, incluso, error. Así, por poner tan sólo un ejemplo, se pone de manifiesto cuando las rivalidades personales entre Góngora y Quevedo, aunque ciertas, fueron increíblemente exageradas y extrapoladas al terreno de la crítica literaria, y terminaron convertidas en dos posturas estilísticas diferentes y antagónicas

que se sustanciaron, respectivamente, en la dicotomía culteranismo y conceptismo[352].

Algo similar ha sido lo ocurrido con el Conde de Villamediana, cuya vida fue tan intensa y atractiva que atrajo casi toda la atención de la crítica literaria hasta el punto de terminar, por un lado, dejando casi en penumbra su propia obra literaria y, por otro, fantaseando de forma exagerada hasta inventar —más que documentar— sus avatares vitales, toda una peripecia que inicia su deformante trayectoria ya desde los tiempos del malogrado poeta. Así, pues, si la excesiva atención que la crítica ha prestado a la vida de Villamediana ha perjudicado sobremanera a su obra que ha quedado notablemente postergada, parece obvio que debemos prestar cada vez más atención a su poesía, y eso es lo que pretendo al comentar el soneto «Al retiro de las ambiciones de la Corte»:

Si para malcontentos hay sagrado,
dulce quietud del ánimo lo sea
en esta soledad, donde granjea
aviso y no fatigas el cuidado.
El metal en la lluvia desatado
sobre ambiciosa mano lograr vea
quien aun con los engaños lisonjea
de sus áulicas pompas adulado.
Sirenas sean lisonja de su oído
que, adulterando a la razón las llaves,
cierren la puerta del mejor sentido.
Yo entre estas mansas ondas, a las aves,
en canto ni adulado ni aprendido,
deberé el desmentir fatigas graves[353].

---

352 Esta simpleza crítica fue subrayada y censurada, entre otros críticos, por E. Orozco (*Introducción al Barroco, ed.* de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. I, pp. 59–68), pero aún hoy podemos comprobar cómo pervive semejante dislate (P. Ruiz, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang, 1996, pp. 76–79). Sobre esta cuestión podría consultarse una extensa nómina de interesantes trabajos, pero remito tan sólo al estudio de Mercedes Blanco (*Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992) porque resulta muy esclarecedor.

353 El soneto se ha transcrito siguiendo la edición que J. M. Rozas ha realizado de las *Obras* del conde de Villamediana (Madrid, Castalia, 1980, p. 299), cuyos estudios sobre la obra poética y la figura del poeta lo siguen avalando como su crítico más autorizado.

El tema desarrollado en el poema ha permitido a la crítica especializada aventurar una hipótesis sobre su localización en el conjunto de la obra de Villamediana. Es sabido que el poeta fue desterrado en dos ocasiones: la primera, en 1608, fue desterrado de la corte como consecuencia de su afición y práctica del juego[354], y la segunda, en 1618, por escribir sátiras contra los validos de Felipe III[355]. En pocos autores del Siglo de Oro como en Villamediana esa trágica experiencia se destiló con tanta intensidad y profusión en su obra literaria. Se podría afirmar que el exilio se ha convertido en un aspecto especialmente trascendente para explicar una parte importante de la poesía de Villamediana[356].

Hasta la fecha, la mejor clasificación, y más operativa, que se ha realizado de la poesía de Villamediana corresponde a su estudioso más autorizado, Rozas[357], quien la agrupó en cuatro núcleos: la poesía amorosa de raíz petrarquista (el mundo de Ícaro); la poesía declaradamente estética, de raíz gongorina y marinista; las fábulas mitológicas (el mundo de Faetón); y la poesía vivencial de su interpretación moral del mundo que tiene dos partes, los poemas morales y los satíricos (el mundo de Prometeo). Pues bien, el soneto que se comenta pertenece por el tema que trata al último grupo, al *mundo de Prometeo*, en el que se incluyen las composiciones morales y satíricas, que, según Rozas[358], podrían ser inscritas en el *Cancionero del Desengaño*, cuyo eje vivencial es el segundo destierro de Villamediana, y que cuenta con el que, a mi juicio, es el mejor poema que se ha escrito sobre el tema del destierro en la poesía española del Siglo de Oro: *Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte*.

---

354 Sobre este destierro de Villamediana, véase E. Cotarelo, *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico–crítico con varias poesías del mismo*, Madrid. Sucesores de Rivadeneyra, 1886, y J. M. Rozas, *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del conde de Villamediana*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 37–40, e «Introducción» al conde de Villamediana, *Obras*, *op. cit.*, pp. 12–13.

355 Este segundo destierro de Villamediana es más conocido gracias a la documentación existente; véase V. Muñoz de San Pedro («Un extremeño en la Corte de los Austrias. Documentos inéditos sobre Don Rodrigo Calderón, el Conde Duque de Olivares y el Conde de Villamediana», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, II [1946], pp. 379–396) y Rozas (*ibidem*).

356 Véase A. Costa, «Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana», en M. García Martín (*ed.*), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1993, pp. 245–254.

357 J. M. Rozas, «Introducción» al conde de Villamediana, *Obras*, *op. cit.*, pp. 16–17.

358 *Ibidem*, p. 18.

El soneto desarrolla el tema del alejamiento de las ambiciones y miserias de la corte —como recoge el propio título de la composición— y la opción personal por una soledad interior en un marco natural solitario e idílico en el que procurar la *tranquillitas animi*. Se trata, en realidad, de una composición que arranca de la larga tradición del menosprecio de corte y alabanza de aldea, aunque ofrece algunos matices que particularizan —como se verá— de forma significativa el texto de Villamediana.

El soneto adquiere tintes claramente personales, pues las circunstancias vitales del poeta están implícitas en el tema que se trata. En este caso concreto, la vida ha quedado literaturizada o, de otra forma, la literatura ha dado cobijo a la experiencia personal del poeta. De este modo, podría decirse que el tema de la soledad, del menosprecio de corte y alabanza de aldea o del *beatus ille* no sería sino una expresión literaria de la personal experiencia del exilio que ha vivido Villamediana.

El planteamiento del retiro de las ambiciones de la corte se debe de relacionar, a mi juicio, con el tema del exilio, aunque se trate de un exilio voluntario o autoexilio y no necesariamente del destierro al que se vio forzado el poeta. Según creo, Villamediana, en este soneto, ha logrado convertir la dura experiencia personal que representa el exilio no en un lastimoso canto por la desgracia padecida, sino en una circunstancia que le permite la elaboración de un discurso poético moral, siguiendo los pasos de aquellos que, desde la Antigüedad clásica, habían cincelado literariamente su desdichada experiencia del destierro, como, por ejemplo, Ovidio, Séneca o Plutarco. Este último, en su *De exilio*, termina elogiando la ausencia de política como algo positivo, pues, esa experiencia le permite disfrutar del ocio, la libertad, llevar una vida tranquila y descansada dedicada a la reflexión moral[359]. Séneca, por su parte, supo transformar el tremendo castigo que suponía el exilio (al fin y al cabo, esa forma de muerte civil, era una muerte en vida) en una oportunidad para demostrar la superación de las circunstancias adversas y subordinar esa contraria realidad exterior a la *virtus* interior, mientras se produce una feliz sintonía del individuo con la naturaleza. El exilio es, pues, una oportunidad para que el individuo se centre y sobrevalore la naturaleza y la virtud[360]. De esta manera, nuestro poeta se sitúa en la misma línea de argumentación de Plutarco, o los estoicos Séneca y Epicteto, entre otros, y el destierro —e, incluso, el autoexilio—

---

[359] C. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 32.

[360] *Ibidem*, pp. 34–35.

representa una óptima ocasión para alejarse del enjambre de vicios y miserias humanas que es la Corte, como representación de la corrupta vida política, y volver los ojos hacia sí mismo, buscando la consecución del verdadero sentido de la razón, que no es otro que la virtud, sirviendo como principal elemento la soledad y la tranquilidad espiritual que se ve alimentado por un perfecto e idílico marco natural con el que el poeta se identifica.

Este poema de Villamediana apareció publicado en sus *Obras*[361] entre los *Sonetos líricos*. En la actualidad, lo podríamos considerar como un soneto moral, y como tal lo llamaron en la época del autor. Así, pues, esta composición puede encuadrarse dentro del género o subgénero de la poesía de tema moral. El contenido íntimo del poema y el tema de claro fuste doctrinal y ético avalan la consideración de este soneto como poema lírico y moral. A lo largo del Siglo de Oro, el soneto fue experimentando tal desarrollo y ampliación de su materia poética que, aunque nos llegó como una forma poética apta para la poesía de contenido amoroso, sobre todo por venir de la mano del petrarquismo, a medida que se fue aclimatando y extendiéndose su uso, fue ensanchando sus límites hasta el punto de poder dar cabida a toda materia. Fernando de Herrera, que consideraba el soneto como «la más hermosa composición i de mayor artificio», ya certificaba su carácter polivalente en el tratamiento de cualquier asunto, pues era «capaz de todo argumento»[362].

Puede decirse que, cuando Villamediana escribe o publica esta composición, el soneto ha dado acomodo a todo tipo de temas y a todas las modalidades o subgéneros poéticos, cualesquiera que fuera su contenido. Si bien es verdad que gran parte del *corpus* poético sonetil recrea el tema amoroso, no es menos cierto que en el cauce de los catorce versos se va a tratar prácticamente todo aquello que interesa al poeta, desde lo grave propio de la poesía reflexiva, de contenido moral o ético, hasta lo más genuino de la poesía de corte satírico–burlesco. De esta forma, puede decirse que cualquier asunto puede ser tratado en el soneto que se ha convertido en esta época en un auténtico subgénero poético que es del gusto de todos los escritores y que representa la verdadera forja de los poetas, pues todos le terminaron

---

361 Conde de Villamediana, *Obras*, Zaragoza, 1629, p. 89 (*ed.* facs. de F. B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis, 1986).

362 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesia de Garcilaso*, *op. cit.*, pp. 265–266.

rindiendo un especial tributo, por la variedad o por la cantidad con la que lo cultivaron.

En la primera estrofa el poeta se ve a sí mismo como un «malcontento»,[363] cuyo «sagrado» (que, metafóricamente, es, según *Autoridades*, «cualquier recurso o sitio que asegura de algún peligro, aunque no sea lugar sagrado») está en su «dulce quietud del ánimo» del lugar solitario en el que se halla, y cuya preocupación le proporciona «aviso y no fatigas».

El comienzo del poema nos sitúa, por supuesto, en la tradición horaciana del *beatus ille*, pero también se aprecia —como ha señalado Ruestes[364]— el recuerdo de Séneca (*Ad Lucilium Ep.*, CIII, 4): *Quantum potes autem, in philosophiam rocede: illa te sinu sus proteget, in huius sacrario eris aut tutus aut tutior*[365]. Y, como había señalado Vossler[366], a propósito de la *Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte*, en este poema de Villamediana también se observa «la réplica cortesana de la mística quietista, que se extendía sobre el país como el tizón».

En otro orden de cosas, puede observarse cómo el hipérbaton al colocar «cuidado» al final de la proposición, siendo el sujeto de «granjea», y la colocación al mismo tiempo al final del verso y de la estrofa, mientras que se sitúa el complemento directo «aviso» al principio del verso, se debe a la intención del poeta de subrayar cómo esa dulce soledad física y espiritual reporta al poeta lo positivo, el aviso, y no lo negativo, que serían las fatigas. De este modo, la construcción hiperbática contribuye a enfatizar la eficacia del mensaje ético.

Tras la primera estrofa en la que el poeta se ha situado en un primer plano mostrando su «dulce quietud del ánimo» como su particular sagrario, en la segunda, el poeta, a modo de contraste, fija su atención en lo que

---

363 En la poesía del Siglo de Oro era frecuente el empleo de adjetivos compuestos con el adverbio «mal»; así, por ejemplo, Dámaso Alonso (en su edición de la *Poesía* de Francisco de Medrano, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 90–91) ofrece numerosos ejemplos en la poesía de Francisco de Medrano.

364 Mª T. Ruestes en su edición de la *Poesía* del conde de Villamediana, Barcelona, Planeta, 1992, p. 106.

365 Cito por la edición de Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, vol. III, London, Harvard University Press, 1971, p. 188.

366 K. Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 324.

rechaza: las ambiciones y los engaños como botón de muestra de las miserias humanas y de las *gloriae mundi* de la corte.

El poeta cifra de forma simbólica en el poder del dinero y en la corte toda la corrupción en la que incurre el hombre en su tráfago social y político. La perífrasis mitológica sirve al poeta para referirse al oro y su enorme capacidad para lograr cuanto se propone. Según cuenta Ovidio (*Metamorfosis*, IV 611), Júpiter se transformó en lluvia de oro para conseguir la posesión amorosa de Dánae. Por eso el poeta, aludiendo de forma perifrástica a esa transformación de Júpiter, que le permitió lograr su propósito, se refiere al oro sin mencionarlo, y sin nombrar tampoco a ninguno de los dioses míticos implicados, con el fin de subrayar cómo el ambicioso puede conseguir con el dinero ver al que «lisonjea adulado con los engaños de sus áulicas pompas». A la censura y distanciamiento que el poeta manifiesta respecto del ambicioso, suma también su rechazo del adulador que engaña al tiempo que es adulado por sus riquezas y boato palaciegos.

En esta estrofa podemos apreciar también algunos rasgos que nos recuerdan al Villamediana más gongorino: la mencionada perífrasis mitológica y el empleo de términos cultistas que sirven para destacar el aludido ámbito de la corte: «áulicas», «pompas», «adulado». Puede observarse también cómo el empleo de los cultismos léxicos que se han mencionado y del cultismo sintáctico de los dos últimos versos de la estrofa, formando una construcción hiperbática, contribuyen a subrayar las miserias y engaños que se dan permanentemente en la corte, siendo la constante lisonjear y ser adulado siempre a través de la mentira y del engaño. A este mismo fin parece contribuir la aliteración de *au*, sobre todo a la hora de asociar de forma paronomástica «*áu*lic*a*s» y «*a*d*u*l*a*do», pues, a través de esa asociación fonética se acentúa la identificación entre el engaño y el palacio y, por extensión, la corte y el poder.

El poeta continúa, en el primer terceto, subrayando otro de los vicios que se dan en la corte, y del que se ha librado en su retiro espiritual, la lisonja que atenaza al cortesano y que le impide atender al sentido recto de la razón y, por tanto, desviarse de la virtud. El poeta en el primer verso, «Sirenas sean lisonja de su oído», alude a la mítica visión de las Sirenas que encantaban con sus cantos a los marineros cuyos barcos a la deriva terminaban por zozobrar en los escollos. Por ello, los sabios debían tapar sus

oídos para no escuchar los encantos de su voz, como había recordado Séneca, *Ad Lucilium Ep.* XXXI, 2[367]:

> *Ad summam sapiens eris, si cluseris aures, quibus ceram parum est obdere; firmiore spissamento opus est quam in sociis usum Vlixem ferunt. Illa vox, quae timebatur, erat blanda, non tamen publica, at haec, quae timenda est, non ex uno scopulo, sed ex omni terrarum parte circumsonat.*

La imagen de las Sirenas gozaba de una gran tradición literaria, pues, ya en la Antigüedad clásica, había sido recreada, entre otros muchos, por Homero (*Odisea*, XII, 1–200), Platón (*República*, 617 B), Virgilio (*Eneida*, V, 864), Ovidio (*Metamorfosis*, V, 551–563), Plinio (*Hist. Nat.*, X, 70), etc. Posteriormente, la leyenda de las Sirenas continuó cultivándose por otros mitógrafos que se convitieron en fuentes imprescindibles para todos los escritores, en general, y para los poetas áureos, en particular: G. Boccaccio, *De Genealogie Deorum*, VII, 20, N. Conti, *Mythologia*, VII, 13, y, más cercano a nuestro poeta, J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, Lib. II, cap. 14, artº X. La tópica imagen de las Sirenas se extendió también incluso por los dominios de la emblemática, ya que Alciato, en su emblema CXV[368], representó la legendaria figura de Ulises resistiendo al encantamiento de las Sirenas:

[367] Séneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, vol. III, *op. cit.*, p. 222.

[368] Alciato, *Emblemas*, *ed.* de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 152–153.

EMBLEMA CXV

**Sirenes**

*Absque alis volucres et cruribus absque puellas.*

*Rostro absque et pisces, qui tamen ore canant.*

*Quis putat esse ullos? lungi haec Natura negaii, Sirenes fiera sed potuisse docent.*

*Illicium est mulier quae in piscem dcsinit atrum.*

*Plunma quod secum monstra li sehit. Aspectu. \erhis. animi candore trahuntur. Parthenope. Ligia. Leucosiaque cisi. Has ? slusae explumant, has atque illudit.*

*Ulisses:*

*Scilicet est doctis cum meretrice nihil.*

EMBLEMA CXV

**Las sirenas**

¿Quién creería que hay aves sin alas ni picos, muchachas sin piernas, peces que cantan?

La Naturaleza se negó a unir tales cosas, pero se nos ha enseñado que pudieron ser así las Sirenas. Es mujer seductora, que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo.

Parténope.

Rara y Leucosia atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón. A éstas las despluman las Musas.

Ulises las esquivó:

es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas.

La recurrencia de Villamediana a esta mítica y emblemática historia de las Sirenas subraya, por lo tanto, el carácter moral del soneto, con el fin de enfatizar el reino del engaño que es la corte, esa «playa de sirenas» que dijera su íntimo amigo, don Luis de Góngora.

Con la referencia simbólica a las Sirenas, el poeta está contraponiendo en esta estrofa la inclinación de los cortesanos por las falsas apariencias, las insinceras adulaciones, los engaños, es decir, todo un repertorio de bajas pasiones que alejan al hombre del «mejor sentido», que no es otro que el de la razón. Debemos recordar cómo en esta época cartesiana, la razón es, en verdad, lo único que puede apartarnos del engaño de los sentidos. Por eso, las Sirenas, que son los falsos sentidos, las banalidades de las *gloriae mundi*, adulteran las claves de la razón y cierran al

hombre su mejor sentido, es decir, que lo apartan de la virtud, que es el camino que debía seguir, como pedían los estoicos.

El poeta enfatiza el poder y seducción de las Sirenas, cuyo canto puede quedar simbolizado por la aliteración del sonido */s/* que se observa en el primer verso de la estrofa. También se puede apreciar cómo el poeta vuelve a emplear la aliteración de *au*, que había usado en la estrofa anterior, con la palabra «*adu*lterando», con la que subraya el engaño que reina en la corte.

En la última estrofa el poeta vuelve a convertirse en el protagonista del poema, pues, como si alejara el objetivo de su cámara de las miserias cortesanas y lo orientara hacia sí mismo, nos presenta su retiro natural y espiritual, como había hecho al principio en la primera estrofa. Así lo pone de manifiesto con el pronombre personal de primera persona, «Yo», que abre el terceto, y se nos muestra en la felicidad de su paraíso natural, en clara recreación del *beatus ille* horaciano: «entre estas mansas ondas, a las aves,»; un paraje que, siguiendo el dictado de la tradición más genuinamente renacentista, queda quintaesenciado en la simple mención de esos elementos («mansas ondas», «tranquilas aguas»; «aves»). No interesa tanto la descripción o la *ekfrasis* paisajista, porque al poeta lo que realmente le importa es su «dulce quietud del ánimo» y la naturaleza es tan sólo el marco ideal en el que retirarse en soledad para estar consigo mismo. Además, la brevedad del cauce estrófico obligaba a caracterizar brevemente una naturaleza que debía cumplir su papel esencial como marco, pero un marco activo, pues, precisamente a esas aves —confiesa el poeta— deberá «desmentir» («desvanecer y disipar alguna cosa para que no se conozca», *Auts.*) las «fatigas graves», las cargas o importantes sufrimientos.

La estrofa presenta claros ecos, entre otros, de Garcilaso de la Vega (*Égloga II*, 67–69):

> Y las aves sin dueño,
> con canto no aprendido,
> hinchen el aire de dulce armonía[369].

Y de la oda primera de fray Luis de León («Canción de la vida solitaria», vv. 31–35):

---

[369] Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 145.

Despiértenme las aves
con su cantar sabroso no aprendido;
no los cuidados graves,
de que es siempre seguido
el que al ajeno arbitrio está atenido[370].

Por otra parte, puede destacarse cómo el poeta emplea la aliteración de */s/* y */n/* a lo largo de la estrofa con el ánimo de simbolizar en el plano fonético el susurro de las aguas y el canto de las aves, de manera genérica, el murmullo de la naturaleza que le ha hecho olvidar o relativizar los sufrimientos que padecía por causas ajenas y que nada importan para la consecución de la «dulce quietud del ánimo» y «del mejor sentido» de «la razón», de la virtud.

Aunque, a medida que se ha ido comentando el poema, se han realizado las pertinentes observaciones de carácter estilístico que siempre deben estar absolutamente relacionadas con la explicación del tema o del contenido que se desarrolla en el texto, creo que no estaría de más ofrecer una reflexión valorativa sobre el estilo del soneto. El poeta, que es uno de los más conspicuos seguidores de su maestro y amigo, don Luis de Góngora, apenas sigue en esta composición los rasgos estilísticos que caracterizan la poesía de don Luis, sino que Villamediana, de acuerdo con la sobriedad y rigorismo del tema planteado, se decanta por una expresión poética que sigue más de cerca la huella de la sencillez y parquedad estilística propia de la tradición poética horaciana. Esto no quiere decir que no se haya localizado algún que otro rasgo que nos recordaría el quehacer expresivo de Góngora, como ocurre en el v. 4, en el que «aviso y no fatigas», parece inspirada en una de las fórmulas sintácticas que singularizarían la creación poética de don Luis: *A y no B*[371]; o como sucede con la perífrasis mitológica con la que Villamediana aludía, en el v. 5, al mito de Júpiter, transformado en lluvia de oro para amar a Dánae, y que le sirve para referirse metafóricamente al oro; y lo mismo cabría decir de la perífrasis mítica de las Sirenas para referirse metafóricamente, en los vv. 9–11, a los engaños y las falsas adulaciones cortesanas.

---

370 La cita textual de fray Luis de León se hace por la edición que de su poesía ha preparado G. Serés, *Poesía completa*, Madrid, Taurus, 1990, p. 54. El motivo puede verse ya en Propercio I, 2, 14: *et volucres nulla dulcius arte canant.*

371 D. Alonso, *La lengua poética de Góngora* (Parte primera, corregida), Madrid, Anejo XX de la *R. F. E.*, 1950, pp. 135 ss.

Pero lo más notorio en este soneto del aventajado discípulo de Góngora es —como se ha dicho— la estrecha confabulación que el poeta establece entre su contenido y su expresión poética. Si el poeta subraya la felicidad que experimenta al haberse alejado del mundo de miserias cortesanas (ambiciones, engaños), y hallarse con su tranquilidad espiritual, despreocupado de las *gloriae mundi*, en un hermoso e idílico paisaje natural, era lógico que remarcase dicha experiencia ética con un discurso poético sencillo estilísticamente, con una sobria expresión literaria ajena a la cornucopia verbal gongorina. Por ello, resulta fácil hallar ecos de una poesía moral y rigorista como la de Medrano («malcontentos», v. 1) y fray Luis de León («en canto ni adulado ni aprendido», v. 13), o que bucee en las contenidas aguas de la expresión poética garcilasiana (v. 13), de manera que su paisaje, por ejemplo, como en la obra del poeta del Tajo, se halla quintaesenciado, pero no descrito («soledad», «mansas ondas», «aves»).

En este mismo sentido, puede notarse cómo la expresión sintáctica queda contenida en cada una de las estrofas del soneto, que tienen también clara autonomía semántica. Frente a la habitual o frecuente expresión poética de los sonetos genuinamente gongorinos, cuyos catorce versos se alargaban descoyuntadamente en una única o, como mucho, dos oraciones, que se ramificaban, eso sí, en múltiples proposiciones subordinadas, aposiciones y todo ello en una hipertrófica e hiperbática expresión lingüística, ahora tenemos oportunidad de ver cómo el poeta acomoda la pureza y sencillez ideológica que proclama con la sobria y contenida, sencilla y pura expresión poética. Así, puede afirmarse que, como debe ser en poesía —y permítaseme el reduccionismo crítico de volver a la, por fin, superada división de los dos planos poéticos— el plano de la expresión es un fiel espejo de lo postulado en el plano del contenido.

Los teóricos y preceptistas del Siglo de Oro recomendaban que el soneto tratase un único concepto o un solo tema, como había formulado Francisco de Cascales en boca de Castalio:

> Sabido, pues, que el soneto por ser de especie lyrica es una composición grave y gallarda, conviene también saber que a de ser de un concepto. En todas las poesías es necessaria la unidad, pero en el soneto con vínculo más estrecho, porque en essotras no se pide más que unidad de actión, y la actión encierra muchos y diversos conceptos. Mas el soneto, por ser poesía lyrica y tan corta, a de guardar unidad de concepto;

> digo que todo lo que el soneto abraçare se refiera a un solo concepto[372].

El preceptista murciano volvería a ratificar la base conceptista del soneto en las *Cartas filológicas* (1961: III, 240). Y Luis Alfonso de Carvallo también confirma la unidad conceptual del soneto:

> En sonetos no se puede continuar materia larga, que cada concepto se ha de comprehender en un soneto, y un soneto no puede tener más de un concepto, y cada cuatro versos de los primeros se ha de concluir sentido perfecto, y de los seis postreros a cada tres, se ha de acabar también cláusula. Por manera que todo el soneto se divida en cuatro puntos, uno al cuarto verso, otro al octavo, otro al onceno, otro al último. Y en los seis postreros versos conviene estar toda la sustancia del soneto, y tener en sí algún concepto delicado, y que los ocho de antes vayan previniendo y haciendo la cama a lo que en estos seis postreros se dice[373].

De acuerdo, pues, con lo que aconsejan los preceptistas y teóricos del Siglo de Oro, Villamediana, en este soneto, trata un único concepto o un solo tema, el *beatus ille* que experimenta el poeta alejado de las miserias cortesanas, una felicidad, por la tranquilidad espiritual, que surge en el ámbito de un solitario paraíso natural.

Pero el respeto y el sometimiento de Villamediana a lo preceptuado por los teóricos no se limita tan sólo al concepto desarrollado, sino que

---

372 Francisco de Cascales, *Tablas Poéticas*, *op. cit.*, pp. 251–252. También J. Díaz Rengifo (*Arte Poética Española*, *ed.* facs., Madrid, MEC, 1977, p. 95), que consideraba el soneto como la más grave composición de la poesía española, había confirmado su unidad conceptuosa: «De ordinario no lleva sino un solo concepto, y ésse dispuesto de tal manera, que no sobre, ni falte nada».

373 Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, *ed.* de A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 217. Sobre el tema puede verse también E. Díez Echarri (*Teorías métricas del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 244–249), A. García Berrio (*Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 446–451), S. Pérez–Abadín (*Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, University, 1997, pp. 29–48) y A. Costa («El legado renacentista en los sonetos de Góngora», en J. Matas Caballero *et alii*, *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. II, León, Universidad de León, 1988, pp. 27–37).

afecta también a la versificación y a la sintaxis o distribución de sus sentencias. Así, podemos comprobar cómo, en primer lugar, el poeta sigue la recomendación clásica de ofrecer un soneto con catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Y por lo que se refiere a la rima, puede observarse cómo Villamediana sigue fielmente lo canonizado por Petrarca en su *Canzoniere*, es decir, mantiene inalterable la distribución de la rima en los cuartetos, de acuerdo con el tópico paradigma ABBA ABBA, y recrea uno de los esquemas petrarquistas más genuinos de la rima de los tercetos, CDC DCD. Y, en segundo lugar, la sintaxis y la distribución de las sentencias del soneto de Villamediana también reflejan fielmente las recomendaciones de los teóricos, pues —como puede observarse— sus sentencias se dividen en cada uno de los cuatro puntos que había señalado Luis Alfonso de Carvallo, es decir, en los versos cuarto, octavo, undécimo y último.

Pero, a pesar de lo dicho, el soneto presenta, a mi juicio, una estructura que resulta un tanto peculiar, pues se aleja de las dos prácticas más frecuentes en el tratamiento del soneto en el Siglo de Oro; por una parte, no distribuye la materia poética planteando el asunto en los dos cuartetos y concluyéndolo en los dos tercetos, como era lo habitual en la poesía renacentista; y, por otra, tampoco nos ofrece un desarrollo continuado de principio a fin, como era lo más recurrente en la práctica sonetil en el siglo XVII, que se solía resolver en el segundo terceto, en los dos últimos versos, o en un verso final concluyente.

El soneto de Villamediana nos muestra lo que se podría considerar una estructura circular, pues el comienzo y el final nos remiten al mismo motivo, de manera que, cuando se acaba la lectura de la última estrofa, se vuelve a lo ya planteado en el primer cuarteto. Mientras que las dos estrofas centrales (el segundo cuarteto y el primer terceto) también tienen el mismo motivo. Así, de forma más clara, podemos observar cómo en la primera y última estrofas el poeta habla de sí mismo en primera persona. Tras una generalizada proposición condicional en la que el poeta se plantea si hay un lugar sagrado para los descontentos, concreta su respuesta en que su propia «dulce quietud del ánimo» sea su sagrario que se halla en «*esta* soledad»; el determinante *esta* nos permite situar el discurso del poeta en la propia esfera de la primera persona del pronombre.

De este modo, en el primer cuarteto, se puede apreciar cómo el poeta en primera persona ha planteado ya el asunto clave de la composición que es el de su tranquilidad espiritual, en la grata soledad, donde la preocupación se centra en el aviso, en su formación virtuosa y no en las fatigas. La estrofa, por otra parte, mantiene, como ocurrirá en las tres restantes, una clara autonomía sintáctica y semántica, si bien es verdad que el soneto adquiere un

sentido global y completo con la necesaria interdependencia de las cuatro estrofas.

En el segundo cuarteto, el poeta desvía el centro de interés de su yo a la tercera persona con el ánimo de ejemplificar las ambiciones cortesanas y los engaños que se dan alrededor del dinero, es decir, nos habla de los vicios y miserias humanas, las *gloriae mundi*, que él ha rechazado en su solitaria quietud espiritual. Ese cambio de enfoque en el planteamiento del tema le permite establecer un claro distanciamiento entre el camino y la situación personal elegida y la de todos aquellos que habitan en el tráfago cortesano. El cambio de perspectiva se pone de manifiesto con el uso de los verbos en tercera persona: «vea lograr», «lisonjea».

El primer terceto refleja también otra muestra más del enjambre de miserias que es la corte y que se pone de manifiesto con la evocación de la conocida y legendaria historia de las Sirenas, convertidas por la tradición literaria y emblemática, desde la Antigüedad, en el gran símbolo de los engaños y falsas adulaciones que padecen todos los cortesanos. Ese ritmo de vida, dejándose arrastrar de las más viles pasiones que radican en las falsas apariencias, alejan por completo al hombre de la verdadera razón, la virtud. Como la anterior estrofa, este terceto nos muestra otra de las fatigas graves que el poeta en su exilio natural no padece. De nuevo, el distanciamiento que el poeta pretende ofrecer, respecto de la primera estrofa, se hace explícito, como hizo en el último cuarteto, con el empleo de la tercera persona del plural, siendo las Sirenas el sujeto de los dos verbos: «sean», «cierren».

El contraste entre la primera y estas dos estrofas también se aprecia en el distinto uso temporal de los verbos: en el primer cuarteto el poeta emplea el verbo en presente de indicativo («hay», «granjea») —salvo «sea» que aparece lógicamente en presente de subjuntivo por ser la apódosis de la proposición condicional— que nos remite al tiempo o momento presente en el que el poeta se halla; en las dos siguientes estrofas, puede comprobarse cómo el poeta ha empleado los tiempos en presente de subjuntivo, lo que contribuye a su deseo de distanciar esta realidad cortesana de la suya propia.

En el segundo terceto se puede observar cómo el poeta vuelve sobre sí mismo, incorporándose a través del «Yo» que abre la estrofa y el uso del verbo en primera persona. De este modo, ya no muestra ninguna de las «fatigas graves» que encadenan a los cortesanos, sino que ahora vuelve al tono planteado en el comienzo del soneto, es decir, que el poeta amplía la información con la que abrió el poema mostrándonos el paisaje quintaesenciado en el que habita y al que siempre deberá haberse liberado de las ambiciones y engaños de la Corte. El empleo del verbo en futuro imperfecto de indicativo pretende subrayar la eterna vinculación del poeta

con el entorno solitario natural al que siempre le deberá haber encontrado el camino de la virtud.

Con esta vuelta al principio desde el final puede concluirse la estructura circular que ofrece el soneto, y el claro divorcio que se produce —perfectamente marcado en el poema— entre la feliz esfera privada, reflejada en el primer cuarteto y en el segundo terceto, y la viciosa parcela de las miserias de la corte, retratada en la segunda y tercera estrofas.

A modo de conclusión, creo conveniente terminar proponiendo una reflexión o una sugerencia acerca de la importancia que este soneto —y, en general, toda la poesía que conforma el *Cancionero del desengaño*— representa para la trayectoria poética del conde de Villamediana y, por extensión, para toda la poesía española del Siglo de Oro. A mi juicio, este soneto, junto con el restante *corpus* de textos que integran el llamado *Cancionero del desengaño*, mantienen un espíritu y un aliento común que acaba dándole unidad compositiva a la serie de poemas que lo integran, y que supone una apertura de la creación literaria de Villamediana hacia nuevos caminos poéticos, diferentes a los que ya había recorrido con anterioridad —como el de su poesía amorosa y mitológica—, que terminan por representar su más genuina creación poética.

Sin desmerecer ni infravalorar la significación ni la valía de su expresión poética, puede decirse que la poesía amorosa de Villamediana ha seguido la senda habitual de la inspiración petrarquista, del neoplatonismo o del amor cortés, con la consecuente retahíla de motivos, tópicos y procedimientos característicos de esas tradiciones que terminan embebiendo el acento personal de don Juan de Tassis en ese terreno de adocenamiento petrarquista. En el ámbito mitológico, Villamediana logró acercarse al magisterio poético que había iniciado su gran amigo, don Luis de Góngora, cuyo *Polifemo* abría la senda que debía seguir todo poema que pretendiera alcanzar el estilo heroico. Sobre todo su *Fábula de Faetón* eleva a Villamediana a lo más alto del Parnaso poético español, pero su voz poética continúa demasiado de cerca la estela de Góngora.

La traducción de la experiencia vital de Villamediana en materia poética ha supuesto que encuentre, sin duda, su voz más genuina y personal en todo el *corpus* poético en el que nos ofrece su interpretación moral del mundo: bien en su vertiente plebeya, con su poesía satírica —personal o

política—, que lo convierte en el creador de la moderna poesía de protesta[374], o bien en su discurso moral más grave. Si por un lado, desde la ladera popular, Villamediana ha orientado la creación poética a la senda de la poesía de protesta (que tantos frutos terminaría dando incluso en la etapa contemporánea), por otro, desde la orilla más culta, don Juan de Tassis ha logrado la creación de un *Cancionero del desengaño*, todo un *corpus* de poemas que ha conseguido hallar su unidad —en el sentido moderno e, incluso, actual— precisamente en la experiencia del destierro. A partir de entonces, ya no será el amor el sentimiento que termine hilvanando todos los poemas para tejer el cancionero literario, sino que ahora es otro nuevo sentimiento, el exilio, el que enhebra los fragmentos poéticos dispersos para terminar configurando un nuevo cancionero poético, que, lejos de estar tan trillado como el petrarquista, resulta mucho más novedoso, aunque los precedentes literarios se remonten nada menos que a la Antigüedad clásica (Ovidio, Horacio, Séneca, Epicteto, etc.), o aunque haya tenido que reelaborar, para posibilitar esa nueva expresión poética, otros materiales literarios que no surgieron precisamente de los mismos dominios de la poesía *exul*, como la asimilación de la *apartada* poesía, entre otros, de fray Luis de León o, incluso, de don Luis de Góngora. Lo cierto es que su *Cancionero del desengaño* representa, a mi juicio, el mejor logro literario de Villamediana porque refleja la expresión poética más personal y distintiva de su excepcionalidad literaria, que le ha permitido, además, hacerse un hueco en el panorama poético español del Siglo de Oro, porque, quizás, nadie como él ha sabido crear un cancionero poético del exilio.

En este sentido, cabe señalar que Villamediana ha sabido abrir la creación poética española a nuevos senderos literarios porque está fundamentando con su propia obra la posibilidad de crear un cancionero poético que encuentra su justificación en la elaboración de un discurso ético que surge como fruto de su desengaño moral, derivado, a su vez, de la trágica experiencia del destierro. Esta aventura poética hallará, además, una feliz expresión literaria en aquellos poetas que, por diferentes motivos, se vieron obligados a abandonar su patria, como fue el caso de Miguel de Barrios o Antonio Enríquez Gómez, entre otros, y que, en algún momento, también tradujeron esa experiencia vital en materia literaria que se destiló en la elaboración de cancioneros poéticos del destierro. De este modo, la poesía del Siglo de Oro español terminó encontrando nuevas posibilidades expresivas a raíz de una nefasta circunstancia o trágica experiencia vital que

---

[374] J. M. Rozas, «Introducción» a *Obras* del conde de Villamediana, *op. cit.*, pp. 39–40.

se convirtió en un tema literario o, si se quiere, en una forma de pensamiento, que se fue concretando en una materia poética que se fue destilando en un amplio muestrario de géneros y cauces poéticos, que, ocasionalmente, supuso la elaboración de un cancionero poético.

# CAPÍTULO IX
# UN CANCIONERO DEL EXILIO EN LAS *ACADEMIAS MORALES DE LAS MUSAS* DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ

Los desterrados han sido siempre, a lo largo de la historia del hombre, innumerables. La experiencia del exilio se ha repetido muchísimas veces desde los comienzos de la historia. Pero la historia del exilio es siempre la misma y, sin embargo, siempre es distinta, siempre se modifican sus desequilibrios, sus dimensiones, sus consecuencias. La experiencia del exilio es siempre trágica y resultan sorprendentes —como dijo C. Guillén— «las dimensiones oceánicas del tema, la infinitud del exilio y de las respuestas literarias al exilio»[375].

Según C. Guillén[376], los conversos y criptojudíos que durante los siglos XVI y XVII abandonaron España o Portugal, no tuvieron la suerte de regresar y reintegrarse a la cultura de su país y acabaron configurando una literatura aislada, largo tiempo desconocida, la de los sefarditas de Burdeos, Ruán, Ámsterdam y otras ciudades europeas donde hallaron refugio, lo cual no fue óbice para que participaran desde el exilio en el esplendor de la literatura española del Siglo de Oro[377].

---

375 C. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, *op. cit.*, p. 29.

376 *Ibidem*, p. 65.

377 T. Oelman, «Tres poetas marranos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX (1981), p. 185.

Antonio Enríquez Gómez fue uno de esos exiliados, que, por la fecha de su nacimiento (1600), perteneció a la tercera generación de poetas barrocos[378]; de manera que es un coetáneo de Polo de Medina, Calderón de la Barca, el conde de Rebolledo, y otros tantos poetas que, por pertenecer al siglo de Góngora y de Quevedo, han quedado ensombrecidos por el resplandor de sus respectivas creaciones poéticas. A esta sombra provocada por el brillo ajeno hay que sumar el viento del olvido que ha soplado con fuerza contra la figura y la obra de Antonio Enríquez Gómez, pues el exilio y la persecución lo alejó de España[379], y fuera de sus fronteras tuvo que publicar su obra poética[380], que aun hoy no conoce una edición moderna en nuestro país.

---

378 Siguiendo la propuesta de división generacional formulada por J. M. Rozas–M. Á. Pérez Priego, «Trayectoria de la poesía barroca», en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 3, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 637–638.

379 Sobre la vida de Antonio Enríquez Gómez, puede verse T. de Santos (*ed.*), *El siglo pitagórco y Vida de don Gregorio Guadaña* de A. Enríquez Gómez, Madrid, Cátedra, 1991; M. McGaha (*ed.*), *The Perfect King. El rey más perfecto* por Antonio Enríquez Gómez, Tempe (AZ), Bilingual Press, 1991; H. Cordente Martínez, *Origen y genealogía de Antonio Enríquez Gómez, alias don Fernando de Zárate (Poeta y dramaturgo conquense del Siglo de Oro)*, Cuenca, Alcana Libros, 1992; y N. Kramer–Hellinx, *Antonio Enríquez Gómez. Literatura y sociedad en «El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña»*, New York, Peter Lang, 1992. Si la vida de Enríquez Gómez parece suficientemente aclarada, la crítica no parece haberse puesto de acuerdo sobre las causas de su exilio.

380 Antonio Enríquez Gómez, en el «Prólogo al lector», había confesado la razón de la publicación de su obra en el exilio: «Extrañarás (y con razón) haber dado a la Imprenta este libro en extranjera patria; respóndate la Elegía que escribí sobre mi peregrinación, si no voluntaria, forzosa; y si no forzosa, ocasionada por algunos que inficionando la República recíprocamente falsos, venden por antídoto el veneno a los que militan debajo del solio. No pretendo justificarme desluciendo la seguridad de mi espíritu, pretendo asegurarme de que vivo en la justificación de mi verdad, que si la sangre de Séneca inmortalizó su virtud, yo te aseguro, que la mía en esta parte, sin pedir venganza, se inmortalice a pesar de muchos Nerones. Quisiera imitar a David, y Job; a uno, en la paciencia; y a otro, en el sufrimiento, tolerando con valor la envidia de los Satanes encarnados, y Saúles sin cetro. Pero, lector piadoso, ¿quién podrá merecer los impulsos de tan célebres Varones? Déjalos que obren, y a mí que padezca (...). Dijo bien el Príncipe de los Poetas Lusitanos, Luis de Camoes, que toda la tierra era patria del hombre, si gobernaba sus acciones con justicia»; *Academias Morales de las Musas*, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, a costa de Alonso Lozano, 1660; ejemplar de la BNM R–736. En adelante, todas las citas textuales de las *AMM* se realizan por esta edición. Para facilitar su lectura, me he permitido actualizar el texto conforme a la normativa actual de la lengua, respetando

A menudo la pereza de la crítica ha encontrado una estupenda coartada en el marbete de «poeta menor» para seguir haciendo caso omiso de estos malogrados autores, como el conquense Antonio Enríquez Gómez, cuya obra poética aún espera, en primer lugar, a ser convenientemente editada y, en segundo lugar, a ser estudiada. Entre los muchísimos temas y motivos que podrían poner de manifiesto la necesidad de emprender una justificadísima labor crítica de la poesía de Enríquez Gómez, y que subrayarían su notable calidad literaria, quiero centrar mi atención, siquiera sea brevemente, en uno de los temas más importantes de sus *Academias Morales de las Musas*: el exilio.

## Estructura

En el «Prólogo al lector» nos ofrece Enríquez Gómez las claves poéticas de sus *Academias Morales de las Musas*; así, expresa, apelando a la *variedad*, su estructura:

> pero conociendo que la variedad es la sal del entendimiento, y juez de la lectura, en cada una de las cuatro Academias que van en este libro, vestí la Introducción de versos amorosos, y la Academia de morales conceptos, cerrándola con una comedia, con que se aumentó el volumen de cuatro Introducciones, cuatro Academias y cuatro Comedias.

Como se ha podido observar, Enríquez Gómez ha dividido las *Academias Morales de las Musas* en cuatro Academias y cada una de ellas tiene tres partes, de forma que queda organizada genérica y temáticamente: Introducción pastoril de versos amorosos, la Academia moral y la Comedia[381]. De las propias palabras del escritor se deduce que en cada Academia la parte más importante es la segunda, es decir, la de contenido moral, que incluso él mismo la llama Academia. Así, la parte moral (con su contenido satírico, filosófico, etc.) tiene una introducción amorosa, en un marco pastoril, y va seguida de una comedia; de este modo, lo moral, que puede ser lo más áspero, lo más difícil, va encapsulado por dos partes, la

---

aquellos rasgos que tenían valor fonológico en la época; también he numerado los versos y he anotado entre paréntesis la página correspondiente de cada cita.

381 Sobre la organización de las *Academias Morales de las Musas*, puede verse M. McGaha (*ed.*), *op. cit.*, p. XXV.

primera y la tercera, que son mucho más hedonistas[382]. Se observa, pues, cómo Enríquez Gómez rinde conscientemente su tributo a la confabulación del *docere* con el *delectare*. Él mismo se preocupó también de que el propio contenido doctrinal fuese expuesto de manera suave intentando que fuese bien asumido por el lector, como confesó en el citado «Prólogo»: «El principal asunto que me movió a dar a la Imprenta este Poema ha sido querer inclinar los ánimos, no la recreación de los versos amorosos, sino la delectación de los versos morales».

Como se reconoce al principio, la sucesión de poemas que tratan sobre diferentes asuntos, encargados por un secretario, semejan las actas de una academia real. Sin embargo, las *Academias Morales de las Musas* no están construidas como una verdadera academia, sino que el histórico proceder de éstas es usado ficcionalmente como un marco en el que confluirán una variada gama de composiciones literarias. Sin embargo, esta estrategia fictiva, que se mantiene con cierta rigidez y cuidado en las dos primeras Academias, se diluye un poco en la tercera, pues el papel del relator se limita en numerosas ocasiones a mencionar el nombre del personaje que recita su texto y, en la última, tan sólo se aprecia en la «Introducción» y en la transición de los últimos textos de la Academia propiamente dicha. En efecto, el relator aparece con claridad en las dos primeras Academias, pero no en la tercera ni en la cuarta, donde los textos se suceden sin la presentación o preámbulo del relator que solía darles la entrada.

## El *corpus* poético del exilio

El tema del exilio aparece tratado en varios poemas de las *Academias*, aunque de forma diferente: desde la reflexión profunda a la simple exclamación o queja por tan amarga experiencia. Sea como fuere, lo cierto es que, a lo largo de las cuatro Academias morales o filosóficas, se observa un considerable *corpus* de poemas que tratan el tema del exilio, y tal vez se pueda establecer cierta conexión entre las distintas Academias y los personajes que los recitan, de forma que, quizás, pueda elaborarse un discurso poético del destierro.

---

382 Véase el excelente trabajo de J. I. Díez Fernández, «Biografía y literatura en la elegía *A la ausencia de la patria* de Antonio Enríquez Gómez: una lectura», *eHumanista*, vol. 1 (2001), pp. 32–33.

En la primera Academia, Danteo (dos) y Albano (uno) recitan tres sonetos que tratan el tema de la ausencia de la patria. Poco después, también en la primera Academia será Albano el que, en una canción, exprese su alegría por su apartamiento en su «humilde albergue», reflejando el tema del autoexilio. Al final de esta Academia, vemos a Albano lamentando, con el tono y el género elegíaco, su propio destierro.

En otras Academias aparecen algunas alusiones al tema del destierro, aunque nunca es tratado de forma independiente o autónoma, sino que más bien se trata de una simple alusión o referencia para ilustrar el tema o la cuestión predominante en tales poemas.

Finalmente, cuando la preocupación por el destierro vuelve a tener importancia es en la Academia cuarta, en el intercambio epistolar entre Danteo y Albano. El primero se dirige a su amigo que vive desterrado para alabar su decisión de marcharse a una tierra ajena y encontrar allí la paz y el reposo que no tuvo en la propia, y le pide ánimo para aconsejarle a seguir su camino del destierro. La respuesta de Albano, sin embargo, no puede ser más desconcertante para su interlocutor y amigo, ya que, lejos de animarlo, le desaconseja de forma rotunda que deje su patria, pues sólo le traerá desdichas e infortunios. Albano se muestra arrepentido de haberse desterrado y, por lo tanto, anima a su amigo a no seguir sus pasos, pues supondría también la pérdida de su amistad.

Con ese cruce epistolar Enríquez Gómez concluye sus Academias morales y, por lo tanto, también su discurso poético sobre el exilio, que se ha convertido, a mi juicio, en el tema más importante y elaborado de sus *Academias Morales de las Musas*. De forma general, puede decirse que el autor, inspirándose y basándose en su experiencia vital, ofrece una perspectiva negativa sobre el tema del destierro.

Los textos poéticos de las *Academias Morales de las Musas* que tratan el tema del exilio de una manera más o menos desarrollada y de forma también más o menos independiente son los siguientes:

Academia I:

— Tres sonetos recitados por Danteo (dos) y Albano (uno).
— Elegía (Albano).

Academia IV:

— Dos epístolas que se intercambian Danteo y Albano.

Además, aparecen alusiones al tema del destierro en otros poemas de las *AMM*, aunque se traten de breves referencias:

Academia I:

— Décima (Anfriso).

Academia IV:

— Silva (Pacor).
— Elegía (Albano).
— Romance (Albano).

También aparecen algunos textos en los que no se trata el tema del destierro de forma directa, pero el asunto que plantean puede relacionarse con la idea del exilio en el sentido de autoexclusión o apartamiento del mundanal ruido o tráfago mundano:

Academia I:

— Canción «Humilde albergue mío» (Albano).

Academia II:

— «Epístolas, tres de Job» (Danteo, Anfriso, Danteo).

Academia III:

— Canción «Leónido a la quietud y vida del aldea».

Academia IV:

— «Canción al conocimiento de sí mismo» (Leónido).

## Voces poéticas

El tema del exilio ha sido abordado por todos los personajes que asumen el discurso fiosófico o moral, o sea, didáctico, de las *Academias Morales de las Musas*. Los personajes que tratan el tema del exilio y que aparecen como sufridores de tal experiencia son: Danteo y Albano, en los tres sonetos; Albano en su elegía; y Danteo y Albano en su intercambio epistolar[383]. El tema aparece aludido también por Anfriso, Albano y Pacor. Los poemas que tratan el tema de la soledad, del apartamiento y que ofrecen

[383] Sobre los protagonistas de este cruce epistolar, véase más adelante la nota 412.

una perspectiva muy cercana al tema del exilio han sido recitados por Albano, Danteo, Anfriso y Leónido.

No siempre se observa la misma perspectiva acerca del tema del exilio, pues los diferentes personajes que reflexionan sobre el asunto ofrecen opiniones que van de la semejanza a la diferencia, como la que mantienen los dos personajes que lo desarrollan de forma más extensa e independiente, pues, si Danteo ofrece una visión positiva hasta pedir consejo a su amigo Albano para seguir su camino del destierro, éste muestra una imagen trágica y tremenda del exilio, como una experiencia de la que se halla arrepentido.

Todos los personajes hablan en primera persona, y se dirigen siempre al auditorio, aunque en las dos epístolas hay un destinatario implícito al que va dirigido el mensaje de sendas cartas (Albano y Danteo). La esencia misma del discurso lírico quizás permitiría pensar que es el propio poeta, Enríquez Gómez, el que habla con la diferenciada voz de sus personajes de las Academias morales, pero lo que no resultaría tan fácil sería saber con exactitud qué hay de autobiográfico en dichas voces poéticas[384].

## Géneros poéticos

La poética del Barroco ha sido caracterizada como una *hidra bocal*[385], según la cual, la obra literaria absorbía todo tipo de temas, formas, géneros, etc. En efecto, la *amplificatio*, la *variatio* se constituían en una suerte de confabulación que perseguía la anhelada *admiratio* y el consiguiente deleite del lector, sin menoscabo del «ascua de veras» que reconocía el bueno de don Antonio Machado. Desde esta perspectiva, se comprueba cómo en el Barroco se pone de moda la obra literaria que abarca todos los géneros y modalidades poéticas, una amplia gama de variados asuntos y motivos, y todo bajo las coordenadas de una desbordante *elocutio* que todo lo envuelve a modo de dulce golosina. Desde esa perspectiva, puede afirmarse que las *Academias Morales de las Musas* responden fielmente al perfil de la *hidra bocal* barroca, y en su búsqueda de la novedad con la que conseguir la admiración del lector, Enríquez Gómez no duda en

---

384 Sobre la cuestión de la relación entre la biografía y la literatura en Antonio Enríquez Gómez, véase J. I. Díez Fernández, «Biografía y literatura...», *op. cit.*

385 Véase A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *op. cit.*, pp. 9–55.

ofrecer una gran variedad en todos y cada uno de los rasgos constitutivos de su miscelánea obra, de la que sólo justifica la exclusión de la prosa[386].

A las razones poéticas de la época que aconsejaban la mezcla de géneros y la creación miscelánea, tal vez, habría que añadir la necesidad de publicar cuanto pudiere un escritor que, como Enríquez Gómez, se encontraba en una situación personal muy complicada en su país por motivos religiosos, políticos y económicos, y en tierra ajena, además, por razones idiomáticas. La composición miscelánea podía contribuir al ocultamiento de contenidos críticos, al tiempo que facilitaba la creación de quien se consideraba «raro talento»[387].

La hibridación genérica que cruza en todas las direcciones la construcción de las *Academias Morales de las Musas* también acabó plasmándose en el tratamiento del tema del destierro, que ha sido reflejado en distintos géneros poéticos: de forma exclusiva e independiente en el soneto, la elegía y la epístola; pero también hallamos alusiones al tema en la décima, la silva, el romance y la canción. Tales géneros poéticos han resultado idóneos para la reflexión acerca de la experiencia del exilio, que tradicionalmente había sido vertida en el cauce de la elegía y de la epístola[388]. Al fin y al cabo, cuando Enríquez Gómez está escribiendo sus *Academias* la relación asunto–género ya no era tan estrecha y sus implicaciones habían dejado prácticamente de ser operativas, con lo que el poeta se hallaba totalmente libre para proceder al establecimiento de las relaciones temático–genéricas de acuerdo con sus necesidades expresivas. Unas necesidades que llevaron al poeta también a la mezcla o contaminación

---

386 Así dice en el «Prólogo al lector»: «No me pareció acertado embarazar la prosa en la introducción de los interlocutores, valime de los versos, por no imitar los ingenios que con tanto acierto siguieron este camino, como el Príncipe de los poetas castellanos, Frey Lope de Vega Carpio en su *Academia*, y *Pastores de Belén*; el eclipsado Sol de las Musas, el Doct. Juan Pérez de Montalbán, en su *Para todos*; el padre y maestro de todas ciencias Tirso de Molina en su libro *Deleytar aprovechando*; el lucido ingenio Matías de los Reyes, en el que intitulo *Para algunos*, y otros muchos, pues juzgándome ajeno de llegar a la cumbre de tantos ingenios, los miré del valle de mi natural, siguiendo el rumbo que me dictaba la novedad».

387 Véase J. I. Díez Fernández, «Biografía y literatura...», *op. cit.*, pp. 32–34.

388 Algunas reflexiones acerca del tema del exilio y sus cauces poéticos pueden verse en A. Alvar Ezquerra, *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Huelva, Universidad, 1997, pp. 18, 34–35, 111, 124–25; C. Guillén, *Múltiples moradas*, *op. cit.*, pp. 32, 36, 39; y J. González Vázquez, *La poética ovidiana del destierro*, Granada, Universidad de Granada, 1998, p. 63.

de los géneros poéticos que había seleccionado como cauces de la expresión del destierro, de manera que la elegía y la epístola, por ejemplo, no se dan de forma pura, sino que son fruto de una clara hibridación con otros géneros poéticos.

Cabría preguntarse si Enríquez Gómez pretendía diferentes fines u objetivos a la hora de verter el tema del exilio en distintos géneros poéticos. Los fines que pudo haber en el autor, consciente e inconscientemente, parecen ir ligados a la función que opera intrínsecamente en cada uno de los géneros: ofrecer una reflexión satírica y filosófica sobre la perspectiva del exilio en la epístola, de manera que su aplicación sea universal y todo el mundo adquiera una enseñanza al respecto. El carácter didáctico no está ausente de la elegía, que parece reiterar la idea del lamento por el dolor que provoca el exilio, aunque la voz que se queja lo hace en primera persona y se dirige a un tú que es el lector directamente a quien llega su discurso sin la mediación de Danteo, que es el destinatario de la epístola. Si en ésta la reflexión crítica sobre el exilio está motivada por una interpelación directa, en la elegía el lamento por el destierro surge de forma espontánea por la necesidad íntima del desahogo, de la conjura del dolor, y ni siquiera se busca la *consolatio*. Si en la epístola hay una función utilitaria para que el amigo no caiga en el error cometido por el exiliado (y, por extensión, el lector), en la elegía sólo hay el ensimismamiento lírico por el padecimiento que produce la pérdida de la patria. Los sonetos parecen desenvolverse en el tono sentencioso, entre el discurso moral y lírico; esta vertiente lírica también se aprecia en las dos composiciones largas.

## Sonetos

En la primera Academia, tras la larga canción de Albano, como Pasajero, aconsejando acerca del comportamiento virtuoso, la Academia moral continúa, según el relator, con «nuevos asuntos» «en estas epigramas». En efecto, sigue el discurso moral a través del cauce del soneto, que se emplea en alabanza de personajes bíblicos, como Adán, Enoch, Noé, y en mostrar al lector el desengaño de la vida y del mundo, o el sentimiento de desterrado que padece el ausente de su patria. Los sonetos son recitados por distintos personajes (Albano, Alcino, Danteo, Anfriso y Pacor), correspondiendo los que tratan el tema del destierro a Danteo y Albano.

En la actualidad, esos sonetos podrían ser considerados como morales, y como tales fueron tenidos por el propio autor. Así, pues, estas composiciones pueden encuadrarse dentro del género de la poesía de tema moral. El contenido íntimo de los poemas y el tema de claro fuste doctrinal y

ético avalan la consideración de estos sonetos como poemas líricos y morales. A lo largo del Siglo de Oro, el soneto fue experimentando tal desarrollo y ampliación de su materia poética que, aunque nos llegó como una forma poética apta para la poesía de contenido amoroso, sobre todo por venir de la mano del petrarquismo, a medida que se fue aclimatando y extendiéndose su uso, fue ensanchando sus límites hasta el punto de poder dar cabida a toda materia. Fernando de Herrera, que consideraba el soneto como «la más hermosa composición y de mayor artificio», ya certificaba su carácter polivalente en el tratamiento de cualquier asunto, pues era «capaz de todo argumento»[389]. Así, ya en el siglo XVII, Francisco Cascales también se pronunció sobre el soneto al que consideraba como la poesía «más común que hoy tiene España», perteneciente a la lírica; es una composición «grave y gallarda», de un solo «concepto», y capaz de tratar sobre cualquier materia, con tal de ser «dulce, ingenioso y agudo»[390].

Puede decirse que, cuando Enríquez Gómez escribe o publica sus *Academias Morales de las Musas*, el soneto ha dado acomodo a todo tipo de temas y a todas las modalidades poéticas, pues gozaba de un gran prestigio gracias a que todos los poetas terminaron rindiéndole un especial tributo, por la variedad o por la cantidad con la que lo cultivaron. En el primer soneto, titulado *A la perdida libertad de la patria* (p. 40), Danteo se queja de estar viviendo sin libertad y parece no creerse su propia situación. Establece una asociación de forma que, para él, quien no tiene libertad carece de sentimiento, y en estas condiciones no tiene sentido la vida. El soneto es claramente conceptual pues se recrea en esas ideas que, sin embargo, no quedan suficientemente claras, ya que el poeta no explicita a qué falta de libertad se refiere ni cuál fue la causa de la pérdida de libertad. Tal vez pueda interpretarse que el poeta ha perdido su patria y, por consiguiente, su libertad, la libertad de poder regresar y hacer lo que desee. El concepto que esgrime el soneto es el siguiente: si alguien ha perdido la patria, es decir, la

---

389 Así lo escribió el *Divino:* «Es el soneto la más hermosa composición, i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española. Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas, i responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida i capaz de todo argumento que recoge en sí sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía, sin hazer violencia alguna a los precetos i religión del'arte, porque resplandecen en ella con maravillosa claridad i lumbre de figuras i esornaciones poéticas la cultura i propiedad, la festividad i agudeza, la manificencia i espíritu, la dulçura i jocundidad, l'aspereza i vehemencia, la comiseración y afetos, i la eficacia i representación de todas», Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edd. I. Pepe–J. Mª Reyes, *op. cit.*, pp. 265–267.

390 A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, *op. cit.*, pp. 446–447.

libertad, habría perdido también la vida. El ensimismamiento conceptístico lleva al poeta a afirmar que, en esas circunstancias, para qué quiere seguir sintiendo, y no halla otra salida que la propia muerte que se sugiere a través de la interrogación retórica. Al fin y al cabo, el poeta, sin mencionarlo, parece desear poner en práctica esa vieja idea —plasmada por Ovidio— de que vivir en el destierro equivale a estar muerto. Como señaló C. Guillén[391], la muerte es el destierro del alma, expulsada del cuerpo; y *mutatis mutandis*, el destierro es la muerte del hombre cabal, completo, expulsado de su tierra. El exilio es una vasta metáfora, la de la separación entre el *homo interior* y el *homo exterior*. De ahí la analogía entre el cuerpo y la tierra.

En el segundo soneto que Danteo dedica *Al mismo asunto* se precisa la idea de la perdida libertad de la patria que se corresponde con hallarse desterrado:

Si extranjeras regiones fatigando
estoy por no saber, justo sería
que se acabara con la pena mía
la vida pues lo estoy solicitando.

Lo que antes había sido una pregunta retórica, ahora se concreta en un explícito deseo de morir. El destierro le está provocando un dolor tan grande que el poeta sólo puede acabar con él terminando con su vida. No falta, sin embargo, tampoco la oscuridad o el silencio del poeta que calla la causa de dicho destierro; es más, incluso declara no saber por qué está desterrado. El tácito binomio conceptual que formula Enríquez Gómez vuelve a reiterarse: vivir desterrado es morir; de ahí que Danteo sostenga la idea de que, así, «Vivir para morir» carece de sentido y por eso exclama su deseo de morir, máxime cuando el poeta, también de forma un tanto misteriosa, confiesa que no puede contar los desprecios que padece. Se extraña de esa situación (un tanto parecida a la del enamorado) en la que sufre, pero, sometido a la ley del secreto amoroso, no puede decir nada a nadie, tal vez porque, de lo contrario, podría empeorar su situación. Danteo, ante el extremado sufrimiento, no halla otra salida que la de que le quiten tal afrenta, es decir, el destierro, o que lo entierren con la muerte.

El tercer soneto dedicado *Al mismo asunto* lo recita Albano, quien, como Danteo, habla en primera persona para contar el sufrimiento que padece con la perdida libertad de la patria. Puede decirse que el enfoque y

---

391 C. Guillén, *Múltiples moradas*, *op. cit.*, pp. 62–63.

tratamiento del tema es muy similar al de Danteo. Albano se queja de estar sin patria, desterrado, lo que equivale a haber perdido la libertad, y también lamenta no poder compartir sus pesares con nadie, pues se quedan en el viento y nadie los escucha (como sucede con el desconsuelo del poeta enamorado que se queja al viento de sus dolores amorosos). En esas fatídicas condiciones, sin patria ni libertad, el poeta carece de juicio y sufre:

Quien su patria perdió, tiene perdido
el que juzga tener entendimiento;
que el que vive sujeto al sentimiento
y no muere, carece de sentido.

Parece que al poeta sólo le queda la esperanza, aunque reconoce que sería mejor no engañarse con falsas ilusiones, pues si le falla «he de pagar la deuda con matarme». Así se pone de manifiesto que Albano sigue la misma solución que Danteo que es la de la muerte. También en esta opción por el suicidio hay una clara similitud con los desengañados amantes que buscan en la autoinmolación la solución fatal a tanto sufrimiento (Garcilaso).

## Elegía

El relator de las *Academias Morales de las Musas*, en la Academia primera recuerda que:

hubo asunto a la ausencia de la patria,
destierro no, pues en el cuerdo y fuerte,
no viene a ser destierro, sino muerte:
dígalo Albano en esta elegía, y sea
exemplo a toda idea,
que la mayor prudencia
es valerse sagaz de la experiencia.
(p. 64)

El que va a recitar la elegía —con lo que se advierte del género poético que acoge el tema— es Albano, quien parece hablar desde su experiencia personal y quien, en esta misma Academia, ya había recitado otros textos que trataban el tema del destierro. Se observa cómo Albano, que

ha sido considerado trasunto del propio Enríquez Gómez, usa la primera persona que le sirve para proporcionar una sensación mayor de veracidad y verosimilitud, pues el lector recibe el discurso poético como una confesión sincera. Como había señalado Díez Fernández[392], la elegía se ve reforzada por la presencia de las otras cuatro elegías, que aparecen en la IV jornada, y por las palabras ya citadas del propio Enríquez Gómez en su «Prólogo al lector», que subrayan su carácter autobiográfico y la lectura en clave de ciertos textos que esconden las razones de su autoexilio[393].

La elegía no es propiamente una composición fúnebre, sino que presenta un discurso de lamento o queja que puede entroncar con el carácter o la modalidad elegíaca[394]. Además, presenta una forma de comunicación epistolar en tanto que se dirige a un tú destinatario implícito del discurso. Tal vez convenga recordar que Alonso López Pinciano había dicho que la elegía, al principio, servía para denominar los poemas que trataban sobre asuntos fúnebres, pero después pasó a designar toda composición de tono triste, y consideró como tipos de elegías aquellas que trataban los problemas de la patria, y versaban sobre el destierro[395].

El primer verso procede o está inspirado en el verso inicial del soneto que abre el cancionero poético de Garcilaso, con el que el poeta marcaba desde un tiempo presente el papel de recordar su pasada historia de amor: «Cuando contemplo mi pasada gloria». Esta estrategia de la poesía amorosa petrarquista había sido asumida por fray Luis de León para recordar su pasada vida ajena al ímpetu o espíritu religioso, y la sigue ahora Enríquez Gómez al situarnos a su personaje Albano en la contemplación de su

---

392 J. I. Díez Fernández, «Biografía y literatura...», *op. cit.*, p. 31.

393 Véase la cita del poeta en nota 6.

394 Véase C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 141–181, *Sátira y poética en Garcilaso* [1972], *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15–48; E. L. Rivers, «Géneros poéticos en el Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 251–264; L. Schwartz, «*'Blanda pharetratos elegia cantet amores'*: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», *op. cit.*, p. 118.

395 Véase A. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, *op. cit.*, vol. I, pp. 293–294. Sobre las elegías de las *Academias Morales de las Musas* y su carácter híbrido o contaminación genérica (con la epístola y la sátira), véase el excelente trabajo de I. Colón Calderón, «La mezcla de géneros en las Academias Morales de las Musas de Antonio Enríquez Gómez. 3 Las elegías», en F. Díaz Esteban (*ed.*), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, pp. 97–101.

«pasada gloria», que no es la rememoración de una feliz y pasada experiencia amorosa, sino del recuerdo de la vida dichosa que tuvo en su patria, y que ha desaparecido por culpa del destierro. Cabe decir, en otro orden de cosas, cómo desde el principio hasta el v. 21, la reiteración del sintagma «pasada gloria»[396], parece agrupar una parte de la elegía que mantiene una cierta unidad tonal y que funciona como una introducción en la que el poeta (sirviéndose del lenguaje amoroso propio del petrarquismo que contrasta memoria y olvido, feliz tiempo pasado y desdichado tiempo presente) ha expresado su dolor y llanto por estar ausente de su patria, cuyos recuerdos pasados y felices le provocan un extremado dolor mortal, por lo que desea el olvido de aquella dicha, que se ha perdido de forma extraña, tal vez por haber nacido (además, judeoconverso).

A partir de ahora, el poeta se recrea en el deseo de olvidar, de no recordar nada de su «pasada gloria» para no seguir sufriendo/muriendo en su destierro (vv. 22–42).

El consuelo del olvido no se ha consumado fielmente, pues Albano parece decidido a recordar todo lo que ha perdido, y así nos ofrece una relación en esta tercera parte (vv. 43–84) de todas aquellas cosas que constituyen su «pasada gloria», es decir, la vida gozosa en su patria, y que el destierro, definitivamente, le ha arrebatado[397]. A través del contraste verbal «perder»/«ganar», tan frecuente en la tradición amorosa, y del empleo del políptoton o juegos de palabras, el poeta recuerda todas aquellas cosas que

---

396 J. I. Díez Fernández señala cómo el sintagma «mi pasada gloria», del v. 1, reaparece en la misma posición en el v. 21, y entre ambos versos aparecen palabras y conceptos que recuerdan el discurso amoroso; «Biografía y literatura...», *op. cit.*, p. 31.

397 La nostalgia de ese tiempo pasado e irrepetible que caracteriza el tono elegíaco tiene una característica en la elegía de Antonio Enríquez Gómez: el tiempo pasado se funde con un lugar que no se nombra que es el centro del alma (vv. 48–50) (p. 35). A la pérdida del alma va unida la pérdida de la libertad y la detención del tiempo vital (vv. 49–54) (p. 36). Señala Díez Fernández cómo en el poeta en la relación de la pérdida de su libertad, unas pérdidas conducen a otras hasta dar la idea de la pérdida absoluta: la infancia (vv. 62–65), el idioma (vv. 73–75); recuerda que en la patria también hay males (vv. 76–78). La progresión se detiene en una nueva red simbólica: la noche, las tinieblas, el sepulcro, el frío (que se retoma en los vv. 109–111 y se opone al fuego del sufrimiento en los vv. 136–147), la lejanía de Noruega (vv. 79–81) (*Ibidem*, p. 36).

ha perdido con su destierro: su libertad, su patria («nido»), su alma, su vida:[398]

> No tengo, no, segura confianza
> de ver lo que perdí, ¡qué necio he sido!
> El bien que yo perdí, tarde se alcanza.
> Perdí mi libertad, perdí mi nido,
> perdió mi alma su centro más dichoso,
> y a mí mismo también, pues me ha perdido.
> ¿Cómo puedo aguardar ningún reposo
> si el reloj de mi vida se ha quebrado,
> parándose el volante perezoso?

Albano usa de nuevo el recuerdo poético de Garcilaso y aplica su lenguaje amoroso para referirse al recuerdo de su perdida infancia, cuya imagen tiene asida en el pecho (vv. 61–63); una infancia que metafóricamente queda expresada como el «Mayo de mi edad florida», «el sol de aquella infancia»[399], que una «nube», o sea, el destierro, pretende ocultar (vv. 64–66). Entre las pérdidas, el poeta destaca la de su propia estimación, que es la «noble llave» «del cortesano estilo» donde encontró su juicio primaveral (vv. 70–72), y la del idioma, cuyas características son las de la gravedad, la suavidad y el adorno concedido por los «nobles oradores» (vv. 73–75).

En la poesía del exilio era muy frecuente la referencia al clima extremadamente hostil de la tierra de acogida frente a la suavidad del clima de la patria de origen. El poeta lamenta que ha ganado «la noche» y ha perdido «el día» para aludir a su empeoramiento de vida: lo que no debe extrañar «que en tinieblas sepultado / esté quien vive en la Noruega fría» (vv. 79–81). El poeta exagera el cambio climático que ha experimentado al dejar su patria, que siempre tuvo fama de clima benigno, y así de forma hiperbólica y metafórica identifica la tierra en la que se halla con la «Noruega fría», en la que realmente no vive sino que está «en tinieblas sepultado»[400].

---

398 El poeta se hace eco de esa imagen de los enamorados que tienen una sola alma; si él está enamorado de su patria y la ha perdido, también a sí mismo se ha perdido (vv. 46–48).

399 Curiosa coincidencia con el postrero verso que, tres siglos más tarde, escribiera otro eximio exiliado: «Estos días azules y este sol de mi infancia».

400 J. I. Díez Fernández, «Biografía y literatura...», *op. cit.*, pp. 36–37.

A modo de resumen, Albano cierra su discurso (vv. 82–84) concluyendo que ha perdido «lo más precioso de mi estado», «mi libertad», de manera que no puede lamentar mayor pérdida, pues de esa forma ha perdido también su patria y se ha perdido a sí mismo[401]. Como se ha podido apreciar, el poeta no ha ofrecido detalles de lo que ha perdido en su exilio, ha evitado la mención de cosas concretas y se ha limitado a ponderar tales ausencias con la mención de algunos aspectos que de forma simbólica permiten hacer una valoración de la magnitud de semejante desdicha.

A continuación, Albano cambia el tono de su discurso poético y se dirige a un «tú, cualquiera bárbaro enemigo, / fundamento cruel de mi fortuna», al que le pide, «si gloria quieres», que le sirva «de testigo» (vv. 85–87)[402]. Como viene siendo habitual a lo largo de las *Academias Morales de las Musas*, y de esta misma *Elegía*, el poeta mantiene cierta oscuridad y misterio, pues no aclara a quién se dirige (¿al causante de su exilio?) y tampoco ofrece más información sobre las causas de su exilio, sino que, en cierta forma, continúa con la masoquista recreación de su padecimiento como consecuencia de su destierro, sin hallar otra salida que la de «aguardar mi muerte» (vv. 91–93). Albano expresa de nuevo la pérdida de la esperanza de volver a su patria, un regreso que se retrasa tanto que lo llenó de «canas» (vv. 97–99).

De la misma forma que en el discurso amoroso el poeta se confiesa enajenado al perder a su amada, pues con ella perdió su propia alma, Albano expresa su dolor por haber dejado su alma en su lejana patria, y confiesa que

---

401 Como dice acertadamente Díez Fernández, el *leitmotiv* de la pérdida de la libertad, que se iguala al exilio, es uno de los elementos que da unidad al poema, y su reiteración provoca en el lector la sensación de un lamento que como un recuerdo vuelve y se repite periódicamente; *Ibidem*, p. 34. También dice que esa pérdida de libertad no hay que entenderla como una libertad política o religiosa, «sino de una libertad íntima o personal que sólo se alcanza en el suelo patrio, una libertad cuya posesión y mantenimiento dependen de un lugar y de una circunstancia exterior al individuo aunque su disfrute sea interior. La pérdida de libertad se identifica, sin duda, con la alienación» (p. 35). De hecho, en la elegía la patria no se identifica en ningún momento con un nombre concreto de lugar. Tras presentar la «culpa» que ha provocado el exilio (vv. 1–15), y tras valorar y declinar las posibilidades del olvido (vv. 16–42), el poema desarrolla el tema de la pérdida de la libertad (vv. 43–84), que se identifica con el destierro. Parece claro que «el bien perdido es la salida de la patria y todo lo que conlleva, tratado desde un punto de vista filosófico si se quiere» (p. 35).

402 *Ibidem*, pp. 37–38.

ahora vive con otra alma distinta, en clara referencia a que él mismo no se reconoce «(o se ha trocado en otra la primera)» (vv. 100–102).

El poeta nos ofrece una serie de imágenes que enfatizan el discurso negativo y elegíaco del exilio. Se halla en tres estrofas hilvanadas por la anáfora «No», «Ni» (vv. 109–117), que subraya el dolor desgarrado de Albano a través del contraste entre los campos florecidos en la primavera y todos sus miembros se helaron (v. 111), en una nueva referencia a la dureza del clima de la tierra de acogida; o de la imagen del exilio como una herida que hace manar su propia sangre (vv. 112–114); y de la mención de la tórtola, que es uno de los símbolos de la viudez, es decir, de la muerte, de manera que el poeta confiesa que el dolor que siente por sus «fortunas» y sus «males» es mayor que el de la tórtola por su «amada compañera» (vv. 115–117).

El patetismo de la elegía del destierro se manifiesta cuando Albano confiesa que si una pérdida tan grande como la suya se pudiera recuperar «con suspiros, con lágrimas y penas», él ofrecería su propia sangre para conquistarla (vv. 121–123), o cómo su llanto labra su propio «sepulcro» y a las aras de su pira funeraria ofrece «tan continuo pesar y dolor tanto» (vv. 136–138), y cómo su corazón, lleno de centellas, enciende el aire con sus suspiros y por sus ojos gira «líquidos Etnas» (vv. 139–141), y continúa con la elaboración de la alegoría ígnea reconociendo «que en la extranjera llama / aún no soy mariposa, que muriendo / goza la luz de lo que adora y ama» (vv. 145–147)[403].

Albano vuelve a subrayar las diferencias que encontró en su exilio respecto de su patria (148–177): la lengua que lo obliga a enmudecer (vv. 151–165), las costumbres (vv. 154–156) y las gentes (169–171). También era frecuente en la tradición poética del exilio la consideración o creencia de la superioridad de la patria y de sus gentes sobre la de acogida y sus habitantes. Y Albano se responde que: «No hay más seguros deudos y parientes / que las piedras del noble nacimiento, / que son siempre seguros y obedientes» (vv. 175–177).

---

403 J. I. Díez Fernández –*Ibidem*, p. 40– señala cómo se aprecia la elaboración imaginística de Enríquez Gómez al conectar la imagen del fuego primero con el Etna y luego con la imagen petrarquista de la mariposa. Esta recreación del fuego contrasta con la noche de la Noruega fría. El poeta retoma la idea del clima con una nueva polaridad reír/llorar, con la repetición de la idea de la infancia y de la patria.

Retóricamente, Albano vuelve a usar una construcción muy similar a la que había empleado en el v. 1, «Cuando me paro a contemplar de asiento» (v. 178), iniciando de nuevo una reflexión acerca de su condición de desterrado, y planteándose ante posibles situaciones cuáles serían sus respuestas y acciones (vv. 181–192).

Según C. Guillén[404], la integridad de la persona pide la integración en el propio país, en la propia tierra. Y el exilio, o destierro —porque es la pérdida de la tierra y la separación del suelo propio—, no es una encomiable vía de acceso a lo universal, según el supremo poeta, sino un símbolo del hombre desvalido, descoyuntado, dramáticamente roto. Como todo exiliado, Albano manifiesta su deseo de regresar al «patrio nido», a ser posible volver con «lo mismo que saqué» (vv. 196–198), y sería suficiente con poder «morir en mi patria» (vv. 199–201) y, en una actitud de generoso altruismo, se muestra dispuesto a autoinmolarse antes de «volver a dar venganza fiera / a mis émulos todos» (vv. 202–204).

En el tramo final de la elegía, tal vez en la búsqueda de la consabida *consolatio*, Albano dirige su discurso hacia Dios, a quien pide amparo para que lo «libre de esta canalla maliciosa» (vv. 205–207). Así, se aprecia cómo la poesía del destierro adquiere una dimensión religiosa, desde el momento en que el exiliado busca su refugio y apoyo en la divinidad como único sustento y garantía de vida frente al tráfago mundano en donde habita la «canalla». De forma parecida al rapto de extremada sinceridad y agonía que manifestó el Polifemo gongorino al escribir en el cielo su desgracia con el dedo, Albano, poniendo a Dios por testigo, confiesa el profundo y desgarrado dolor que inspira su escritura poética: «Bien sabe el cielo que con sangre escribo / del corazón estos renglones puros» (vv. 208–09).

Si Albano ha sido considerado como el *alter ego* de Enríquez Gómez, podría decirse que de esta forma tan patética el escritor ha establecido una evidente relación de extremada sinceridad y veracidad entre su propia biografía y su literatura (vv. 208–210). En este sentido, Enríquez Gómez sigue la tradición poética del exilio interior que se puede observar en poetas ascéticos como fray Luis de León[405] o, posteriormente, en otro malogrado exiliado como el conde de Villamediana, en cuya *Silva que hizo el autor estando fuera de la corte* también había vuelto su mirada hacia

---

404 C. Guillén, *Múltiples moradas*, *op. cit.*, p. 63.

405 Véase F. Lázaro Carreter, *La fuga del mundo como exilio interior (Fray Luis de León y el anónimo del Lazarillo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1985.

Dios[406], de manera que la poesía del destierro adquiría en nuestras letras una trascendencia religiosa, cristiana, que obviamente no presentaba en la tradición clásica.

La conclusión de la elegía resulta ciertamente original o, cuando menos, curiosa, pues Albano nos ofrece una lección moral extraída de la terrible experiencia de su propio exilio que, como escarmiento, lo ofrece al lector para que no pretenda «en tierra ajena victoriosa palma» (vv. 214–216). La originalidad del cierre de la elegía afecta al cauce estrófico, pues no finaliza la composición con el serventesio habitual que era lo propio de toda construcción en tercetos encadenados, sino que se remata con un pareado formado por un heptasílabo y un endecasílabo, que de forma sentenciosa y conclusiva ofrece la que tal vez sería la clave semántica de toda la elegía: «Que no hay segura vida / cuando la libertad está perdida» (vv. 217–218).

## Epístola

En las *Academias Morales de las Musas* encontramos dos epístolas que tratan, entre otros asuntos, el tema del destierro. Las dos epístolas, de acuerdo con el marco filosófico y moral de las academias propiamente dichas, ofrecen una reflexión de carácter ético que fue tan frecuente en el decurso del género epistolar en el Siglo de Oro. Las dos cartas son dos buenos ejemplos de la trayectoria de la epístola horaciana o moral que había iniciado Garcilaso de la Vega y había seguido el cruce epistolar entre Boscán y Diego Hurtado de Mendoza[407]. El poeta ha sabido fundir perfectamente esta tradición de la epístola horaciana con la que había inaugurado Ovidio al convertirla en un cauce predilecto para mostrar su experiencia desgarrada del destierro, en sus *Epistulae ex Ponto*.

---

406 Véase A. Costa, «Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana», *op. cit.*; y J. Matas Caballero, «Un comentario sobre la poesía del exilio del conde de Villamediana. *Al retiro de las ambiciones de la corte*», en este libro. *Filología*, 26 (2004), pp. 203–217.

407 Enríquez Gómez llama carta a sus dos composiciones que tratan el tema del destierro y que están escritas en endecasílabos cuando solían recibir el nombre de epístolas, mientras que el de carta se reservaba comúnmente para las escritas en octosílabos; sobre la epístola puede verse, entre otros, la reciente publicación colectánea reunida en *Canente. Revista Literaria*, 3–4 (2002).

Las epístolas endecasilábicas de Enríquez Gómez agrupan sus versos en tercetos encadenados siguiendo de esta forma la pauta que escogieron Boscán y Hurtado de Mendoza para su intercambio epistolar y que, posteriormente, continuaron casi todos los que cultivaron la epístola, hasta el extremo de que la *terza rima* pareció convertirse en uno de los signos identitarios del género epistolar. Las dos epístolas son relativamente breves, pues tienen 99 y 168 versos cada una, lo cual resulta un tanto curioso, pues en el cruce epistolar solía ser frecuente que los textos tuvieran una extensión muy similar, y en estas dos la segunda tiene casi el doble de versos que la segunda. Además, la extensión más frecuente de las epístolas del Siglo de Oro suele duplicar el número de versos de la más extensa de nuestro autor.

Las epístolas no presentan todos los rasgos que caracterizan el género: por ejemplo, no se dirigen a un tú cuyo nombre mencionan al comienzo, en el saludo inicial, ni en la *conclusio*; tampoco ofrecen información sobre el lugar ni la fecha en que se han escrito, etc. Por otro lado, la contaminación genérica se aprecia por el empleo de la sátira que usan los poetas para censurar el tráfago cortesano y mundano del país abandonado que se halla lleno de vicios y miserias, o también mantienen una clara cercanía con el género o modalidad elegíaca por cuanto ambas reflejan el lamento o el llanto por la situación en que se hallan ambos poetas.

La *Carta de Danteo a Albano* (pp. 414 ss.) surge del deseo de comunicar la soledad y tristeza que siente Danteo por la ausencia de su amigo, a quien confiesa la pésima situación en que se ha quedado la patria y su deseo de acompañarlo a su destierro. La carta carece de marcas epistolares. Se inicia con el habitual saludo del emisor, Danteo, a su receptor y destinatario, cuyo nombre menciona, Albano, con lo que el poeta respeta, en parte, la tópica *salutatio* epistolar. Las referencias comunicativas o marcas epistolares se limitan al vocativo «amigo» (v. 67) y al neutro «tú» (v. 85), pues la carta también carece de despedida.

Aunque no pretendo ofrecer un análisis de la *Carta de Danteo a Albano*, conviene atender a la materia que ofrece y a su posible estructuración, para comprender mejor la presencia del tema del destierro. Sin pretensión de que la estructura que propongo se tome como la única posible, creo que la carta puede dividirse en tres partes: en la primera (vv. 1–21), el poeta saluda a su amigo Albano y le comunica el profundo dolor que siente por su ausencia; en la segunda (vv. 22–84), Danteo le cuenta el pésimo estado en que se halla su patria; y en la tercera (vv. 85–99), se alegra de la felicidad que debe gozar su amigo en su destierro y le comunica su deseo de reunirse con él.

El poema muestra, desde el comienzo, un tono sincero y afectuoso, pues Danteo comunica a su amigo que su carta es fruto del desengaño vital

que experimenta y que ahora «Mi pluma, Albano, con amor escribe». A lo largo de toda la primera parte, Danteo comunica a su amigo el profundo dolor que siente por su ausencia. El tono de la *lamentatio* que sigue la carta manifiesta la relación tan estrecha que la epístola mantiene con la elegía. Danteo explica cómo la causa de la ausencia de Albano fue su ausencia de la «amada patria» (v. 11), aunque no explica qué pudo motivar tal partida, más allá de una simple alusión a que fue por su propia voluntad, «por gusto de tu propia fantasía» (v. 12), que, en realidad, tal vez esconda que el amigo se fue obligado a abandonar su tierra por los graves peligros que lo acechaban, pues, más adelante Danteo alaba la prudencia del amigo que supo sortear los peligros que lo amenazaban: «Cuerdo en huir de la tormenta fuiste, / celebro tu prudencia generosa, / pues con ella los daños redemiste» (vv. 16–18).

De forma vaga e imprecisa, como suele ser habitual en las *Academias Morales de las Musas*, Danteo se refiere al destino de su amigo, que casi siempre se concreta en una tierra de condiciones geográficas, o sea, climáticas, muy duras: «El norte riguroso que tomaste» (v. 13).

Con el empleo de la metáfora marina que relaciona la vida en la patria con el mar alborotado a causa de las tormentas y borrascas, Danteo lamenta la horrible situación en que quedó y aún permanece su patria tras la marcha de Albano (vv. 19–21) y, como era habitual en la epístola, ahora la carta nos presenta un discurso negativo «que suele encerrar en el marco de las recomendaciones éticas propias de la escritura epistolar un regreso a la sátira»[408]. El mencionado espíritu crítico que muestra la epístola de Danteo manifiesta, en otro orden de cosas, la cercanía de la epístola horaciana con el *sermo* o la *satura*[409]. La crítica de Danteo a la amarga situación de su patria

---

408 Véase C. Guillén, «La *Epístola a Boscán* de Garcilaso», en J. Lara Garrido (*ed.*), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 88.

409 J. de la Cueva había señalado la cercanía entre epístola y sátira: «Son a chacota y mofas dedicadas / los versos de ellas y pueden, si agradare, / ser en mordientes sátiras usados», vv. 911–913, *Exemplar poético*, *op. cit.*, p. 71. Un ejemplo de la *contaminatio* entre epístola y sátira también lo proporcionó Ariosto; véanse sus *Sátiras*, *op. cit.*, E. L. Rivers, «La epístola en verso del Siglo de Oro», *op. cit.*; C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, p. 167, *Sátira y poética en Garcilaso*, *op. cit.*, pp. 38–46, y también «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», *op. cit.*, pp. 70–74 y 87–91; J. F. Alcina–F. Rico — *Estudio preliminar* a A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, *op. cit.*, p. XIX— habían afirmado: «En el Renacimiento la epístola horaciana se siente como equivalente al 'sermo' o sátira (...). Las epístolas son iguales a las sátiras con la diferencia de que van dirigidas a un personaje lejano y tienen una expresa voluntad didáctica». Y también puede verse J. I. Díez Fernández, «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los

sigue los parámetros del pensamiento estoico —que, por otro lado, había estado tan ligado a la aparición y desarrollo de la epístola horaciana a partir de la segunda mitad del siglo XVI—[410], y desde esta atalaya se censuran los vicios y miserias que reinan en su propia tierra: «Ya no es la patria, no, segura esfera, / es un errante piélago furioso» (vv. 21–22)[411].

En la tercera y última parte encontramos el discurso positivo de la epístola, que se traduce en el elogio del comportamiento prudente y virtuoso de Albano, cuyo «impulso milagroso y peregrino» lo «sacó deste encanto riguroso» y la disposición de Danteo a seguir sus pasos. Con el tópico del *beatus ille* horaciano, Danteo exclama y celebra la felicidad de su amigo, «Dichoso tú», que ha sabido renacer («hasta los rayos del Oriente») «huyendo del incendio desta llama». Danteo también celebra que su amigo le haya mostrado el camino y confiesa su determinación a seguir sus pasos «sepultando esta luz en occidente». La admiración por el amigo se traduce en la confesión de Danteo de envidiar «tu quietud y tu reposo», y ofrece, desde el exilio interior que él mismo padece, su admiración por «la extranjera patria» que, a diferencia de la propia, ha sabido premiar «el ingenio» y muestra su decisión de dejar «por su amigo, su patria, casa y nido».

Así, se aprecia cómo el destierro o el exilio adquiere una visión positiva en contra de lo que suele ser la perspectiva habitual, pues se escribe desde el padecimiento terrible de un país corrupto e intolerante en el que se ha desterrado la virtud y domina la miseria moral, mientras que, de forma contraria, la tierra ajena, que ha dado cobijo al amigo virtuoso, se ve como la feliz sustitución del paraíso perdido.

La *Respuesta de Albano a Danteo* (pp. 417 ss.) sigue las pautas de la epístola moral u horaciana que le había enviado su amigo. Como aquella,

---

Siglos de Oro», *op. cit.*, pp. 165–166 y G. Garrote Bernal, «Estudio preliminar» a Vicente Espinel, *Obras completas*, II. *Diversas Rimas*, *op. cit.*, pp. 114–118.

410 J. F. Alcina–F. Rico, «Estudio preliminar», *op. cit.*, pp. XIX–XX.

411 El poeta desgrana su crítica a la patria: la carencia de amistad, pues todo está motivado por el interés y beneficio propio; la ausencia de libertad para hablar; la ambición que es un mal endémico que todo lo corrompe, incluida la bendición; la codicia; las promesas incumplidas; el triunfo del mentiroso y la derrota del honesto; la contradictoria situación de una sociedad que considera sabio al falso y viceversa; la peligrosa compañía de tahúres, hipócritas, traidores, poderosos; la infidelidad de la mujer amada que sólo se interesa en las riquezas del amante (vv. 25–84).

apenas ofrece marcas epistolares: una brevísima *salutatio* en la que ni siquiera menciona el nombre de su amigo, sino un genérico «caro amigo». Resulta curioso que la única vez que nombra a su amigo lo llama «Leónido» (v. 29), en vez de Danteo. Las restantes referencias a su interlocutor son también genéricas, como «Avísasme» (v. 98) o «Amigo» (v. 100).

Para una mejor observación del tratamiento del tema del destierro, tal vez convenga establecer una posible estructuración o división de la epístola. A mi juicio, la carta se estructura en cuatro partes: en la primera (vv. 1–27), Albano corresponde su sentimiento amistoso a Danteo y le muestra su desconsuelo; en la segunda (vv. 28–96), parece presentarle los vicios y miserias de la patria que le había comunicado Danteo en un ámbito más universal y humano; en la tercera (vv. 97–147), Albano responde a Danteo acerca de su deseo de exiliarse con él; y en la cuarta (148–168), Albano muestra en respuesta a su amigo su opinión sobre el siglo presente. Cada una de estas partes vienen marcadas por los vocativos o imperativos con los que Albano interpela o responde a Danteo: «caro amigo», «Leónido amigo»[412], «Avísasme» y «Amigo» y, para la última, la repetición de la misma palabra por la que se había interesado su emisor, «El siglo». De esta forma tan evidente y pragmática se informa de la transición entre las distintas partes de la epístola y los diferentes temas o cuestiones que se plantean en cada una.

En la primera parte de su epístola Albano agradece a su amigo el envío de su carta que tuvo un poder catártico para su «mal de ausencia» y le comunica que su estado de salud es bueno, como se aprecia por la carta que ahora le envía (vv. 1–3). Tras subrayar el carácter filosófico y moral de su cruce epistolar con Danteo (vv. 4–6), y mostrarle su recíproca afectividad, así como su tristeza y sufrimiento por la ausencia de su amigo (vv. 7–12),

---

412 Resulta extraño que Albano al mencionar a su interlocutor nombre a Leónido y no a Danteo que es el que figura como emisario de la carta a la que se responde y, además, también aparece su nombre en el título de esta carta en respuesta de Albano. A mi juicio, parece que la presencia del nombre de Leónido ha sido un desliz del autor o del cajista, pues debería haber puesto el de Danteo que es el que aparece impreso como emisor y receptor de ambas cartas. Pero la corrección de este error del autor o del cajista nos llevaría a una evidente contradicción en el discurso interno de las *Academias Morales de las Musas*, pues no puede aparecer, en estas dos epístolas de la Academia Cuarta, ansioso de exiliarse quien ya había aparecido, en los dos sonetos de la Academia Primera, como exiliado. Así las cosas, para respetar dicha coherencia interna de las *Academias Morales de las Musas*, parece claro que los dos sonetos y la primera epístola deberían haber sido recitados por dos personajes diferentes, tal vez por Danteo y por Leónido, respectivamente.

Albano contradice sus sensaciones y certezas acerca de su propio exilio. De hecho, él mismo muestra su duda sobre la decisión de haberse ausentado, exiliado, y tan sólo el tiempo podrá confirmar si sólo fue un «loco desvarío», pues, acudiendo a la tópica imagen marina, él mismo se ve «como suele en la mar pequeño río» (vv. 13–15). Y de la misma forma también le revela las paradojas que está viviendo en el destierro: lo que parecen dichas son desgracias y viceversa, ignorancias los males y, por burlarse de las estrellas, la voluntad y el entendimiento le son hostiles (vv. 16–27).

En la segunda parte de la epístola, Albano muestra a su amigo su visión acerca del —usando la misma imagen— «mar soberbio alborotado» para referirse a los vicios y miserias, ahora no sólo de la patria, sino de una manera más universal, de la vida humana, como se aprecia en el tono sentencioso con que se expresa desde el principio: «que no hay firmeza en el humano estado» (v. 30)[413]. Terminada esta primera reflexión, en las siguientes subdivisiones, el discurso filosófico de Albano se torna más ácido y se adentra de manera más marcada en el terreno de la sátira cuando la parte más negativa de la epístola continúa su visión pesimista describiendo los vicios y defectos del hombre en el ámbito cortesano o sencillamente en su tráfago mundano[414].

---

413 De forma diferente a la intervención de Danteo, el discurso moral de Albano cobra un tono y una significación más filosófica y moral que política, aunque nos encontremos con una de las pocas referencias precisas que podrían corresponderse con la realidad biográfica del propio Enríquez Gómez cuando se refiere a los «seis años de ausencia» (v. 31) que lleva pasados Albano, quien, como se sabe, es el personaje que más se identifica con el autor de las *Academias Morales de las Musas*. La reflexión de Albano oscila sobre un tema tan barroco como el de la mudanza y mutabilidad de todas las cosas: el sol y la luna, cuyos cambiantes rostros confirman el paso del día a la noche, el cambio estacional, la insatisfacción permanente del hombre que lo lleva a cambiar, el paso de la alegría a la tristeza, los cambiantes cuerpos celestes (vv. 34–54).

414 Así critica la actitud del falso amigo que tala «espigas del honor con tiranía» (v. 57), expresa su desconfianza del enemigo y censura a quien se fía de los falsos lisonjeros (vv. 55–66). No falta tampoco su ácida visión de la corte («la noria desta vida») en la que gobiernan tales individuos, que parece corresponderse con lo que Danteo había llamado «compañía de tahúres», cuyas miserias y vicios describe: soberbia, vanagloria y fullería (vv. 67–78). Y correspondiendo a los temas planteados por su amigo, también se refiere a la mujer infiel (Medea), mudable, confesando que sigue su negativo conocimiento de esa «Leona de Albania», de cuyo «ciego encanto», sin embargo, él ha sabido librarse, de modo que debe cesar su llanto (vv. 79–96).

El imperativo «Avísasme» (v. 97) y el vocativo «Amigo» (100) son las marcas pragmáticas de que la epístola de Albano entra a responder el consejo que le había pedido su amigo Danteo y en el ánimo que le solicitaba para exiliarse también de su patria y marchar a la tierra ajena en la que se halla su amigo. Esta tercera parte de la epístola se centra, por lo tanto, de lleno en el tema del destierro. Frente a la visión positiva del exilio que había expresado Danteo desde su patria, Albano ofrece una imagen muy negativa de su experiencia del destierro, e intenta convencer a su amigo de que no abandone su patria y que no juzgue por las apariencias sino por la esencia de las cosas y, desde esta perspectiva, la visión del exilio no puede ser sino profundamente negativa y amarga:

> Amigo, en no venir está tu vida,
> mudar de patria, como yo he mudado,
> es tema de una vida aborrecida.
> No es buen consejo, no, mudar de estado,
> que el que deja su patria por la ajena,
> ser quiere por su gusto desdichado.
> (vv. 100–106)

La concienciación que pretende sobre Danteo se basa en su trágica vida de desterrado (vv. 107–108), de ahí que le ofrezca una amplia argumentación para que desista de su deseo de exiliarse: que no encontrará «nido» (patria) en la tierra ajena a la que aspira, en donde se hallará perdido y un camino lleno de «asperezas» (vv. 109–114); que en su tierra será el mejor regalo de los posibles por muy malo y duro que le resulte, y el mejor lugar fuera de la patria le sabrá como un veneno (vv. 115–117); que —de acuerdo con la tradición ovidiana del exilio— la vida en el destierro es igual que la muerte (vv. 118–120).

Albano, haciendo uso del léxico amoroso, confiesa a su amigo que también él será como el amante no correspondido que manifiesta su fidelidad a la ingrata amada (la patria), y que expresa el profundo dolor y sufrimiento que padece por su ausencia y olvido, consumiéndose de pena por el recuerdo que su patria le produce. No falta la hipérbole para enfatizar el continuo llanto del amigo en el destierro, cuyas lágrimas serán como la fuente del jardín de su fama perdida. De forma retórica, Albano ilustra el abandono de su patria por una tierra ajena con el atrevimiento a dejar a su esposa por la fe mal guardada de una mujer.

Con el fin de desanimar a Danteo de su deseo de exiliarse para estar junto a su amigo, acude a la conocida imagen horaciana para explicarle cómo su destierro —el abandono de su «albergue cándido»— provocará la separación de sus almas:

Para que tu desdicha se confirme,
deja tu albergue cándido y lucido
y verás de tu alma dividirme.
¿Quién como yo quisiera en este olvido
gozar de tu dichosa compañía?
Pero miro que estoy arrepentido.
No fuera, no, perfecta fe la mía,
si en mi destierro yo te aconsejara
lo que para mi alma no quería.
No porque fue conmigo tan avara
la mudable fortuna, mi deseo
ha de faltar a su pureza clara.
Si yo perdido por mi mal me veo,
verte también a ti fuera doblarme
los males rigurosos que poseo.
(vv. 133–147)

Albano concluye su carta respondiendo a la reflexión que le pedía su amigo acerca de la presente edad («siglo»), por lo que vuelve a retomar el discurso satírico y moral exponiendo su visión negativa acerca del tema[415]. Al igual que hiciera Danteo, Albano termina la epístola a su amigo de forma distinta a lo que era habitual en una composición en tercetos encadenados, pues no la concluye con un serventesio, sino con un terceto.

## Un cancionero del exilio

Enríquez Gómez se mantiene fiel a la tradición ovidiana del destierro que lo considera como una forma de muerte civil, pues el exiliado encuentra rotos todos sus códigos vitales y vive su exilio con el recuerdo y la nostalgia de su tierra, obsesionado con la idea de volver a ella. De esa forma, Enríquez Gómez se mantiene fiel a la clásica tradición elegíaca del exilio, haciendo caso omiso de la tradición estoica, senequista, que concibe el exilio

[415] Tras manifestar lo mal que está la edad presente y pedir que el tiempo no lo castigue por segunda vez, también hace un repaso de los vicios, defectos y miserias que hay a su alrededor: la «infancia deslucida», la academia habitada por los necios, la ciencia aborrecida, la gente infeliz, todo dominado por la impiedad, la soberbia y el amor interesado (vv. 148–168).

como una adversidad que debe aceptarse serenamente y debe ser superada para alcanzar la *virtus*[416].

El seguimiento de la tradición ovidiana del exilio no ha supuesto, sin embargo, un sometimiento ciego a los parámetros poéticos (temáticos, genéricos, etc.) que había marcado el poeta de Sulmona en sus *Tristia* y en sus *Epistulae ex Ponto*. Enríquez Gómez vive en otra época muy distinta y, consecuentemente, se ha hecho eco de otras tradiciones literarias a la hora de elaborar su discurso poético del exilio.

Así, de la misma forma que los poetas petrarquistas transformaban la experiencia amorosa en un cancionero poético, Enríquez Gómez ha convertido su experiencia del destierro en lo que también podríamos llamar un cancionero del exilio (como también habían hecho, entre otros, Núñez Reinoso o Villamediana), que, por otra parte, guarda cierto paralelismo, *mutatis mutandis*, con un *canzoniere* petrarquista, como se observa en estos aspectos: reconstrucción íntima y análisis de la experiencia del destierro, convertido en el eje temático principal de las cuatro Academias; alternancia de otros temas y motivos que añaden diversidad y profundidad ideológica; de acuerdo con el *vario stile*, variedad genérica y métrica; arrepentimiento final por haberse exiliado[417]. El mismo poeta había expresado que su intención al escribir las *Academias Morales de las Musas*: «ha sido querer inclinar los ánimos, no la recreación de los versos amorosos, sino la delectación de los versos morales».

Por otra parte, el espíritu híbrido y sincrético de la creación literaria del Siglo de Oro ha permitido que Enríquez Gómez relacionara su discurso poético del exilio de raíz clásica con la reflexión de contenido religioso, pues el poeta no duda en pedir amparo a Dios para poder sobrevivir a esa experiencia amarga y mortal que es el destierro, como hiciera Villamediana en su *Silva*. El poeta ofrece un planteamiento del exilio que no se limita solo a seguir la tradición latina, como la de Ovidio, sino que su perspectiva mantiene una relación clara con la idea del exilio que ofrecen los ascéticos o religiosos, quienes ven la existencia humana como un exilio o soledad por no estar con Dios[418], como pudo ser la actitud de fray Luis de León, y anteriormente de algunos otros autores, como Dante. Además, Enríquez

---

416 C. Guillén, *Múltiples moradas*, *op. cit.*, pp. 34–35.

417 J. I. Díez Fernández había hablado de las *Academias Morales de las Musas* como un «cancionero moral»; «Biografía y literatura», *op. cit.*, p. 133.

418 Véase T. de Santos, «Introducción», *op. cit.*, p. 29.

Gómez ha establecido una clara relación entre el tema del exilio, o del autoexilio más bien, con los temas literarios del menosprecio de corte y alabanza de aldea, y de forma más concreta con la poesía de la soledad (recordando a Pedro Espinosa, pero sobre todo a Góngora).

Por otra parte, Enríquez Gómez ha transgredido el tratamiento ovidiano del exilio en lo que al empleo de los géneros poéticos se refiere, pues no se ha limitado sólo al uso de la elegía y la epístola, sino que, fiel a su espíritu barroco, expresó su desdichada experiencia del destierro en otros géneros poéticos, además de la elegía y la epístola, como la canción, el romance, la décima y la silva, de modo que el poeta rendía tributo a la necesaria *variatio* y conseguía ampliar los márgenes poéticos del tema del exilio.

Para concluir, puede afirmarse que Enríquez Gómez ha sabido destilar en su obra poética la trágica experiencia del destierro, cuya traducción literaria en sus *Academias Morales de las Musas* lo singularizó de los restantes autores de su época, por su capacidad para transformar la experiencia vital en materia poética y, sobre todo, por su asimilación y transgresión de la tradición poética del exilio[419].

---

[419] Podría aplicársele a Enríquez Gómez lo que había afirmado C. Guillén (*Múltiples moradas*, *op. cit.*, p. 59): «El exilio pasa a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos hallemos ante una ficción o un hecho histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura».

# CAPÍTULO X
# LA PLUMA Y EL PINCEL DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA UN VIEJO TÓPICO (BAJO LA INSPIRACIÓN DE POLO DE MEDINA)

La representación iconográfica ha gozado históricamente de una gran tradición en el decurso de la historia de la literatura, pero posiblemente haya sido en el siglo XVII cuando esa tradición llegara a su momento culminante[420]. Muchos fueron los pintores de la época que cultivaron la «poesía muda» y apenas faltaron poetas que no ofrecieran su «elocuente pintura». Entre tantos, la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz rindió un excelente tributo a la revitalizada moda del retrato literario, pues en su *corpus* poético sobresalen un importante número de composiciones iconográficas que convirtieron a su autora en un obligado punto de referencia en el tratamiento y estudio de este género poético. La poeta se convirtió en uno de los más ilustres testimonios de los muchos creadores que en el siglo XVII concretaron poéticamente la tan anhelada aspiración de la interrelación artística entre poesía y pintura. El descontextualizado troquel horaciano del *ut pictura poesis* halló una feliz expresión literaria en los numerosos y excelentes retratos de la poeta mexicana.

Ha querido la fortuna crítico–literaria, con frecuencia tan tarda y torpe, que el excelente *corpus* de retratos literarios que nos legó la monja

---

[420] Véase E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, *op. cit.*, p. 52, y pp. 191–211.

mexicana haya sido objeto de estudio[421]. Pero esa aproximación, con ser muy fructífera, no ha agotado definitivamente el tema y, entre los huecos que se aprecian, destaca una de las contribuciones satírico–burlescas que Sor Juana incorporó al género poético, y que pasa casi inadvertida para sus estudiosos, me refiero a la composición titulada *Pinta en jocoso numen, igual con el célebre de Jacinto Polo, una belleza*[422]. Este retrato literario en clave humorística legado por Sor Juana es digno de ser analizado con algo más de atención, pues en ese poema iconográfico, a mi juicio, se aprecian algunas notas distintivas que podrían traducirse en la creación de nuevas perspectivas literarias de cara a la tradición del género poético en el que se inscribe y, por extensión, a todo lo que se deriva literariamente de la añeja formulación del tópico horaciano. Con esta modesta aportación al estudio de la poeta mexicana pretendo poner de manifiesto algunos de los méritos literarios que contiene el mencionado retrato poético, a la luz, claro está, del aludido poema de Jacinto Polo de Medina, cuyo explícito referente, desde la propia enunciación del título, tuvo que servir de alguna manera como modélico punto de partida[423], junto a la entonces larga tradición de poesía

---

421 La crítica ha prestado cierta atención a los poemas iconográficos de Sor Juana, pero cito tan sólo algunos de los trabajos que se han centrado prioritaria o exclusivamente en ese aspecto: S. G. Carullo, *El Retrato Literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1991; W. H. Clamurro, «Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20:1 (Jan. 1986), pp. 27–43; J. Greer Johnson, «A comical lesson in creativity from Sor Juana», *Hispania*, 71, núm. 2 (May, 1988), pp. 442–444; G. Sabat de Rivers, «Sor Juana: diálogo de retratos», *Revista Iberoamericana*, 120–121 (1982), pp. 703–713, «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23 (1984), pp. 39–52, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *De la crónica a la narrativa mexicana*, eds. M. H. Forster y J. Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 79–93; Raúl Dorra, «El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)», *NRFH*, XLV, núm. 1 (1997), pp. 67–87.

422 En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, *ed.* de A. Méndez Plancarte, México, FCE, 1951, I, pp. 320–330; las referencias textuales corresponden a esta edición.

423 El título del poema iconográfico de Sor Juana nos revela que nuestra autora tuvo que tener muy presente, en la elaboración de su poesía, la obra literaria de Jacinto Polo de Medina, quien tanta atención prestó a esta modalidad del retrato literario. Como ya sugirió Méndez Plancarte, Sor Juana pareció inspirarse en el poema del murciano titulado *Retrata un galán a una mulata, su dama* (*Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, *ed.* de A. de Castro, Madrid, BAE, 1951, vol. XLII, pp. 192–194), pero, sin duda, debió de hallar más aliento en su *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*, y más específicamente los versos de la descripción de Dafne, 16–204 (*Poesía. Hospital de incurables*, *ed.* de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 211–218); véase Emilie Bergmann, «La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro», en M. A. Garrido Gallardo (*ed.*), *Crítica semiológica de textos literarios*, vol. II, Madrid, CSIC, 1986, pp. 231–238.

iconográfica surgida como práctica poética inspirada en la profusa teoría emanada sobre todo de los humanistas italianos y de la posterior contribución española[424].

Si en los muchos poemas iconográficos de Sor Juana se perseguía, entre otros fines, la alabanza de la figura representada —coincidiendo de esta forma con los objetivos de la poesía de la alta Edad Media y también con la de tradición petrarquista—, nuestro ovillejo —como los poemas aludidos del vate murciano— constituye, sin duda, una clara excepción a

---

En cualquier caso, parece claro que tanto Polo de Medina como Sor Juana debieron de inspirarse en la genial *Fábula de Píramo y Tisbe* de Luis de Góngora (*Obras completas*, *ed.* J. e I. Millé, Madrid, Aguilar, 1972, núm. 74, pp. 202–214), que, sin duda, supuso un hito importante, entre otros aspectos, en la transgresión del retrato poético; véase R. Jammes, «Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora», en *Les Langues Néo–Latines*, LV (1961), pp. 1–47; F. Lázaro Carreter, «Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora» y «Dificultades en la *Fábula de Píramo y Tisbe*», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984[4], pp. 45–68 y 69–76. Véase E. L. Bergmann, *Art inscribed: Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979, en especial pp. 250–296.

424 Como es sabido, durante los siglos XVI y XVII, hubo una impresionante creación teórica —venida sobre todo de los humanistas italianos, aunque también hubo una considerable y respetable aportación española— que pretendía la fundamentación doctrinal en relación con el hermanamiento de las artes y, en concreto, entre la poesía y la pintura. Y, desde una perspectiva práctica, fueron muchos los poetas y pintores que rindieron su tributo a la elaboración de la «elocuente pintura» o de la «muda poesía». Entre los muchos estudios que se han hecho sobre el asunto, no podemos eludir la mención de los siguientes trabajos: A. Costa, «Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 35–49; A. Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164–197; J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986; J. Lara Garrido, «Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 133–147; W. R. Lee, *«Ut pictura poesis». La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; M. Á. Márquez *et al.* (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la SELGYC*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999; J. Matas Caballero, *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, *op. cit.*, pp. 93–120; E. Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, *op. cit.*, *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Granada, Universidad, 1968, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», en *Academia Literaria Renacentista II. Homenaje a Quevedo*, 1982, pp. 417–454.

esta regla, pues se trata de una composición satírico–burlesca contra los artificios poéticos de la época y pone en solfa, por consiguiente, la tradición literaria, sobre todo la petrarquista, que a través del retrato lírico había proclamado la idealización de la belleza femenina.

Hablamos de poema satírico–burlesco por el sentido general que tiene el troquel en la historia literaria; sin embargo, sin ánimo de profundizar en una cuestión tan compleja, que no tendría cabida en este trabajo y sobre la que aún no existe unanimidad, el poema de Sor Juana, a mi juicio, refleja con bastante claridad los rasgos de la parodia (respecto de su modelo más directo, Jacinto Polo de Medina, también de la tradición literaria que ha idealizado la belleza femenina, y de los parámetros convencionales de la retórica iconográfica; quizás, precisamente por todo ello, pueda verse también una cierta intención satírica respecto de los sistemas transgredidos), de lo burlesco (por el perfil y tono estilístico en el que destaca una pretensión humorística) y de lo grotesco (gracias a la diversidad y mixtura de los campos semánticos que la autora pone en relación para lograr la degradación definitiva de su imagen femenina)[425].

## Exordio

Si descendemos al texto, sin más dilación, se observa que el poema de Sor Juana —y también el de Polo de Medina— es susceptible de ser

---

425 En cualquier caso, sobre la controvertida cuestión del género o hibridación genérica entre sátira, burla y parodia pueden verse, entre otros, los siguientes trabajos: I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984; C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», en *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15–48; G. Highet, *Anatomy of Satire*, Princeton, University Press, 1972; M. Hodgart, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969; L. Hutcheon, «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), pp. 467–477, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981), pp. 140–155; J. Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1978; R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987; J. E. Martínez *et al.* (eds.), *Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la SELGYC*, León, Universidad de León, 2002; A. Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1994 y *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1995; L. Schwartz Lerner, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, EUNSA, 1987, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.

dividido, conforme a la retórica clásica o tradicional, en tres partes: exordio, desarrollo y epílogo. La extensión, en número de versos, de cada una de esas partes resulta también bastante proporcionada en los dos textos: un larguísimo exordio, un epílogo muy breve y un extenso desarrollo.

El exordio —no señalado explícitamente— de ambos poemas resulta, pues, bastante largo, lo que pudiera ser fruto del afán burlesco de sus autores respecto de los exordios poéticos de la época; de hecho, Sor Juana se burla en esta introducción, concretamente en los versos 141–160, de los largos exordios tan frecuentes en la poesía de su tiempo. Pero, tal vez, la función más característica e importante de ambos exordios sea la de señalar las pautas que seguirán los dos poemas; y puede afirmarse que en estos preliminares se aprecian ya claramente algunas diferencias importantes entre las dos composiciones iconográficas. En efecto, como era habitual sobre todo en los grandes poemas de la época, el autor marcaba en los primeros versos el propósito, el tema y el tono de la composición[426]. El objetivo y el tema del poema se nos muestra con claridad: se trata de un retrato literario, como concreta el empleo de la sinécdoque «pluma»: «El pintar de Lisarda la belleza / ... / se me viene a la pluma y a la mano» (vv. 1–4).

La identificación entre la pintura y la poesía se pone mucho más de manifiesto cuando nuestra autora —una vez señalado ya con la sinécdoque «pluma», según vimos, que se trata de un retrato literario— no se molesta en insistir más en la idea de que estamos ante un retrato poético. La plena asimilación del viejo tópico del *ut pictura poesis* permite a Sor Juana la continua elusión del último concepto. Asimismo, la tradición literaria en la que se inserta e, incluso, su propia trayectoria poética, tan avezada y diestra en la creación de retratos literarios, le resulta lo suficientemente útil como para no insistir en la obvia ubicación del género poético que enmarca su composición.

Nuestra poeta afina aún más en la concreción de las pautas que va a seguir su poesía, pues, nos confirma incluso su estilo: «con un estilo llano» (v. 3). Pero, si el propósito y el tema, el género, el tono, y aun el estilo, nos han sido revelados en el comienzo mismo del poema, Sor Juana nos descubre incluso la causa o el porqué que ha dado lugar a su composición. En el mismo exordio —aunque también a lo largo del poema— podemos

---

426 Recuérdese, a modo de ejemplo, el amplio muestrario de textos que, desde la *Égloga I* de Garcilaso, nos ofrece esa función metapoética en los versos iniciales que coinciden habitualmente con sus dedicatorias. De hecho, era una práctica habitual en la tradición de la poesía eclógica.

apreciar cómo la autora nos ofrece algunas claves poéticas más de su composición, que adquiere, en algunos momentos, una elocuente función metapoética. Así, se observa cómo Sor Juana apela a la «locura» (v. 5), a la pérdida del «juicio» (v. 14) como la única justificación posible que puede explicar su inclinación por ofrecer el retrato literario de Lisarda, a pesar de que ella, según su irónica confesión, no sabe nada de pintura. Ha sido, pues, una «locura» provocada por la tentación del «diablo» lo que la ha llevado a intentar pintar poéticamente[427]:

> Y cierto que es locura
> (...)
> El diablo me ha metido en ser pintora;
> dejémoslo, mi musa, por ahora,
> a quien sepa el oficio;
> mas esta tentación me quita el juicio,
> y sin dejarme pizca,
> ya no sólo me tienta, me pellizca,
> me cozca, me hormiguea,
> me punza, me rempuja y me aporrea.
> (vv. 5–18)

Pero, si recordamos la tradición literaria, basta con observar en estos versos la invocación a la «musa» (v. 12), o las alusiones a «la vena» (v. 35), la «locura» o la propia «tentación» (v. 14) del «diablo» (v. 11), para confirmar su inclinación a favor de la tradición del *ingenium* poético. De esta forma, nuestra poeta establece una perfecta confabulación entre el sentido recto de la inspiración o del *ingenium*, que marca la pauta poética de la composición, y el sentido burlesco que imprime a su apelación y que le permitirá explicar la derivación humorística que va a seguir su retrato literario[428].

---

427 «She exploits —dice E. L. Bergmann— the dichotomy between verbal and visual art, and exaggerates the modesty–*topos* almost to the point of sacrilege, far beyond the bounds of decorum», *Art inscribed...*, *op. cit.*, p. 289.

428 La idea del poeta poseído siempre gozó de una larguísima tradición literaria, que desde Platón llegó hasta nuestros preceptistas del Renacimiento y del Barroco. La asimilación de la idea del furor poético llegó a expresarse incluso en términos hiperbólicos no exentos de humor, como vemos en el poema de Sor Juana. Véase sobre el tema los recientes trabajos de A. Egido, «La *hidra bocal*, sobre la palabra poética en el Barroco», *op. cit.*, pp. 79–113 (reimpr. en *Fronteras de la poesía...*, *op. cit.*, pp. 9–55); Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996,

En el exordio vemos también un rasgo que estará presente a lo largo del poema: la actitud titubeante de Sor Juana, quien intencionadamente nos hace caer en la sensación de su avance y retroceso, de su zigzagueo como estrategia perfectamente meditada que nos permite extraer los pasos seguidos en la elaboración del poema. En este sentido, la composición de Sor Juana termina adquiriendo una elocuente función metapoética al revelarnos —como vemos— sus coordenadas estéticas. El comienzo del poema se mueve entre la confirmación de su propósito de pintar a Lisarda por la locura que siente debido a la tentación diabólica y la necesidad de abandonar tal propósito al asumir su ignorancia de la técnica pictórico–poética. Si se quiere, y dicho con otros términos, nuestra autora oscila entre los conceptos de la polaridad *ingenium/ars*, es decir, siente la necesidad poética de pintar a Lisarda, pero no se cree capaz de llevar a buen puerto tal deseo:

> Y cierto que es locura
> el querer retratar yo su hermosura,
> sin haber en mi vida dibujado,
> ni saber qué es azul o colorado,
> qué es regla, qué es pincel, obscuro o claro,
> aparejo, retoque ni reparo.
>
> (vv. 5–10)

Si nos fijamos bien, el conflicto, en realidad, no existe como tal; la dicotomía que nos suele presentar Sor Juana es tan sólo aparente. En los versos anteriores, resulta evidente que nuestra autora está invocando el tópico de la «falsa modestia»[429], y sólo podemos entender que es una broma la supuesta admisión de su incompetencia: en primer lugar, porque difícilmente admitiremos que no sabe pintar literariamente quien, en su negación léxica —dice no conocer qué es «azul», «colorado», «regla», «pincel», «obscuro», «claro», y otros conceptos más específicos aún: «aparejo», «retoque», «reparo»— muestra un gran dominio de la técnica pictórica; en segundo lugar, porque nosotros sabemos que Sor Juana —en contra de sus propias palabras («sin haber en mi vida dibujado») tiene un extenso muestrario de retratos poéticos e, incluso, que había pintado varios

---

p. 20; y también la concepción que tiene al respecto Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, *op. cit.*, pp. 222–225.

429 Sobre el tópico de la falsa modestia, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, *op. cit.*, vol. I, pp. 127–131.

retratos[430]. El aparente oxímoron, la enumeración de términos pictóricos, el aludido tópico de la falsa modestia, no son sino recursos retóricos que emplea Sor Juana para mostrar su táctica del titubeo, su supuesto conflicto entre el avanzar y el retroceder, entre el querer y no poder, entre el *ingenium* y el *ars*[431], que se resuelve habitualmente —como en este caso— a favor de los primeros términos de las ficticias dicotomías:

> Yo tengo de pintar, dé donde diere,[432]
> salga como saliere,
> aunque saque un retrato
> tal, que después le ponga: aquéste es gato.
> (vv. 19–22)

La locura y la tentación diabólica para realizar el retrato es tan intensa, como demuestra la yuxtapuesta retahíla de términos que reitera enfáticamente su inclinación («(...) esta tentación (...) / (...) / ya no sólo me tienta, me pellizca, / me cozca, me hormiguea, / me punza, me rempuja y me aporrea»; vv. 14–18), que ni siquiera la posibilidad de fracasar en su empeño la distrae de su objetivo. Pues, en ese caso, tampoco sería ella la primera en fracasar, ya que antes hubo quien:

---

430 Sobre la posibilidad de que Sor Juana haya podido realizar algún retrato, véase A. Méndez Plancarte, Prólogo y notas, *Op. cit.*, vol. I, y Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 305–310.

431 La dicotomía *ingenium/ars* se había convertido para los teóricos del Barroco en el santo y seña que acompañaba toda reflexión sobre la esencia del fenómeno poético. A pesar de que la tendencia generalizada en el Barroco fue la proclamación de la superioridad del primer concepto, se estimaba necesaria la confabulación de ambos elementos para la consecución de una obra perfectamente equilibrada. Puede servir como botón de muestra la apelación de Jáuregui a la necesaria simbiosis de ambos conceptos: «Y como quiera que se arroje, el espíritu debe salir a salvo del peligro, que es todo el ser de las empresas; y en las de poesía, tan difícil que pide gran fuerza de ingenio, estudios copiosos, artificio y prudencia admirable», *Discurso poético*, *ed.* M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 68. Para contextualizar, siquiera sea brevemente, la discusión barroca en torno a la dicotomía *ingenium/ars*, véase A. García Berrio, «El 'Patrón' renacentista de Horacio y los tópicos teórico–literarios del Siglo de Oro español», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, 1982, I, pp. 573–588.

432 E. Bergmann nos recuerda que Sor Juana recrea «una anécdota que utilizó Cervantes dos veces en el *Quijote* (II, iii y lxxi), el del mal pintor Orbaneja cuyo lema fue 'Dé donde diere'», en art. *cit.*, p. 236.

con hurtos de sol y primavera
echa, con mil primores,
una mujer en infusión de flores;
y después que muy bien alambicada
sacan una belleza destilada,
cuando el hervor se entibia,
pensaban que es rosada y es endibia.
(vv. 25–30)

La declaración de intenciones que la poeta nos muestra en el exordio desciende a un terreno más práctico y concreto al anunciar que renuncia a seguir el trilladísimo camino de escoger las flores para ponderar la belleza femenina, que ha sido tan común en el decurso de la historia literaria, y que se intensificó más aún con el desarrollo del petrarquismo. En efecto, la poeta mexicana se propone abandonar los hollados caminos poéticos y buscar nuevos senderos que terminen por enriquecer su expresión literaria. A este afán estético responde, pues, su renuncia a constreñir en un «ramillete» las excelencias de su dama. Poco importa que dicho florilegio sirviera para encarecer o para denostar las características de la mujer en cuestión, pues flores hubo para ambos propósitos. Lo interesante es que podamos apreciar el reto de Sor Juana de renunciar a una materia tan común en la tradición literaria a la que pertenece, como es la de la flor, y proponerse hallar nuevos materiales con los que ponderar los raros rasgos de Lisarda:

Mas no pienso robar yo sus colores;
descansen, por aquesta vez, las flores,
que no quiere mi musa ni se mete
en hacer su hermosura ramillete.
¿Mas con qué he de pintar, si ya la vena
no se tiene por buena,
si no forma, hortelana en sus colores,[433]
un gran cuadro de flores?

---

[433] J. Polo de Medina aparece como el referente inmediato de esta alusión «hortelana» que nos remite al cromático florilegio que servía para encarecer la belleza femenina: «Mas no quiere mi amor hacerte ofrenda / Del color que se halla en cualquier tienda, / Y de flores, despojos de la mano / De cualquiera hortelano, / Que brotó la maceta / Del tierno casco de cualquier poeta». Pero había sido Quevedo quien, con anterioridad, en su *Aguja de navegar cultos*, se había burlado de los poetas de huerta en el sentido que ahora invocan nuestros autores: «Para las facciones de las mujeres hay gargantas de plata bruñida, y

(vv. 31–38)

La dificultad de su propósito es más ponderada aún, ya que en los siguientes ovillejos nuestra autora entona la palinodia de que todo ha sido ya escrito por la tradición literaria («¡Oh siglo desdichado y desvalido / en que todo lo hallamos ya servido!», vv. 39–40), por los poetas anteriores que tuvieron el camino libre para la creación y gozaron la fortuna de ser ellos quienes podían acuñar conceptos e imágenes novedosos:

¡Dichosos los antiguos que tuvieron
paño de que cortar, y así vistieron
sus conceptos de albores,
de luces, de reflejos y de flores!
(vv. 45–48)

En este sentido, también se ve cómo, una vez más, la poeta introduce una reflexión de carácter estético en su composición, pues parece situarse ante la dicotomía *imitatio/inventio*[434], ya que —como vimos más arriba— Sor Juana se plantea la necesidad de buscar nuevos caminos poéticos, o sea, es partidaria de la *inventio* o de una *imitatio* creativa, en lugar de someterse a

---

trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubíes para jetas y hocicos, y alientos de ámbar (como pomos) para resuellos, y manos de marfil para garras, pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácar para mejillas. Aunque los poetas hortelanos todo esto lo hacen verduras, atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas, el aliento de jazmines», en *Quevedo esencial, ed.* C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1990, p. 94.

434 En realidad, no se trataba de dos términos contrapuestos, pues en los Siglos de Oro se aceptaba sin ningún tipo de reserva la idea de la *imitatio*, pero entendida, no como imitación servil, sino como una imitación compuesta, como aclaró F. Lázaro Carreter («Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial» [1979], en *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 193–223), pp. 89–119); lo que ocurre es que, ya en el siglo XVII, el poeta, en su afán de admirar, conmover y deleitar al lector se encuentra en la necesidad de buscar nuevos senderos literarios, con lo que la *inventio* desplaza a la *imitatio* como fundamento teórico que posibilitará los anhelados deseos de novedad creadora (véase A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco» [1987], en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 9–55). Véase, más arriba, sobre la *imitatio* la nota 105.

una *mimesis* servil que siga las pautas marcadas por la tradición literaria[435]. De hecho, la poeta mexicana, a continuación, se burla de la imaginería con que la tradición literaria, y de un modo especial la petrarquista, ha venido ponderando la belleza femenina, resultando absolutamente ridícula la repetición *ad nauseam* de unas imágenes y de un léxico que ya estaban definitivamente lexicalizados y carecían por completo de riqueza poética. Así, Sor Juana se sitúa, en los versos 49–94, en la tradición satírico–burlesca que venía poniendo en solfa la bisutería barata (cabello = oro, ojos = estrellas, labios = coral, dientes = perlas, boca = concha) y la marchita floresta (azucenas, rosas y claveles) del agotado petrarquismo[436]. La constatación de semejante pobreza poética confirma su idea expresada anteriormente de buscar nuevas formas poéticas y, por lo tanto, su decidida filiación a la *inventio* sobre la *imitatio:*

¡Pues qué es ver las metáforas cansadas
en que han dado las musas alcanzadas?
No hay ciencia, arte ni oficio,
que con extraño vicio,
los poetas, con vana sutileza,
no anden acomodando a la belleza,
y pensando que pintan de los cielos,
hacen unos retablos de sus duelos.
(vv. 95–102)

Sor Juana se dirige al lector a lo largo de su composición confesándole continuamente sus devaneos y dudas poéticas (como cuando se muestra consciente de haber abusado del uso de la palabra «pues», vv. 145–146; o del empleo de la palabra «principio») e, incluso, ofreciéndole

---

435 En este sentido, había dicho E. Bergmann: «Estos poemas, el retrato de Apolo y Dafne y los 'Ovillejos', representan un juego de retórica autoconsciente que tienen sus contradicciones internas, cuestiones de imitación y retórica, fuente parcial de la agudeza de estos poemas», en art. *cit.*, p. 233.

436 En cierto modo, el poema de Sor Juana sigue las pautas de las creaciones antipetrarquistas, pues su parodia resulta bastante similar al dirigirse contra los tópicos más manidos por el petrarquismo en la descripción suntuaria de los encantos de sus damas (zafiros y esmeraldas por ojos, diamantes por tez, perlas por dientes, rubíes por labios, etc.). Véase Mª P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, pp. 140–152.

la posibilidad de intervenir a su antojo en el poema: «si alguno halla otra voz que más expresa, / yo le doy mi poder y quíteme ésa» (vv. 123–124)[437].

Y no podía faltar la alusión al modelo más directo que Sor Juana tiene en cuenta a la hora de componer su poema: el poeta murciano Jacinto Polo de Medina, quien gozaba gran fama como poeta satírico–burlesco, y cuya poesía, en especial sus retratos poéticos, se habían convertido en obligada referencia para todo el que se introdujera en dicho género[438]. De hecho, la alusión explícita que hace Sor Juana a Polo de Medina pone de manifiesto que también ella, en cierto modo, lo tuvo presente, y en concreto los retratos poéticos mencionados[439].

Si —de acuerdo con lo que acabamos de ver— en el poema de Sor Juana el exordio, entre otras cosas, sirve para explicitar las claves poéticas y fundamentos teóricos de su retrato literario, el del poema de Polo de Medina es útil también, en cierto modo, para la aclaración de fines similares, si bien es verdad que la profundidad y el fuste doctrinal que nos revela —aunque en forma de alusiones no exentas de ironía y ambigüedad— el poema de la mexicana parece estar ausente en el del murciano. Gran parte de su exordio nos muestra a un poeta que confiesa su amor a su amada acudiendo continuamente a los tópicos amorosos al uso, aunque en un tono humorístico que pone de manifiesto, en todo momento, el juego poético en el que se entrena nuestro autor, ajeno por completo a las sinceras convenciones amatorias. Así, declara el tiempo transcurrido sin ver a su amada, la búsqueda de un nombre poético, «dulce y blando», que armonice sincréticamente con sus cualidades y su sentimiento, y su confesión amorosa hilvanada con los manidos tópicos al uso, con un lexicalizado lenguaje amoroso que arranca de la trilladísima tradición del amor cortés y perpetuado en contrastes y antítesis igualmente heredados de la corriente

---

437 En este sentido, se pone de manifiesto la estrategia del *movere* que perseguía el artista del Barroco, para lo que pretendía —como señaló J. A. Maravall— «introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador. Con ello se consigue algo así como hacerle cómplice de la misma: tal es el resultado que se obtiene con el procesamiento de presentarla abierta al espectador», *La cultura del Barroco*, *op. cit.*, p. 169.

438 Véase F. J. Díez de Revenga, *Salvador Jacinto Polo de Medina (1603–1676)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976 y *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000; J. Barceló Jiménez, *Polo de Medina: la sociedad y los tipos humanos en su obra*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1978.

439 Véase, más arriba, la nota 424.

petrarquista, pero todo ello combinado, eso sí, con un espíritu zumbón repleto de humor e ironía que termina por ridiculizar, no sólo su propia y personal escenita, sino los procedimientos estilísticos que vemos en la tradición de la poesía amorosa.

Finalmente, nuestro poeta, en los últimos versos del exordio, revela la causa que origina su retrato, concebido como ofrenda que sirve para lisonjear a su amada con la finalidad de vencer su desdén:

> Suele un amante que de veras ama
> Ablandar a su dama.
> Cuando está rigurosa,
> Con lisonjas de hermosa.
> (vv. 74–77)

Un retrato que, a diferencia del de la poeta mexicana, se recrea sólo en el rostro de su Teresa/Tertuliana, aunque contiene en tan breve muestra todas sus excelencias:

> Retratando su rostro en breve suma
> con ingenio pintor y pincel pluma,
> (...)
> Quiero pintar al vivo
> tu cara o rostro, de belleza archivo.
> (vv. 74–77; 86–87)

El cotejo con el poema de Sor Juana evidencia que el poeta murciano apenas si contiene alusiones a principios teóricos, ya fueran poéticos o pictóricos, salvo una simple alusión al conocidísimo troquel que evoca la clásica alusión al tópico del *ut pictura poesis*: «Con ingenio pintor y pincel pluma» (v. 79). Polo de Medina parece haber renunciado a fundamentar teóricamente su retrato —siquiera fuera con sencillas apelaciones— en beneficio de una ficción contextualizadora del mismo, cual es el ablandamiento de su rígida e ingrata amada —anécdota que lógicamente quedaba vedada a nuestra autora—, cuya historia amorosa se declara también, como el resto del poema, en un tono y un estilo satírico–burlesco. Nuestra poeta, en cambio, con su peculiar exordio se distancia no sólo de su inmediato modelo sino también de la práctica común en los retratos poéticos de la época, ya que no contextualiza su *descriptio* según la retórica tradicional de la poesía iconográfica y, además, otorga a su

exordio una función metapoética que nos revela las claves literarias del poema y, al mismo tiempo, supone una evidente ruptura del sitema[440], pues transgrede el papel del exordio según el paradigma del género iconográfico.

## Retrato

La descripción pictórica o el retrato literario de la dama nos sitúa en la segunda parte, es decir, en el desarrollo del poema, que abarca los versos 161–390. La autora nos ofrece una *descriptio* que, de acuerdo con las convenciones retóricas de la tradición iconográfica, tiene un recorrido vertical y descendente, o sea que comienza en la cabeza y termina en los pies. Pero, siguiendo las pautas marcadas en el exordio, la poeta nos ofrece un retrato de Lisarda que no sólo se aleja del canon tradicional, sino que lo parodia abiertamente hasta situarse, incluso, en los límites de la misoginia literaria. Pero, de cualquier modo, lo que resulta especialmente interesante es la forma en que nuestra autora lleva a cabo el plan pergeñado en el exordio, o sea, la constatación de la elaboración del retrato poético, la consecución del tono burlesco y los procedimientos usados para tal fin, la forma en que logra sortear la entonces larga tradición del retrato literario para conseguir una imagen inequívocamente distinta y, por lo tanto, nueva de la dama objeto de su pluma, y todo ello manteniéndose en la línea del prometido estilo llano.

Como habíamos visto en el exordio, en el retrato pictórico en sí de Lisarda se observa que la autora nos va contando en primera persona todo el proceso de realización, desde sus devaneos y titubeos hasta la concreción o resolución definitiva que adopta con la imagen seleccionada o la pincelada escogida.

Este proceso de elaboración, ya sea interno o externo, es la base sobre la que se sustenta la composición, pues la vivifica de manera continua al explicitar la poeta sus pensamientos, sus dudas en el proceso de concreción del concepto deseado; o al dirigirse, en forma de apóstrofe, a un tú diverso y múltiple (la propia figura objeto del retrato, a la musa, pero sobre todo a los lectores, destinatarios del poema, y posibles censores), manteniendo así no sólo su atención sino la tensión necesaria en el largo

---

[440] Véase C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976[6], vol. I, pp. 492–572.

proceso de la elaboración del retrato; todos ellos interlocutores pasivos, silenciosos receptores de la autora, por ella vivificados y personificados, y gracias a ella convertidos en testigos mudos e impasibles, pero imprescindibles para el sostenido y vigoroso monólogo que la pintora escenifica —como un juego aparentemente dialógico— mientras nos ofrece las pinceladas maestras de su retrato poético.

Y también, por qué no decirlo, con esta forma de proceder Sor Juana consigue dirigir la mirada del lector–espectador no hacia el cuadro sino hacia su propia mano. La humana mano de la divina pintora–escritora se convierte, así, en la verdadera protagonista del conjunto compositivo, con lo que la joven poeta mexicana logra enaltecer su propia figura poético–pictórica que brilla fulgorosamente por su capacidad demiúrgica[441].

Por su parte, el poeta murciano había optado en su *Retrato* por ofrecernos igualmente un monólogo con la apariencia de mantener un pseudodiálogo con su amada y destinataria del poema–retrato. Ese tú, apostrofado pero impenitentemente mudo, mantenía así la coartada literaria de la ficción amorosa, aunque fuera en clave satírico–burlesca. La ingrata Teresa —o Tertuliana— es, pues, la receptora e interlocutora del poeta–pintor porque es ella el objeto de su poema–pintura y su finalidad amorosa. Y si el «tú» confirma la coherencia interna en el poema de Polo de Medina, el tácito «vosotros»/«ustedes», o sea los lectores/censores, son los destinatarios a los que Sor Juana ha convertido en apostrofados interlocutores y que sustentan el supuesto y aparente diálogo que hábilmente monologa la poeta mexicana, como hiciera con anterioridad el poeta murciano en su *Fábula de Apolo y Dafne*. Esta forma pronominal conviene perfectamente a la estrategia poética de Sor Juana, ya que nosotros sus lectores somos los testigos que tendremos que certificar si la poeta–pintora ha conseguido retratar el raro prodigio que representa la extraordinaria Lisarda. Por ello, la joven poeta mantiene un monólogo continuado o un pseudodiálogo con su propia musa o con sus hermanos lectores, que son los que sirven para ponderar su creación poética y valorar su condición de escritora.

---

441 Recuérdese el trabajo de J. Lara Garrido en el que destaca la capacidad demiúrgica del poeta–pintor que crea su poema–retrato: «Los retratos de Prometeo...», art. *cit.*, pp. 133–147. En efecto, la poeta no está interesada en ofrecernos el retrato poético final de Lisarda, sino en mostrarnos todo su proceso creativo, con sus vacilaciones y aciertos, con su rechazo y asimilación de la tradición literaria, de manera que, más que el retrato, el tema de la composición es la propia poeta en pleno proceso de creación literaria, convertida en una práctica reflexión metapoética.

El retrato pictórico o la *descriptio* de la dama solía comenzar por el **cabello**, como hace nuestra autora en su lineamento —«Por el cabello empiezo, esténse quedos» (v. 161) —, aunque la distancia de la modélica tradición idealista se producirá tan sólo lo que tarde en «pintar» todos sus «enredos» (v. 162), refiriéndose no a los provocados por el cabello de Lisarda, sino a las supuestas asociaciones que su sola mención evocarían. La lastimosa realidad de la modelo llega hasta el extremo de hacer que la propia retratista dude irónicamente de sus posibilidades expresivas: «no hallo comparación que bien les cuadre: / ¡que para poco me parió mi madre» (vv. 163–164). La tradición petrarquista podría brindar las imágenes oportunas: «¿Rayos de sol?». Y se responde a sí misma la autora: «Ya aqueso se ha pasado, / la pregmática nueva lo ha quitado» (vv. 165–166); y por qué no «¿Cuerda de arco de amor, en dulce trance?», y se contesta también que «eso es llamarlo cerda, en buen romance» (vv. 167–168). En ambos casos, Sor Juana renuncia al socorro de la tradición idealista: en el primero, porque ella es consciente de su total agotamiento; y en el segundo, se permite hacer un juego de palabras gracias a la disemia de «cerda» que le aconseja evitar su empleo para no caer en la descalificación en lugar del elogio. Pero, la realidad es que ni la agudeza ni el ingenio de nuestra autora podía salvar el escollo que le presentaba su modelo; y desde luego, el infinito repertorio de la tradición petrarquista para la alabanza del cabello tampoco podía disponer del concepto adecuado para su Lisarda. Así que lo mejor sería acudir a otras fuentes más cercanas, como el lenguaje coloquial, o el refranero: «¡Qué linda ocasión era / de tomar la ocasión por la mollera!» (vv. 169–170). En efecto, incluso en el proceso de degradación de la belleza femenina era oportuno comenzar por la cabeza porque, además, «la ocasión la pintan calva»:

> Pero aquesa ocasión ya se ha pasado,
> y calva está de haberla repelado.
> Y así en su calva lisa
> su cabellera irá también postiza,
> y el que llega a cogella,
> se queda con el pelo y no con ella;
> y en fin después de tanto dar en ello,
> ¡qué tenemos, mi musa, de cabello?
> (vv. 171–178)

Pero el ingenio de nuestra autora le permite usar el motivo del cabello —«nacido», es decir, y gracias a su sentido disémico, «a propósito»—, no ya para ponderar la calvicie o el postizo de Lisarda («que es lo que encarecerse más se puede», v. 184), sino para, otorgándole una función metapoética, referirse a su propia composición e, incluso, se permite una irónica autocrítica aprovechando el valor disémico que le proporciona la

palabra «Escritura», pues confiesa su ignorancia en ambas materias, la religiosa y la literaria:

El de Absalón viniera aquí nacido,
por tener mi discurso suspendido;
mas no quiero meterme yo en hondura,
ni en hacerme que entiendo de Escritura.
(vv. 179–182)

En efecto, del mismo modo que Absalón, el hijo de David, que había conspirado contra su padre, en su huida, se le enredó su larga cabellera en las ramas de un árbol y se quedó suspendido, así se encuentra nuestra autora con su poema, una vez retratado el asunto del cabello. Resulta interesante, por otra parte, comprobar una vez más cómo Sor Juana recurre al campo religioso para extraer imágenes o alusiones que ilustren su retrato literario (recuérdese la alusión al «diablo») y, como en este caso, elevan el tono en un sentido más cultista.

y bájese a la frente mi reparo;
gracias a Dios que salgo a lo claro,
que me pude perder en su espesura,
si no saliera por la comisura.
(vv. 185–188)

El siguiente peldaño que desciende toda *descriptio* de la dama debe detenerse, como hace ahora Sor Juana, en la **frente**. El retrato físico de la dama avanza al mismo tiempo y compás que la propia composición y, en este sentido, resulta imposible no hallar una conexión evidente entre los rasgos de la dama que se mencionan y su aplicación al propio poema. Así, se aprecia que la autora se alegra de haber descendido a lo «claro» porque se halla en la frente y se pudo haber perdido en la «espesura» de la peluca de no haber salido deslizándose por su craneo («comisura»). El valor dilógico de esos versos nos permite, como decimos, aplicarlo a la composición: Sor Juana se alegra de haber vuelto hacia lo «claro», es decir, al estilo llano que había anunciado, ya que de haber continuado con el tono cultista que le había impuesto la alusión a los cabellos de Absalón, podría haberse perdido en la espesura y en la hondura de la oscuridad poética.

Tendrá, pues, la tal frente,
una caballería largamente,
según está de limpia y despejada;
y si temen por esto verla arada,
pierdan ese recelo,

que estas caballerías son del cielo.
(vv. 189–194)

La poeta–pintora nos muestra una visión burlesca de la frente basándose en una imagen hiperbólica, pues la asocia con una larga «caballería», que en las Indias podía significar «cierto repartimiento de tierras o haciendas» (*Auts.*). Pero el valor dilógico de «caballería» le permite continuar el juego de palabras, ya que, en su sentido recto, sabemos que las tierras estarían «aradas», por lo que, Sor Juana, en su habitual apóstrofe a los lectores, les sugiere que no teman, puesto que las caballerías, en este caso, al referirse a la frente de Lisarda, corresponden al cielo, es decir, a su sentido metafórico, y no al suelo, con lo que la extensísima frente de la dama está «limpia y despejada».

A cada paso, Sor Juana vuelve sobre su poema, como si temiera apartarse de las pautas señaladas en el exordio. De ahí que, de nuevo, volvamos a encontrar otros versos que cumplen una evidente función metapoética puesto que en ellos reflexiona la autora acerca del estilo de su composición:

¡Qué apostamos que ahora piensan todos,
que he perdido los modos
del estilo burlesco,
pues que ya por los cielos encarezco?
Pues no fue ese mi intento,
que yo no me acordé del firmamento,
porque mi estilo llano,
se tiene acá otros cielos más a mano;
(vv. 195–202)

Todo parece indicar que nuestra autora es consciente, en momentos determinados, de que ciertas imágenes pueden resultar difíciles con lo que su incomprensión provocaría no sólo su alejamiento del estilo llano, sino también la pérdida del tono burlesco. De ahí que en estos versos, siguiendo el hilo común de la palabra «cielo» o «firmamento», resuelva la cuestión asociando el término a una parte del cuerpo de la dama (la boca y la frente), como resultaba tan común en la poesía de la época. El retrato sigue, a continuación, por las cejas, que inspiran a la poeta–pintora un juego de palabras, puesto que lo habitual en la poesía de la época es asociarlos a la imagen de los «arcos», y una palabra que rima en consonante con «arcos» es «zarcos», que significa de color azul claro, con lo que el retrato azulado de Lisarda por seguir el efecto paronomástico no sólo resultaría ridículo sino que, incluso, se asociaría a algún demonio, cuyo color se suponía azulado:

Las cejas son, ¿agora diré arcos?
No, que es su consonante luego zarcos,
y si yo pinto zarca su hermosura,
dará Lisarda al diablo la pintura
y me dirá que sólo algún demonio
levantara tan falso testimonio.
(vv. 207–212)

En la tradición idealista de la poesía áurea las cejas se asociaban habitualmente a los arcos; el reto de nuestra autora —como venimos observando— consiste en hallar una imagen novedosa que siga el tono y el estilo propuesto:

En fin, ya con ser arcos se han salido;
mas, ¿qué piensan que digo de Cupido
o el que es la paz del día?
Pues no son sino de una cañería
por donde encaña el agua a sus enojos;
(vv. 217–220)

Así, a través de la pregunta retórica, Sor Juana niega que se pueda tratar de cualquiera de los dos arcos por antonomasia, ni el de Cupido, ni el que se deduce de la metáfora siguiente, el arco iris. Las cejas de Lisarda responden a una imagen novedosa, como sugiere la poeta («¿Me dirán que esto es viejo y es trillado?», v. 224), y sobre todo hiperbólica —que es uno de los recursos fundamentales para la consecución del sentido burlesco—, lejos de toda sugerencia mítica o idílica, pues sus arcos son los de una «cañería».

Sor Juana nos ofrece ahora el retrato o la *descriptio* de los **ojos** de Lisarda. Los primeros versos (vv. 229–235) que dedica la poeta al motivo reflejan su aparente titubeo y dificultad para dar con la imagen o la comparación certera que lo muestren con fidelidad. Y, a continuación —como ha ocurrido con otras partes del cuerpo—, la autora evita explícitamente comparar los ojos con las imágenes más tópicas y lexicalizadas que nos han llegado de la tradición literaria:

¡Jesús!, ¿no estuve en un tris de decir soles?
¡Qué grande barbarismo!
Apolo me defienda de sí mismo,
que a los que son de luces sus pecados,
los veo condenar de alucinados;

y temerosa yo, viendo su arrojo,
trato de echar mis luces en remojo.
Tentación solariega en mí es extraña;
¡que se vaya a tentar a la montaña!
(vv. 236–244)

En efecto, la imagen habitual con la que se asocian los ojos es la del sol, término que, aplicado en su sentido recto a los ojos, sería obviamente una exageración; de ahí que Sor Juana recurra otra vez al terreno religioso para burlarse de su posible desliz; y escarmentada en la experiencia ajena, de acuerdo con el refranero popular (si bien, la poeta actúa sobre el refrán según sus necesidades expresivas cambiando «barbas» por «luces»), echa sus luces en remojo y se olvida de pretender una imagen obtenida de ese lexicalizado campo semántico. Pero el tono burlesco continúa teniendo una base lingüística y, así, junto a la derivación, el juego de palabras resulta útil a nuestra autora para reírse de su tentación «solariega», cuya disociación le permite referirse a que ella no ha querido —como sabemos— recurrir al entorno semántico de «sol» («solar–»), ya que hubiera significado su caída en la tradición literaria (es decir, «solariega») que procuraba evitar.

Una vez que ha renunciado al arsenal más común del que derivan las imágenes que puedan alabar los ojos de su dama, nuestra autora nos ofrece una visión de sí misma confesándose incapaz de hallar la comparación o el símil adecuado (vv. 245–247).

Tras haberlo intentado, Sor Juana parece abandonar la posibilidad de hallar las imágenes y símiles para los ojos, a pesar de que se trata de la parte más alabada del cuerpo femenino por la tradición literaria, en concreto por la petrarquista, pues en los ojos se fijaba el reflejo del alma y eran a su vez «manantial de perfecciones» (v. 255). Sin embargo, Sor Juana ha renunciado a ofrecer una imagen degradada de la faceta espiritual de Lisarda, y se recrea sólo y exclusivamente en el plano corporal. Nuestra poeta se invita a sí misma a concluir el retrato de los ojos:

razón es ya que salgan de madrina,
pues a sus niñas fuera hacer ultraje
querer tenerlas siempre en pupilaje.
En fin, nada les cuadra, que es locura
al círculo buscar la cuadratura.
(vv. 258–262)

El sentido humorístico se nos muestra cuando vemos el valor disémico de las palabras clave. Así, «madrina» nos remite a la propia poeta;

«niñas» alude a los propios versos, además de a las niñas de los ojos; y «pupilaje» se refiere a las pupilas de los ojos y a la labor de tutela que tienen las madres y, en este caso, la «madrina», es decir, la autora. De esta forma, tenemos de nuevo ocasión de comprobar cómo Sor Juana nos ha hecho pasar del retrato físico de la dama al plano metapoético, pues está aludiendo a la propia composición y, en un sentido más genérico, a la obra literaria, ya que ésta debe desprenderse del tutelaje de su autor y seguir su propia peregrinación en manos de los lectores. Por último, la renuncia de Sor Juana a seguir con el motivo de los ojos se nos antoja definitiva, de ahí el tono expeditivo que se deriva de los versos con los que concluye su *descriptio*, basándose en la derivación de «cuadro» y su antítesis con «círculo», que es la metonimia con la que evoca los ojos. Y así surge la nueva asociación, la comparación y la creación de una imagen novedosa entre una parte del cuerpo de la dama y otro concepto carente del mínimo ideal de belleza poética.

> Síguese la nariz, y es tan seguida,
> que ya quedó con esto definida;
> que hay nariz tortizosa, tan tremenda,
> que no hay geómetra alguno que la entienda.
> (vv. 263–265)

En el orden que se sigue, la **nariz** era el siguiente motivo del cuerpo que tenía que someterse a la pluma–pincel de Sor Juana, quien, tomando como base de su burla la hipérbole, nos presenta una Lisarda tan nariguda que no tiene ninguna separación de sus ojos, y tan grande que no hay geómetra que la pueda medir, ni que logre descifrar su forma.

Nuestra autora renuncia —como venimos observando— al repertorio floral o a la nómina de colores («carmín», «grana», «rosa») habituales en la tradición literaria para ponderar las **mejillas** de su retratada, que en su estado natural, sin los afeites, no son otra cosa más prosaica ni más real que la «carne», concepto que se erige como una evidencia perogrullesca frente a la posibilidad más poética que se hubiera derivado del valor disémico del concepto «rosa» y que le habría supuesto la renuncia a su anhelo de novedad: «Ellas, en fin, aunque parecen rosa, / lo cierto es que son carne y no otra cosa» (vv. 277–278).

Tomando como base un léxico coloquial («Haciéndome está cocos», v. 280; «me provoca», v. 282; «ha de costarme», v. 284), la poeta–pintora renuncia también al empleo de las lexicalizadas imágenes de la tradición literaria para ponderar la **boca** de Lisarda y, de esta forma, rechaza las trilladísimas alusiones al color de la Aurora (vv. 280–281) o las perlas de oriente (vv. 282–284), y busca en el ámbito popular la imagen de corte

realista que mejor conviene a su propósito de distanciarse del canon idealizado de la mujer, de acuerdo con su propósito burlesco, y logra hallar la comparación exacta para el ambiente vulgar —pero nunca aplebeyado, soez ni grosero— en el que está insertando a la dama retratada:

> Es, en efecto, de color tan fina,
> que parece bocado de cecina;
> y no he dicho muy mal, pues de salada,
> dicen que se le ha puesto colorada.
> (vv. 285–288)

De hecho, la propia autora, en los versos que suele intercalar en su retrato literario para reflexionar en voz alta sobre su propio poema, se muestra ufana con la imagen de la cecina para aludir a la boca: «¿Ven cómo sé hacer comparaciones? / muy propias en algunas ocasiones?», vv. 289–290. Satisfacción que no evita que la misma Sor Juana justifique la creación de su última comparación (vv. 293–298).

De estos mismos versos, no exentos de una buena dosis de ironía, que cumplen una evidente función metapoética, surgirá la base metafórica para pintar otra parte del cuerpo de Lisarda:

> Con todo, numen mío,
> aquesto de la boca va muy frío:
> yo digo mi pecado,
> ya está el pincel cansado;
> (vv. 289–302)

Nuestra poeta, a partir del campo semántico de «frío», recurre a la hipérbole para ponderar la **garganta** de Lisarda, cuya blancura y frialdad, le sugiere que su voz le sale «garapiñada» (o sea, según *Autoridades*, cuajada o condensada con el artificio de la nieve):

> pero pues tengo ya frialdad tanta,
> gastemos esta nieve en la garganta,
> que la tiene tan blanca y tan helada,
> que le sale la voz garapiñada.
> (vv. 303–306)

Hemos podido observar cómo Sor Juana se recrea, en su sentido recto, en el concepto de la frialdad («frío», «frialdad», «nieve», «helada», «garapiñada»), cuya actuación la lleva hasta dar el último doble salto, el de pasar, gracias a la metonimia, de la garganta a la voz, y de llegar, por el efecto de la gradación hiperbólica, de la frialdad a la congelación.

Pero, no olvidemos que «frío» también había sido empleado por Sor Juana con otra acepción, la de «sin gracia», aprovechándose de su valor disémico. En este sentido —como sugerí más arriba—, la poeta–pintora se refería con un claro tono irónico a su propia composición. Pero, ¿por qué digo que hay en ello ironía? Lógicamente, si la poeta creyera que su poema, o su última imagen en relación con la boca de Lisarda, hubiera quedado sin gracia, la habría suprimido sin más. Pero, además, observemos que el sentido irónico se enfatiza aún más puesto que Sor Juana pinta la siguiente parte del cuerpo, la garganta, tomando curiosamente como base el campo semántico de lo «frío», o sea, paradójicamente, de lo «sin gracia» y, para colmo, llega hasta la hiperbolización de dicha «frialdad», es decir, hasta la sosería más alevosa. Por lo tanto, sólo cabe pensar que si Sor Juana no hubiera estado satisfecha al principio, no hubiera continuado precisamente con la misma base metafórica. Y al seguir su realización poética a partir del primer concepto, resulta obvio que el comentario posterior sobre el mismo era irónico, como así se ratificaría en los versos siguientes que amplificaban, entre otras cosas, el valor de su ironía.

Cuando llegamos a la descripción o pintura de la **mano** tenemos oportunidad de observar de nuevo el procedimiento habitual de Sor Juana de renunciar a los lexicalizados conceptos que le brinda la tradición literaria, pero con la habilidad de que en su misma negación, gracias a la *litotes*, va implícita la aceptación de la cualidad aparentemente rechazada. Como recordamos, el rasgo distintivo por antonomasia de la mano femenina es la blancura[442]. Pues, bien, observemos con atención nuestro retrato:

que ya toda la nieve se ha gastado,
y para la blancura que atesora,
no me ha quedado ni una cantimplora;
y fue la causa de esto
que como iba sin sal, se gastó presto.
(vv. 310–314)

La poeta–pintora, en su ánimo de eludir las trilladísimas comparaciones de la tradición petrarquista, renuncia a tales conceptos, pero no niega que la blancura siga siendo el rasgo distintivo de su Lisarda, con lo que, a través de su negación, al mencionarlos está asumiendo sus efectos estéticos. De este modo, la mano, por efecto de la *litotes*, es blanca como la

---

[442] La blancura de la mano ha resultado proverbial a lo largo de la tradición literaria, y sus ecos se enfatizaron de manera especial con Petrarca (*Canz.*, s. XXX VIII, 12 y CCVIII, 12).

nieve, la cantimplora (también alterna la negación de la tradición con la voluntad de hallar lo novedoso) o la sal (por efecto de la metonimia, la evocación del mar y, por consiguiente, de la espuma, salta a la vista). Pero la fineza de la joven poeta todavía nos sorprende aún más, ya que su rechazo de todas estas posibles imágenes no sólo se debe a su explícita voluntad de no caer en lo archiconocido, sino al hecho de que «iba sin sal», es decir, «sin gracia» —de nuevo su énfasis irónico— para culminar con éxito por esos derroteros poéticos. El uso de la ironía y de la paradoja nos permite comprobar nuevamente que la maestría de Sor Juana se pone de manifiesto al lograr extraer más riqueza literaria aún de las supuestamente exprimidas y lexicalizadas imágenes poéticas.

Ahora, hallamos de nuevo unos versos de aparente transición —en este caso, son los vv. 315–321— que cumplen perfectamente con su misión de ralentizar el *tempo* poético con el fin de evocar, por una parte, el proceso de elaboración del poema, cumpliendo, a veces, con la función metapoética ya comentada anteriormente y, por otra, con la misión de cambiar el sentido o la orientación de la composición para introducirnos la siguiente imagen o comparación o para seguir con el retrato de otra parte del cuerpo.

La poeta–pintora se centra, en primer lugar, en la *descriptio* o retrato de la mano derecha y, lejos de esgrimir como argumento el peso que tiene la diestra en la tradición literaria[443], se limita a justificar su decisión en la obviedad de que por alguna mano había que comenzar. De manera refinada se aprecia, de nuevo, el proceder que ya conocemos: en este caso, no se niega sino que se elude la alusión a la causa principal que justificaría la decisión de comenzar por la mano derecha. Y a la obviedad esgrimida para tal comienzo («a la pintura, es llano, / que se le ha de asentar la primer mano», vv. 331–332), se añaden unas características absolutamente neutras para su ponderación («blanca y hermosa porque es de carne y hueso»), totalmente de acuerdo con la argumentación de perogrullo, aunque no se evite aparentar la renuncia de los desgastados materiales suntuarios cuya sola mención enfatizarían su blancura y hermosura, radicada en su utilidad más que en su ornato:

---

443 La *diestra* es la mano literaria por antonomasia, desde los clásicos hasta los Siglos de Oro (recuérdese, por ejemplo, la canción de Herrera a la batalla de Lepanto, vv. 3–4, o el v. 20 de la canción primera de Cervantes dedicada a la Armada, o el v. 1 de la canción de Góngora sobre el mismo asunto; y, para no extenderme, ejemplos similares podemos ver en aquellos poemas dedicados a temas que ensalzan precisamente a mancos tan ilustres como Mucio Scevola (Jáuregui, Quevedo, etc.). Véase, más arriba, la nota 160.

Es, pues, blanca y hermosa con exceso,
porque es de carne y hueso,
no de marfil ni plata, que es quimera
que a una estatua servir sólo pudiera;
y con esto, aunque es bella,
sabe su dueño bien servirse de ella,
y la estima bizarra,
más que no porque luce, porque agarra;
(vv. 333–340)

Lo pleonásmico se reitera, y enfatiza si cabe, en los versos que dedica Sor Juana para pintar la mano izquierda que no es ni «tan diestra» (v. 342) y «no tiene un dedo menos de belleza» (v. 344). Y, precisamente, a partir de esta comparación, cuando la poeta, en apariencia, justifica su proceder, surge la imagen novedosa anclada en la creación lingüística:

pues pudiera muy bien naturaleza
haber sacado manca esta belleza,
que yo he visto bellezas muy hamponas,
que si mancas no son, son mancarronas.
(vv. 353–356)

Por fortuna, su retrato refleja fielmente a Lisarda, con sus dos manos, primero la derecha y luego la siniestra. De otro modo, podría haber sido manca. En este supuesto, la resolución hubiera ido acorde con el tono burlesco que sigue el poema. Así vemos que podría haber terminado caracterizada como «mancarrona», aumentativo que introduce nuestra autora para aludir despectivamente a la falta de una mano; pero tal calificativo —como sugiere Méndez Plancarte— también surge de la palabra «marca», cuyo valor polisémico puede reiterarnos la «marca» de la ausencia de la mano, o su inutilidad, y también, en germanía, nos comunica que se trata de una de la «marca», es decir, una prostituta. Afortunadamente, la naturaleza ambidiestra de nuestra Lisarda la ha librado de la malicia de nuestra poeta.

Sor Juana somete la **cintura** de Lisarda a la hipérbole que es el mejor recurso para ponderar su delgadez y lograr, además, una nota humorística al exagerar hasta el extremo lo que resultaba un rasgo habitual en la *topica* de la belleza femenina: «porque ella es tan delgada, / que en una línea queda ya pintada» (vv. 361–362).

En el orden vertical del retrato o la descripción ideal de la dama, sobre todo el petrarquista, llegamos finalmente al **pie**, y nuestra autora sigue sorteando los tópicos al uso que ponderan su pequeñez, aunque no renuncia a

reflejar esta característica en el caso de su Lisarda, sino a exagerarla mostrando, de esta forma, una imagen caricaturizada y, por lo tanto, burlesca del pie. Nuestra poeta nos ofrece varias imágenes que enfatizan la brevedad del pie de la dama: en primer lugar, reconoce que no lo ha visto, tal vez por su extrema pequeñez («El pie yo no lo he visto, y fuera engaño / retratar el tamaño», vv. 363–364); en segundo lugar, apela a su musa, igualmente incapaz de ponderar algo tan extremadamente diminuto al no ser zapatera («ni mi musa sus puntos considera / porque no es zapatera», vv. 365–366); y, por último, Sor Juana nos ofrece una ingeniosa y novedosa imagen con la que consigue retratar bellamente la brevedad del pie de Lisarda, tomando como base precisamente el valor disémico de «pie», que puede referirse al pie humano o al verso, y ambos conceptos —el pie de Lisarda y el verso— terminan coincidiendo en el mismo heptasílabo, o sea en verso breve, frente al endecasílabo o el verso o pie de arte mayor, ratificando así la pequeñez ya comentada:

> pero según airoso el cuerpo mueve,
> debe el pie de ser breve,
> pues que es, nadie ha ignorado,
> el pie de arte mayor, largo y pesado;
> (vv. 367–370)

Nuestra poeta–pintora incorpora a su retrato o *descriptio* el **vestido** de su dama, que también contribuye a reflejar fielmente su esperpéntica y problemática imagen: «Un adorno garboso y no afectado, / que parece descuido y es cuidado», vv. 377–378. Así se aprecia, por ejemplo, en cómo lleva su falda, tan desgarbada, suelta y larga que la arrastra por el suelo:

> un aire con que arrastra la tal niña
> con aseado desprecio la basquiña,
> en que se van pegando
> las almas entre el polvo que va hollando.
> (vv. 379–382)

O la peluca, que la lleva arrojada hacia un lado dejando descubierta la frente, cuya elusión permite bromear a Sor Juana que aprovecha tal elipsis para simular que estuvo a punto de sufrir un lapsus al introducir en su lugar «cielo» con lo que transgrediría la lógica interna de su poema —su poética

de carácter burlesco[444]—, pues de esta forma acudiría a uno de los tópicos de la tradición literaria que ella ha venido no sólo esquivando continuamente en su *descriptio* o retrato, sino sometiendo a su fusta humorística y burlesca:

> y al arrojar el pelo,
> descubrir un: ¡por tanto digo «cielo»,
> quebrantando la ley!, mas ¿qué importara
> que yo la quebrantara?
>
> (vv. 385–398)

## Epílogo

El poema de Polo de Medina también se cierra con un epílogo final (vv. 314–327) en el que el poeta recurre a unas argumentaciones voluntariamente perogrullescas y redundantes que enfatizan el tono satírico–burlesco mantenido a lo largo del poema. Muestra a su ingrata amada su retrato («traslado») diciéndole que él ha reflejado el original, con lo que no debiera extrañarse de su producto artístico, y sus posibles faltas. Y como había declarado en el exordio, el poeta–pintor espera que su amada se ablande de cara a su solicitud amorosa al entregarle su retrato, y con un léxico típico del amor cortés le comenta de forma reiterativa y obvia las consecuencias de su rígido desdén:

> Este es, ingrata ninfa, tu traslado,
> sacado, corregido, y concertado
> con el original de tu persona.
> (...)
> Ablándate, pues quiero
> ese animado acero,
> muéstrate a tu galán menos ingrata.
> Mira que si me mata
> tu desdén excesivo,
> estando muerto, no has de verme vivo,
> y mientras fuere vivo, ten por cierto
> que he de quererte y no has de verme muerto.

---

[444] Recordemos los versos 189–206 del poema en los que nuestra autora se mofaba de la trillada asociación de frente y cielo.

Finalmente, Sor Juana también termina, a manera de epílogo, el retrato de Lisarda. Lejos de entonar la palinodia solicitando perdón por haber transgredido los cánones de belleza femenina que ha heredado de la tradición literaria, la poeta–pintora nos recuerda, de nuevo, a través de la imagen religiosa, que, al fin y al cabo, no ha sido la ley cristiana la sometida al potro de su pluma: «A nadie cause escándalo ni espanto, / pues no es la ley de Dios la que quebranto» (vv. 389–390). Y, por último, nos comunica la escasa edad de la dama retratada («veinte años de cumplir en mayo acaba», v. 395), la rúbrica que certifica la autoría del retrato —«*Juana Inés de la Cruz la retrataba*», v. 396— y proclama su satisfacción y orgullo por el poema realizado, convirtiéndose ella misma definitivamente en el verdadero centro de interés del poema.

## Paralelismos y diferencias

Una vez visto el poema–retrato de Sor Juana, conviene analizar, siquiera sea brevemente, cuál es la herencia recibida del aludido Jacinto Polo de Medina. Veamos, pues, los paralelismos y diferencias entre ambos poemas iconográficos, considerando tan sólo los versos que nos centran en sus respectivos retratos. En principio, los dos poemas siguen el paradigma habitual de las composiciones iconográficas que persiguen la descripción o pintura del ideal femenino de belleza —aunque en ambos casos se persiga la inversión de dicho paradigma—: es decir, siguen un proceso vertical descendente al fijar los rasgos corporales de la mujer retratada.

Así, vemos que el recorrido corporal que realizan los dos poetas es casi idéntico, teniendo en cuenta que mientras que Polo de Medina fijaba su retrato en el rostro de la dama, Sor Juana nos ofrecía el retrato completo de Lisarda:

> POLO DE *MEDINA*: cabello, frente, cejas, ojos, pestañas, nariz, mejillas, boca, labios, dientes.
>
> SOR *JUANA*: cabello, frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, boca, garganta (y continúa con la mano, cintura, pie, vestido).

Esta diferencia en el planteamiento global del retrato de ambos poetas confirma, de nuevo, la voluntad de la poeta mexicana de apartarse de su precedente, eligiendo todo el cuerpo de su dama como objetivo de su retrato. Pero esa desemejanza en su pretensión poético–pictórica no es óbice para hallar un espíritu y aliento ciertamente común en ambos escritores, pues los dos pretenden componer un poema iconográfico en el que inviertan los

rasgos de la ideal belleza femenina que han heredado de la tradición literaria, y en especial de la corriente petrarquista. Por lo tanto, el proceder de los dos autores resulta muy similar, ya que ambos transgreden la tradición del poema iconográfico para construir un retrato satírico–burlesco del retrato femenino, con lo que pretenden invertir la imaginería suntuaria que idealizaba cada uno de los aspectos de la mujer.

Si las coincidencias afectan, en gran medida, al espíritu, al objetivo y al tema de ambos retratos, también podemos apreciar que hay semejanza en el estilo llano que imprimen a sus textos y que contribuye adecuadamente a las pretensiones comunes del retrato satírico–burlesco que anhelan realizar.

A pesar de que hay aspectos y elementos comunes en los dos poemas, no se debería caer en la simplificación de pensar que es consecuencia de la imitación realizada por Sor Juana. Las coincidencias de ambos textos se deben a que los dos autores han procedido de forma muy similar, a saber: han transgredido la tradición literaria del retrato femenino ideal para obtener una imagen satírico–burlesca de dicha imagen y, en esa pretensión, su procedimiento ha buceado en la tradición petrarquista que es, sin duda, la corriente que enriqueció y perfeccionó la belleza ideal de la mujer. Por lo tanto, las similitudes de ambos poemas radican en que sus dos autores actuaron sobre el mismo paradigma. De hecho, una rápida lectura de los dos poemas revelaría que sus coincidencias se concretan tan sólo en los materiales y referentes, en general, que sustentan, en el modelo recto, la idealización de las partes del cuerpo de la mujer; pero, una vez seleccionada la base común para la imaginería, la consecución de la metáfora satírico–burlesca que degradaría la belleza femenina se materializa de forma muy distinta. Así, podemos observar que sus semejanzas proceden sobre todo del arsenal común legado por la tradición literaria, en especial por el petrarquismo —y, por supuesto, por el antipetrarquismo— que se había centrado en los astros, la pedrería suntuaria, la floresta, y en todos los casos con las consiguientes y respectivas asociaciones a una amplia panoplia cromática[445].

Pero, observemos siquiera sea de forma rápida, en el siguiente cuadro sinóptico, la manera de proceder de ambos poetas respecto de la tradición literaria para apreciar lo que une y separa a sus dos poemas

---

[445] Véase Mª P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

iconográficos, partiendo tan sólo del fragmento común de ambos retratos, o sea del rostro de Teresa y de Lisarda, respectivamente[446]:

| | POLO DE MEDINA | SOR JUANA |
|---|---|---|
| CABELLO | | |
| sol, rayos | | |
| oro | | |
| amarillo, rubio | | |
| | prietos | |
| | | **calva** enredos |
| cuerda, arco | morcillas | cerda |
| hebras, madeja | moño, guedejas | [peluca] |
| | sortijas, sabandijas | |
| | | Absalón (función metapoética) |
| FRENTE | | |
| cielo | medianoche | claro |
| estrellas | pecas | comisura |
| cristal | mulato | limpia |
| | | caballería |
| leche | entintada | despejada |
| nieve | ollín, azabachada | |
| blanca | negra–parda | |
| CEJAS | | |
| arcos de cupido | triunfales | arcos de cañería |
| arco iris | turquescos | zarcos |
| | negras | |
| | cerdas, hilo | |
| | fluecos | |
| | tenacillas, hoces | |
| | corvillas | |
| | guarda–polvo | |
| (Función metapoética) | epítetos [añejos] | viejo y trillado |

446 El siguiente cuadro sinóptico nos permite comprobar, de forma muy resumida, la realización del retrato poético de Polo de Medina (columna segunda) y de Sor Juana (tercera columna) respecto de cada una de las partes del cuerpo de la dama que aparecen en la primera columna. En ésta reseño las partes del cuerpo y sus características serias aludidas por los dos poetas (las de Sor Juana están en cursiva) y transgredidas posteriormente.

| | POLO DE MEDINA | SOR JUANA |
|---|---|---|
| OJOS | | |
| estrellas | | |
| cielo | firmamento | |
| luceros | | sol |
| soles | | (función metapoética) *solariega* |
| esferas | | solar |
| globos | | |
| rutilantes | Negros, enlutados | |
| doradas | oscuro | |
| arreboles | luces | |
| | | cuadratura del círculo |
| serenos | | |
| manantial perfec. | | |
| niñas | [bizcas] | niñas–pupilaje |
| párpados | basquiñas | |
| pestañas | picas alabardas | |
| | pasadizos | |
| Apolo (Función metapoética) | tramoya cisnes esp. | buñuelos, pimienta, alucinados |
| | | luces en remojo |
| NARIZ | | |
| | cañón de plata | |
| | zona | tortizosa |
| | cañón de vellón | seguida |
| | corvo caño alambre | sin geómetra |
| | estaño | |
| | nogal | |
| | enebro | |
| | almendruco | |
| | fundas de nieve | |
| MEJILLAS | | |
| aurora | madrugada | carne |
| maravillas | dos mentiras | |
| carmín, rojas | ébano | |
| grana | | |
| rosa | | |
| cándidas | nevados | |
| | pomos/romos | |
| | romos | |

| | POLO DE MEDINA | SOR JUANA |
|---|---|---|
| (Función metapoética) | jarcia vana, hortelano | |
| BOCA | | |
| puente [función Vitales] | | |
| rubí | sangriente Brasil | |
| nácar | hueso | |
| coral | carne | |
| concha | | |
| clave 1 | madroño | |
| | camuesa | |
| | [escupitajo] | salada |
| grana | | cecina |
| | | colorada |
| Aurora | | |
| perlas orientales | hueso | |
| | amarillos, blancos | |
| diamantes | | |
| garganta | | garrapiñada |
| nieve, blanca | | |

Como se aprecia, en la construcción conceptística —que es la base de los dos poemas iconográficos— de ambos autores se observan ciertas e importantes diferencias, pues mientras que Polo de Medina tiende a la acumulación de imágenes satírico–burlescas, como pretendiendo dar respuesta, en clave humorística, a cada una de las imágenes legadas por la tradición literaria, Sor Juana tiende a la reducción y, en sentido contrario a la aportación exhaustiva de distintas imágenes *contrafacta*, procura simplificar la asociación de ideas de modo que cada una de las partes del cuerpo femenino sea pintada metafóricamente con una sola imagen burlesca, que, en todo caso, se ovilla a sí misma sugiriendo, a partir de ella, nuevas ideas que hiperbolizan satíricamente la ya de por sí degradada imagen.

Con esta manera de proceder, se aprecia que la construcción metafórica del poeta murciano se atiene más a los trillados senderos del antipetrarquismo y procura oponer una imagen satírico–burlesca a cada una de las conocidas imágenes que ha seleccionado de la tradición literaria. El procedimiento de la poeta mexicana se me antoja algo más complejo porque su esfuerzo compositivo se sitúa más allá de la simple objeción de carácter antipetrarquista, pues, en lugar de contradecir las múltiples imágenes de la tradición literaria, y específicamente la petrarquista, la joven monja busca una sola imagen, un único concepto que, de forma contundente, consiga la

anhelada caricatura de la parte corporal de la mujer objeto de la *descriptio*. Se trata, pues, frente a la *amplificatio* que persigue Polo de Medina, de alcanzar una concentración léxica y metafórica a partir del hallazgo oportuno, el concepto. Y ese proceso de simplificación y condensación poética tiene que lograr, al menos, el mismo efecto depreciador que se consigue con la imagen satírico–burlesca de la belleza femenina alcanzada con la enumeración y acumulación de imágenes, con lo que el esfuerzo de nuestra poeta se centra en la búsqueda y hallazgo de un concepto que contenga una gran riqueza semántica, cuya capacidad de sugerencia en su afán degradador iguale y supere los efectos satírico–humorísticos logrados por la vía de la enumeración acumulativa de imágenes–eco del antipetrarquismo.

La actuación y procedimiento de Sor Juana se sitúa, de esta forma, en la línea del más puro conceptismo, de acuerdo con la vieja formulación de Gracián, quien define el concepto como «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos»[447]. Así, pues, el ejercicio de nuestra autora, de manera simplificada, se traduce en la búsqueda de un concepto original, distinto y distante de sus dos modelos, el directo —Polo de Medina—, y el indirecto —la tradición literaria—, cuya transgresión desea; y, de este modo, cuanta más distancia exista entre las ideas asociadas u objetos relacionados, mayor será su riqueza expresiva y, por tanto, su valor poético. El concepto hallado deberá permitirnos comprender y comprobar su efecto satírico–burlesco respecto del canon petrarquista y la superación o distanciamiento del modelo antipetrarquista tomado como referente inmediato.

En su anhelo de lograr este propósito, nuestra poeta contaba con un extenso corpus de figuras retóricas tradicionales, entre las que ha elegido —como hemos visto— aquellas que han sido susceptibles de convertirse en agudezas propiamente dichas de acuerdo con la filosofía gracianesca, gracias a la actuación de un rasgo esencial: la dificultad, que constituye el alma del concepto. En este sentido, podemos apreciar que Sor Juana sigue las pautas del discurso de Gracián, de manera que su procedimiento conceptístico se emplea principalmente en la creación de agudezas de concepto (a través del empleo de la metáfora, la alegoría, la hipérbole, la ironía, la metonimia) y agudezas verbales (con el uso de la dilogía o disemia, derivación, disociación, paronomasia). Además, ha sabido explotar acertadamente otros

---

[447] B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, *ed.* E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 55.

procedimientos estilísticos de base fundamentalmente lingüística: el aumentativo, las jergas (lenguaje eclesiástico o religioso, retórico, científico, etc.), un léxico vulgar —pero renunciando al empleo del taco, el insulto o el lenguaje chocarrero— felizmente mezclado con el uso de cultismos, el refrán y la frase hecha o el cliché[448].

En este poema encontramos la mixtura de lo conceptista «llano» con su más rico y culto conceptismo; la más depurada creación léxica se pone al servicio de un tono y una finalidad satírico–burlesca. La combinación de estilos y de concepciones estéticas sobresalen nítidamente en nuestra composición, ofreciendo una evidente diversidad tonal bajo una misma finalidad poética: la proclamación de su capacidad literaria. Así, nuestra autora no tuvo el menor reparo en afiliar tácticamente su poema entre los que seguían el estilo llano. Y, lejos de considerar que se trataba de un pronunciamiento en relación con la guerra de los estilos literarios —lo que hubiera sido paradójico al provenir de una de las más enfáticas deudoras del mal llamado «culteranismo»[449]—, sólo nos cabe entenderlo como la acertada

---

448 No he pretendido recoger todos y cada uno de los recursos estilísticos que ha empleado Sor Juana en su poema, sino tan sólo los más importantes de acuerdo con la finalidad de su retrato literario. Así, pues, sirva la relación que he hecho sólo para recapitular de forma simplificada aquellos tropos y figuras retóricas más reiteradas y eficaces en su poema para los propósitos expresivos de Sor Juana.

449 Esto me permitiría revisar la clasificación sin matices de Sor Juana como una poeta enclavada en el grupo de poetas culteranos. Con esta manera de proceder, Sor Juana nos sitúa, pues, en el más refinado y elegante conceptismo, de lo que se colige que estamos equivocados cuando se afirma, sin más, que nuestra poeta es la más genuina representante del culteranismo en la literatura Hispanoamericana, puesto que se toma como base, y en cierto modo se perpetúa, una errada distinción entre conceptismo y culteranismo. Como se ha podido apreciar, el conceptismo es la base común de nuestra poeta, como lo era también de Quevedo y de Góngora, en contra de lo que secularmente se ha venido sosteniendo. Sobre esta cuestión puede verse, entre otros trabajos, los siguientes: A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967; F. Lázaro Carreter, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984[4], pp. 13–43; R. Menéndez Pidal, «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa–Calpe, 1966[4], pp. 217–230; F. Monge, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», *op. cit.*, pp. 355–381; E. Orozco, «Características del siglo XVII», en *Historia de la Literatura Española, II, Renacimiento y Barroco* (dir.) J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp. 391–522; A. A. Parker, «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 345–360; M.

respuesta que Sor Juana daba al decoro poético, pues la poeta mexicana tal vez pretendía llevar la coherencia poética hasta su último extremo estableciendo un estrecho paralelismo entre todos los elementos estructurales del poema. De ahí que la simple alusión a su «estilo llano» esté repleta de una carga metapoética importante, como, de hecho, irradiaba a lo largo de todo el texto.

En efecto, el poema iconográfico de Sor Juana también revela una clara función metapoética, pues se trata de un perfecto ejemplo de demostración teórica y práctica de cómo debía entenderse la literatura y, en concreto, la creación poética. La coherencia estructural y compositiva que nos muestra pedagógicamente Sor Juana se convierte en toda una lección magistral en la que podemos aprender cómo surge y se elabora un texto poético manteniendo una estrecha relación entre todos y cada uno de sus componentes, que se traduce en una perfecta confabulación entre el tema, el tono, el estilo, el metro, etc.

## Conclusión

Sor Juana se incorpora con este tipo de composiciones a ese espíritu desmixtificador del Barroco que subvierte los valores de la poesía iconográfica, que había ensimismado, durante tantos años, a un sinfín de artistas que habían agotado prácticamente las posibilidades expresivas del motivo e, incluso, del género literario. Sor Juana logra invertir estéticamente los prestigios que dominaban la tradición literaria del poema iconográfico, cuyos primorosos rasgos eran empleados, según convenía, desde la finalidad del ornato o desde la pretensión sarcástica. Nuestra poeta rechazaba, pues, una estética convencional (la del retrato femenino según el canon tradicional, sobre todo el petrarquista) y creaba otra, dentro de la genérica creación satírico–burlesca, que, sin duda, contribuía al florecimiento de toda su poesía.

Este poema no es ni debe concebirse como una concesión marginal u ocasional a un género y un estilo apenas practicado por Sor Juana, sino que debemos entenderlo como una creación que reafirma su trayectoria poética, que dista —como se sabe— de ser unilateral y de estar anclada en una única

---

Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe.*

parcela de la creación literaria. En este poema se aprecian y se reafirman los rasgos literarios que, de forma inequívoca, nos sugieren el proceder creativo de su autora, incluido el aliento de su cultísimo *Primero sueño*.

El fruto de la ligerísima comparación entre el poema de Sor Juana y el de Polo de Medina tampoco podría deparar demasiadas sorpresas. Según vimos, la mexicana tuvo presente el citado texto del murciano (aparte de su *Fábula de Apolo y Dafne* y, de una forma más genérica todo su quehacer poético en clave satírico–burlesca; del mismo modo que tampoco sería muy difícil no hallar vestigios de esa misma, y, ya entonces, larga tradición *contrafactista* del retrato literario o de la *descriptio* femenina que conformaron los antipetrarquistas) como ella misma reconoce explícitamente. En este sentido, era lógico que la joven poeta buceara sobre todo en aquellos autores que se habían convertido en santo y seña de la parodia petrarquista en relación con el retrato femenino. Y, así, su anhelo poético la llevó hasta la más genuina creación antipetrarquista, la de Francisco de Quevedo, en la que había bebido Jacinto Polo de Medina. Pero no lo sigue a pies juntillas, ni para imitarlo ni para parodiarlo satíricamente, sino que se trata, más que de imitación paródica, de mimética *inventio*. Sor Juana crea su poema inspirándose en toda la tradición literaria que tan bien conocía, y siguiendo sus propios pasos en el género poético, con el fin de responder a su nuevo objetivo literario: ofrecer una muestra en negativo de lo que había cultivado tantas veces, y tan extraordinariamente, en positivo, el retrato literario; o, dicho de otra forma, la *vis* poética de Sor Juana necesitaba experimentarse, probarse en la vertiente literaria de la burla dentro de los cauces del retrato poético, cuyos parámetros rectos tenía ya tan trillados. Y no cabe duda de que nuestra autora consiguió su propósito, pues, no sólo demostró y confirmó su dominio del tema en el terreno burlesco, sino que en ese difícil espacio literario logró ofrecer nuevas perspectivas a un motivo que andaba ya demasiado manido, consiguiendo incluso elevar estéticamente la poesía satírico–burlesca a través de su magnífico poema iconográfico.

En este ovillejo Sor Juana nos revela que su capacidad como retratista no se reduce sólo al ámbito de las composiciones iconográficas de alabanza, sino que también en este terreno más controvertido y difícil para el realce propio sobresale con una fulgurante brillantez. El retrato satírico–burlesco de Lisarda pone de manifiesto que la poeta mexicana también ha logrado, una vez más, la perfecta simbiosis entre la pintura y la poesía que le ha permitido crear una imagen perfectamente degradada de la belleza ideal femenina, y no por ello menos paradigmática que cualquiera de los ejemplos que ella misma había moldeado en tono serio. Por lo tanto, podemos afirmar que la maestría como retratista de Sor Juana se evidencia desde cualquiera de las dos perspectivas adoptadas en la creación del poema iconográfico: la del retrato lírico o la del retrato satírico–burlesco. La figura

realzada, en todo caso, es siempre la de la propia figura demiúrgica, nuestra poeta–pintora.

La pretensión de Sor Juana de conseguir un retrato literario amparándose en la coartada que le facilita el troquel del *ut pictura poesis* sitúa su pretensión burlesca en los antípodas de las convenciones del género, pero en ningún momento abraza la misoginia literaria que le hubiera facilitado su labor creadora. Así, podemos comprobar cómo no utiliza ninguna de las formas del disfemismo, que rehúye el soez vulgarismo y la palabra malsonante, que no acude al ámbito animal o vegetal, habitualmente convertido en un arsenal de imágenes groseras; en ningún momento la imagen degradada que ha logrado para cada una de las partes del cuerpo de Lisarda supone una sugerencia chocarrera ni aplebeyada; también se aprecia que Sor Juana no se centra en las partes y órganos inferiores de la mujer, sino que se recrea en aquellos miembros del cuerpo femenino más tópicos, evitando toda alusión a las funciones orgánicas primarias o en las miserias físicas del cuerpo corruptible[450]. La burla del paradigma del ideal de belleza femenina supone una cierta misoginia genérica, pero siempre indulgente, del mismo modo que su modélico poeta cordobés, don Luis de Góngora, quien nunca siguió los parámetros literarios de la feroz misoginia marcada por Quevedo[451]. El retrato de Lisarda resulta burlesco y grotesco, refleja una verdadera parodia o caricatura del ideal de belleza femenina, pero, en ningún caso, pensaríamos que Sor Juana —como hiciera Quevedo en innumerables ocasiones— ensucia ni envilece a la mujer.

La conjunción de todos los procedimientos que he venido señalando conforman la base conceptística que sustenta la creación poética de Sor Juana con el fin de provocar en su finalidad última una ruptura de sistemas más complejos o, si se quiere, de transgredir diversas tradiciones que convergen en nuestro poema: el petrarquismo y la tradición literaria que ha venido ensalzando el ideal de belleza femenina, la tradición del poema iconográfico que ha visto cómo se han invertido sus parámetros rectos en una vertiente o realización burlesca, la tradición misógina, puesto que Sor

---

450 Acerca de la *topica* habitual en la poesía satírico–burlesca de carácter misógino, véase los estudios sobre Quevedo de A. Mas, *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'aeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano–Americanas, 1957; I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 74–75, 164–175, 250–268.

451 R. Jammes distingue claramente entre la cruel misoginia de Quevedo y la actitud indulgente de Góngora con la mujer, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, *op. cit.*, pp. 47–54.

Juana ha conseguido subvertir el ideal de belleza femenina sin caer en los límites de la misoginia literaria. Y si —con palabras de Aurora Egido— «*decir de otra manera* en poesía es *decir otra cosa* y los cambios introducidos en el sistema expresivo *(verba)* alteraban claramente su significado *(res)*»[452], no cabe la menor duda de que Sor Juana está ofreciendo nuevas materias poéticas con su personal modo de escribirlas, está abriendo el tema del retrato literario a nuevos y distintos cauces que van desde la transgresión, en forma de sátira humorística, a la función metapoética. Desde este punto de vista, se puede afirmar, sin duda, que el poema de Sor Juana, en virtud de su transgresora propuesta, está ofreciendo nuevas perspectivas a viejos códigos poéticos[453].

Si se admite, con S.G. Carullo[454], que en los poemas iconográficos en tono serio de nuestra escritora, junto a la exaltación de la figura retratada, se producía, por el panegírico que hace la escritora del arte y por la conseguida espiritualización de la realidad, el ennoblecimiento de su propia figura como artista, también se debería admitir que, con nuestro ovillejo, la elaboración de una figura retratada que degrada hiperbólicamente el ideal de belleza femenina, también supone la exaltación de dicha figura por cuanto se ha convertido en un paradigma de la imagen satírico–burlesca de la mujer, y por cuanto que tampoco están ausentes los principios teóricos, pictóricos y poéticos que sustentan la composición en sí misma y su esperpéntico bosquejo femenino; por ello se puede afirmar que la elaboración de este retrato satírico–burlesco, este modélico *contrafacta* supone también el enaltecimiento de nuestra artista (máxime, cuando en ningún momento se pretende exaltar a la retratada, como sí ocurría en los poemas iconográficos serios) y la reafirmación de su singularidad literaria, puesto que con este poema ha conseguido poner de manifiesto su capacidad transgresora frente a la tradición literaria, su riqueza intelectual al apoyarse en un coherente discurso teórico literario y pictórico —incorporado, además, al propio poema— y su habilidad creativa que se traduce definitivamente en la

---

452 A. Egido, «La *hidra bocal*...», art. *cit.*, p. 101.

453 En este sentido, hay que subrayar de nuevo las palabras de E. Bergmann al señalar que el retrato poético se corresponde con el género epistemológico y que, en realidad, nos ofrece —como en este caso— una imagen de la propia poeta «contemplando su propio proceso creativo e imaginativo en términos más literarios que plásticos»; y, más adelante, afirma que lo que termina exponiéndose es la «frustración de poetizar», «y lo que se presentaba como esbozo del 'retrato del autor', del escepticismo del poeta frente al propósito de pintar, es el tema central de los 'Ovillejos'», art. *cit.*, pp. 231–236.

454 S. G. Carullo, *El Retrato Literario*..., *op. cit.*, pp. 148–150.

exaltación de su propio nombre poético, enfáticamente subrayado con su lapidaria rúbrica en el último verso del poema.

# BIBLIOGRAFÍA


AA.VV., *El bodegón*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, 2000.

ALCIATO, *Emblemas*, *ed.* de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

ALDANA, F. de, *Poesías castellanas completas*, *ed.* J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

ALÍN, J. Mª, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.

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

—, *La lengua poética de Góngora (Parte primera, corregida)*, Madrid, Anejo XX de la *RFE*, 1950.

—, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.

—, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971 5ªreimp.

—, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974[6].

—, *Góngora y el gongorismo* [1984], vol. VII, Madrid, Gredos, 1998.

—, y Ferreres, R. (eds.), *Cancionero antequerano*, Madrid, CSIC, 1950.

ALVAR EZQUERRA, A., *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Huelva, Universidad, 1997.

ARELLANO, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.

ARGUIJO, Juan de, *Poesía, ed.* G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2004.

ARIOSTO, *Sátiras, ed.* J. Mª Micó, Barcelona, Sirmio, 1999.

ARTIGAS, M., *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.

—, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. *El Anti-Jáuregui* del Licenciado Luis de la Carrera», en *BRAE*, XII (1925), pp. 587–605.

ASENSIO, E., «Un Quevedo incógnito: las *Silvas*», *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13–48.

BAKER, H., *The Dignity of Man: Studies in the Persistence of an Idee*, Cambridge, Massachusetts, 1947.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J., *Polo de Medina: la sociedad y los tipos humanos en su obra*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1978.

BAYO, M., *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480–1550)*, Madrid, Gredos, 1970.

BELTRÁN, V., *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990.

BERGMANN, E. L., «La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro», en M. A. Garrido Gallardo (*ed.*), *Crítica semiológica de textos literarios*, vol. II, Madrid, CSIC, 1986, pp. 231–238.

—, *Art inscribed: Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

BLANCO, M., *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992.

BLOCK FRIEDMAN, J., *Orpheus in the Middle Age*, Cambridge, Mass., Harvard University Press., 1970.

BODINI, V., *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971.

BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976[6].

—, y ALONSO, D., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970[4].

CABAÑAS, P., *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948.

CABELLO, G., «La elegía fúnebre en Pedro Soto de Rojas», *Revista de Literatura*, XLIX, 98 (1987), pp. 453–472.

—, *Dinámica de la Pasión Barroca*, Málaga, Universidad de Almería y Universidad de Málaga, 2004.

CAMACHO GUIZADO, E., *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

CANET, J. L., RODRÍGUEZ, E. y SIRERA, J. L. (eds.), *Actas de la Academia de los Nocturnos*, Valencia Edicions Alfons el Magnànim–Diputació Provincial e València, 1988.

CARVALLO, L. A. de, *Cisne de Apolo*, II, *ed.* A. Porqueras, Madrid, CSIC, 1958 [Nueva edición de A. Porqueras Mayo, en Kassel, Reichenberger, 1997].

CARREIRA, A., *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998.

CARRILLO Y SOTOMAYOR, L., *Libro de la erudición poética*, *ed.* A. Costa, Sevilla, Alfar, 1987.

—, *Poesía completa*, *ed.* A. Costa, Madrid, Cátedra, 1984.

—, *Obras*, *ed.* R. Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990.

CARULLO, S. G., *El Retrato Literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1991.

CASCALES, F., *Tablas Poéticas*, *ed.* B. Brancaforte, Madrid, Espasa–Calpe, 1975.

CASTRO, A. (*ed.*), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, B.A.E., 1951, vol. XLII.

CLAMURRO, W. H., «Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20:1 (Jan. 1986), pp. 27–43.

COLÓN CALDERÓN, I., «La mezcla de géneros en las Academias Morales de las Musas de Antonio Enríquez Gómez. 3 Las elegías», en F. Díaz Esteban (*ed.*), *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Letrúmero, 1994, pp. 97–101.

COLLARD, A., *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.

CORDENTE MARTÍNEZ, H., *Origen y genealogía de Antonio Enríquez Gómez, alias don Fernando de Zárate (Poeta y dramaturgo conquense del Siglo de Oro)*, Cuenca, Alcana Libros, 1992.

COSSÍO, J. Mª de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa–Calpe, 1952 [re*ed.* Madrid, Istmo, 1998].

COSTA, A., *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.

—, «Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 35–49.

—, «Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana», en M. García Martín (*ed.*), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 245–254.

—, «El legado renacentista en los sonetos de Góngora», en J. Matas Caballero *et alii*, *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. II, León, Universidad de León, 1988, pp. 27–37.

COTARELO, E., *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico–crítico con varias poesías del mismo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886.

COTTA, D., «La *Qualitas Sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Páez», *Canente*, 1 (2001), pp. 183–231.

CRISTÓBAL, V., «Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos», en *Los géneros literarios. Actes del VIIè simposi d'Estudis Clàssics 21–24 de març de 1983*, Barcelona (Bellaterra), Secció catalana de la Societat Espanyola d'Estudis

Clàssics, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp. 277–285.

—, Mujer y Piedra. El mito de Anaxárate en la literatura española, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.

CRUZ, A. J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins P.C., 1988.

CRUZ, J. I. de la, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, ed.* A. Méndez Plancarte, México, FCE, 1951.

CUEVA, J. de la, *Exemplar poético, ed.* J. Mª Reyes, Barcelona, PPU, 1986.

CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, FCE, 1984[4].

DARST, D. H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.

DE BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987.

DÍAZ RENGIFO, J., *Arte Poética Española, ed.* facs., Madrid, MEC, 1977.

DIEGO, G. (*ed.*), *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina* de Pedro de Medina Medinilla, Santander, Tipografía de «La Atalaya», 1924.

DÍEZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, CSIC, 1970[reimpr.],

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX (1993), pp. 53–85.

—, «*Marcos de Obregón* en tres epístolas de Vicente Espinel», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 71–111.

—, «Notas sobre la carta en octosílabo», en B. López Bueno (*ed.*), *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151–180.

—, «Biografía y literatura en la elegía *A la ausencia de la patria* de Antonio Enríquez Gómez: una lectura», *eHumanista*, vol. 1 (2001), pp. 32–33.

—, «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro», en J. Lara Garrido (*ed.*), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 163–188.

DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Salvador Jacinto Polo de Medina (1603–1676)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976.

—, *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000.

DORRA, R., «El cuerpo ausente (Sor Juana y el retrato de Lisarda)», *NRFH*, XLV, núm. 1 (1997), pp. 67–87.

EGIDO, A., *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, 1979.

—, «La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», en *Al ave el vuelo. Homenaje a Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 32–52.

—, «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)», *Criticón*, 46 (1989), pp. 5–39. [Reeditado en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990].

—, Fronteras de la poesía en el Barroco, Barcelona, Crítica, 1990.

—, Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles», Barcelona, PPU, 1994.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *Academias Morales de las Musas*, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, a costa de Alonso Lozano, 1660 [ejemplar R–736 de la BNM].

—, El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña, *ed.* T. de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.

—, *The Perfect King. El rey más perfecto*, *ed.* M. McGaha, Tempe (AZ), Bilingual Press, 1991.

ESPINEL, V., *Obras completas*, II. *Diversas Rimas*, *ed.* y est. G. Garrote Bernal, Málaga, Diputación de Málaga, 2002.

ESPINOSA, P., *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, ed.* facs., Madrid, RAE, 1991.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Felipe II y su tiempo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

FERNÁNDEZ DE ANDRADA, A., *Epístola moral a Fabio y otros escritos, ed.* D. Alonso y «Estudio preliminar» de J. F. Alcina y F. Rico Barcelona, Crítica, 1993.

FERRARI, Á., «Fernando el Católico, titán y bienaventurado», *Archivo de Filología Aragonesa*, II (1947), pp. 5–58.

FERRI COLL, J. Mª, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

FICINO, M., *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y est. prel. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

FLORIT DURÁN, F., «El mester filológico de Gerardo Diego», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Caja Murcia, 1997, pp. 189–204.

FUCILLA, J. G., «Las imitaciones italianas de Lomas Cantoral», *RFE*, 17 (1930), pp. 156–168.

—, Estudios sobre el petrarquismo en España, Madrid, CSIC, 1960.

GALLEGO MORELL, A., *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961.

GARCÍA BERRIO, A, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968.

—, Formación de la Teoría Literaria Moderna (1). La tópica horaciana en Europa, Madrid, Cupsa, 1977.

—, «El 'Patrón' renacentista de Horacio y los tópicos teórico–literarios del Siglo de Oro español», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, 1982, I, pp. 573–588.

—, Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales, Madrid, Taurus, 1988.

GARCÍA GALIANO, Á., *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 1992.

GARCÍA PELAYO, M., *Del mito y de la razón en el pensamiento político*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

—, «Mito y actitud crítica en el campo político», en Homenaje a Ángel Rosenblat en sus 70 años. Estudios filológicos y lingüísticos, Caracas, 1974.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y otros textos*, *ed.* B. Morros y est. prel. de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

GATES, E. J., *Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960.

GENDREAU–MASSALOUX, M., «La folie d'amour de Garcilaso a Góngora: Épanouissement et métamorphoses d'un thème mytique», *Visages de la folie (1500–1650)*, eds. A. Redondo et A. Crochon, Paris, 1981.

GIL, L., *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid, Guadarrama, 1967.

GÓNGORA, L. de, *Obras completas*, *ed.* Juan e Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1972[5].

—, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, *ed.* José Mª Micó, Madrid, Espasa–Calpe, 1990.

—, *Soledades*, *ed.* R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

—, *Romances*, *ed.* A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

—, *Obras completas*, I, *ed.* A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio Castro, 2000.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *La poética ovidiana del destierro*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, por Juan Nogues, 1648 [*ed.* E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969; *ed.* E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998].

GREEN, O. H., «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *PMLA*, LXIV (1949), pp. 247–301.

—, España y la tradición occidental, Madrid, Gredos, 1969.

GREER JOHNSON, J. «A comical lesson in creativity from Sor Juana», *Hispania*, 71, núm. 2 (May, 1988), pp. 442–444.

GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

—, «Notes toward the Study of the Renaissance Letter», en B.K. Lewalsky (*ed.*), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*, Cambridge, Massachusetts, 1986, pp. 70–101.

—, El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos, Barcelona, Crítica, 1988.

—, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161–177.

—, «La *Epístola a Boscán* de Garcilaso», en M. Crespillo y J. Lara Garrido (*ed.* y comp.), *Comentario de textos literarios*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 75–92.

—, Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada, Barcelona, Tusquets, 1998.

HAGSTRUM, J., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.

HEBREO, L., *Diálogos de amor*, *ed.* José Mª Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986.

HERRERA, F. de, *Poesía castellana original completa*, *ed.* C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

—, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones*, *ed.* facs. de A. Gallego Morell, CSIC, Madrid, 1973 [*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, *ed.* I. Pepe–J. Mª Reyes, Madrid, Cátedra, 2001].

HIGHET, G., *Anatomy of Satire*, Princeton, University Press, 1972.

HODGART, M., *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.

HUTCHEON, L., «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), pp. 467–477.

—, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981), pp. 140–155.

IFFLAND, J., *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1978.

IGLESIAS, L., «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *BBMP*, LIX (1983), pp. 141–203.

—, «Lectura de la Égloga I», en V. García de la Concha (*ed.*), *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2–4 de marzo de 1983)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 61–82.

ÍÑIGUEZ BARRENA, Mª L., «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la Virgen de Monteagudo en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada Páez, Luis Martín de la Plaza y Pedro Espinosa», *Revista de Literatura*, LI (1989), pp. 115–155.

IVENTOSCH, H., *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia, 1975.

JAMMES, R., «L'*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), pp. 193–215.

—, «Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora», en *Les Langues Néo-Latines*, LV (1961), pp. 1–47.

—, La obra poética de Don Luis de Góngora [1969], Madrid, Castalia, 1987.

JÁUREGUI, J. de, *Obras*, *ed.* I. Ferrer de Alba, Madrid, Espasa–Calpe, 1973.

—, *Discurso poético*, *ed.* M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978.

—, *Poesía*, *ed.* J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.

JORDÁN DE URRÍES, J., *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1889.

KING, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE, 1963.

KRAMER–HELLINX, N., *Antonio Enríquez Gómez. Literatura y sociedad en «El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña»*, New York, Peter Lang, 1992.

KRISTELLER, P. O., *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986.

LABRADOR, J. J., *Poesía dialogada medieval*, Madrid, Maisal, 1974.

LAPESA, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.

—,«'Cartas' y 'dezires' o 'lamentaciones' de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza» [1989], *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1997.

—, Garcilaso: Estudios completos, Madrid, Istmo, 1985.

LARA GARRIDO, J., «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al prof. Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 241–262.

—, «Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 133–147.

—, «Los poetas de la Academia granadina. (Notas sobre el grupo de la Poética silva)», *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, II, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 183–199.

—, La poesía de Luis Barahona de Soto. (Lírica y Épica del Manierismo), Málaga, Diputación Provincial, 1994.

—, «Silva antequerana (II). (Notas de asedio a la poesía antequerano–granadina del Siglo de Oro)», «III. De Pedro Espinosa a Luis Martín de la Plaza. Homenaje y ejercicio de imitación compuesta en un poema de certamen», «IV. Un audaz experimento métrico de Agustín de Tejada Páez», *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 1 (1995), pp. 129–147.

—, «Silva antequerana» (III). «V. Piedad barroca y organización discursiva: un poema de certamen sobre la Virgen de Monteagudo en su contexto antequerano», «VI. Código temático y representación: la sátira *A una mujer flaca* de Luis Martín de la Plaza desde sus

interferencias contextuales y cotextuales», *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 2 (1995), pp. 399–454.

—, «Las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana: de la construcción retórica al discurso poético como *mitologema*», *Glosa*, 6 (1995), pp. 63–90.

—, «La trayectoria creativa del humanismo granadino. Poesía y prosa en los siglos XVI y XVII», en J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento granadino*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 227–287.

—, *Del Siglo de Oro (Métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea–CEES Ediciones [Serie «Estudios Europeos», nº 6], 1997.

—, Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro, Málaga, Universidad, 1999.

—, Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Á., *Historia y juicio crítico de la Escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Impr. de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871.

LÁZARO CARRETER, F., «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial» [1979], en *Academia Literaria Renacentista. I Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 193–223.

—, Estilo barroco y personalidad creadora, Madrid, Cátedra, 1984[4].

—, La fuga del mundo como exilio interior (Fray Luis de León y el anónimo del Lazarillo), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1985.

LEE, W. R., *«Ut pictura poesis». La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

LE GENTIL, P., «La lettre d'amour», *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge, I. Les thèmes, les genres et les formes* [1949], Genève–Paris, Slatkine, 1981.

LEÓN, L. de, *Poesía completa, ed.* G. Serés, Madrid, Taurus, 1990.

LE VINE, C. L. K., *The verse Epistle in Spanish Poetry of the Golden Age*, John Hopkins, Univ. Of Baltimore (Maryland), 1993.

LEWIS, C. S., *La alegoría del amor* [1936], Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

LIDA DE MALKIEL, Mª R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

—, Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español, México, El Colegio de México, 1984[2].

LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

LOMAS CANTORAL, J. de, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral, ed.* L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980.

LÓPEZ BASCUÑANA, Mª I., «La mitología en la obra del Marqués de Santillana», *BBMP*, LIV (1978), pp. 297–330.

LÓPEZ BUENO, B. (*ed.*), *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia Antigua Poetica, ed.* A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.

LOWER, A. J., *The Generic Repertoire of the Horatian Epistle and the Spanish Renaissance Verse Epistle: Assembly and Transformation*, University of California, Santa Barbara, Tesis doctoral inédita, 1990. Edición facsimilar, UMI, Ann Arbor, Michigan, 1995.

LUCK, G., *La elegía erótica latina* [1959], Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

LUQUE MORENO, J., *Granada en el siglo XVI. Juan de Vilches y otros testimonios de la época*, Granada, Universidad de Granada, 1994.

MANERO, Mª P., Introducción al estudio del petrarquismo en España, Barcelona, PPU, 1987.

—, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

MAQUIAVELO, N., *El Príncipe, ed.* F. J. Alcántara, Barcelona, Planeta, 1983.

MARAVALL, J. A., *Estudios de historia del pensamiento español, Serie Tercera. El Siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984[2].

MARCOS ÁLVAREZ, F. de B., «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Abadía de Monserrat, 1982, pp. 221–248.

MÁRQUEZ, M. Á. *et al.* (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la SELYGC*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

MARTÍN RODRÍGUEZ, A., *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2002.

MARTÍNEZ SAN JUAN, M. A., «Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español», *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 291–303.

MAS, A., *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'aeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano–Americanas, 1957.

MATAS CABALLERO, J., *Juan de Jáuregui: Teoría poética y obra lírica*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1989.

—, *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

—, «Una cala en la polémica epistolar de la batalla en torno a Góngora. Cascales contra Villar», *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 67–83.

—, «Un aspecto de la dualidad crítico–poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimembración y la correlación», *Archivo Hispalense*, LXXIV, 227 (1991), pp. 93–117.

—, «La presencia de los poetas españoles en la polémica en torno a las *Soledades*», *Criticón*, 55 (1992), pp. 131–140.

—, «Sobre el intelectualismo en la poesía amorosa de Juan de Mena: entre la pena y la gloria poética», *Glosa*, 6 (1995), pp. 225–246.

—, «Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso», en I. Lozano–Renieblas y J.C. Mercado (coord.), Silva Studia philologica in honorem Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2001, pp. 433-455.

—, «La sátira contra la nueva poesía en La Filomena de Lope de Vega», en J. E. Martínez et al. (eds.), Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, León, Universidad de León, 2002, pp. 375–390.

—, «Un comentario sobre la poesía del exilio del conde de Villamediana. *Al retiro de las ambiciones de la corte*», *Estudios Humanísticos. Filología*, 26 (2004), pp. 203–217.

— y J. M. Trabado, «Hibridación genérica y poética neoaristotélica en el poema mitológico: *La Filomena* de Lope de Vega», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 27 (1999–2000), pp. 51–74.

MAURER, C., «Sobre el 'descuydo': la epístola de Garcilaso a Boscán», en B. Ciplijauskaité y C. Maurer (eds.), *La voluntad del humanismo. Homenaje a Juan Marichal*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 149–158.

MEDRANO, F. de, *Poesía, ed.* Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1988.

MENÉNDEZ PIDAL, R., «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa–Calpe, 1966[4], pp. 217–230.

MICÓ, J. Mª, «Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 401–472.

MOLHO, M., *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.

MOLINA HUETE, B., «Agustín de Tejada y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 353–402.

MONGE, F., «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas*, La Haya, Goor Zonen, 1966, pp. 355–381.

MORATA, J. M., «En torno al granadino Andrés del Pozo y algunos textos inéditos de la *Poética silva*», *Canente*, 1 (2001), pp. 13–80.

MUÑOZ ROJAS, J. A., «Cuatro cartas inéditas de Agustín de Tejada», *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1993), pp. 411–422.

MUÑOZ DE SAN PEDRO, V., «Un extremeño en la Corte de los Austrias Documentos inéditos sobre Don Rodrigo Calderón, el Conde Duque de Olivares y el Conde de Villamediana», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, II (1946), pp. 379–396.

OELMAN, T., «Tres poetas marranos», *NRFH*, XXX (1981), pp. 184–206.

OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco. De poesía y pintura* [1947], *ed.* facs., Granada, Universidad de Granada, 1989.

—, Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor, Granada, Universidad, 1968.

—, En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema, Granada, Universidad, 1969.

—, Lope y Góngora frente a frente, Madrid, Gredos, 1973.

—, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

—, «Características del siglo XVII», en *Historia de la Literatura Española, II, Renacimiento y Barroco*, dir. J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp. 391–522.

—, E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981³.

—, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», en *Academia Literaria Renacentista II. Homenaje a Quevedo*, 1982, pp. 417–454.

—, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

—, *Introducción al Barroco, ed.* J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1988.

OSUNA, I., *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000.

OSUNA, R., «Bodegones literarios en el Barroco español», *Thesaurus*, XXIII (1968), pp. 206–217.

—, Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo, Kassel, Reichenberger, 1996.

PANTALEÓN DE RIBERA, A., *Obra selecta, ed.* J. Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

PARKER, A. A., «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 345–360.

—, La filosofía del amor en la literatura española 1480–1680, Madrid, Cátedra, 1986.

PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

PEDRAZA, F. B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2003.

PÉREZ–ABADÍN, S., *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, University, 1997.

PÉREZ LASHERAS, A., *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.

—, Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora), Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1995.

PÉREZ LÓPEZ, M. Mª, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J., *El Orfeo en lengua castellana, ed.* P. Cabañas, Madrid, CSIC, 1948 [*ed.* facs. F. B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis, 1991].

—, *Sucesos y prodigios de amor, ed.* L. Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.

PETRARCA, F., *Cancionero, ed.* J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1989.

PINEDA, V., *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación Provincial, Sevilla, 1994.

POCOCK, J. G. A., *El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*, Madrid, Tecnos, 2002.

POLO DE MEDINA, S. J., *Poesía. Hospital de incurables, ed.* F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.

PONCE CÁRDENAS, J., *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2001.

PORQUERAS MAYO, A., *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972.

POZUELO CALERO, B., «La oposición *sermo/epístola* en Horacio y en los humanistas», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, eds. J. Mª Maestre y J. Pascual, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, 1993, pp. 837–850.

PRIETO, A., «Del ritual introductorio en la épica culta», *Estudios de literatura europea*, Madrid, 1975.

—, La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos, Madrid, Cátedra, 1984.

—, La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido, Madrid, Cátedra, 1987.

RAMAJO CAÑO, A., «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro)», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), pp. 313–328.

REINACH, S., *Orfeo. Historia general de las religiones*, Madrid, Ediciones Istmo, 1985.

RICO, F., *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990.

RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes* [1966], Madrid, Taurus, 1989.

—, «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, III, Madrid, CSIC, 1963, pp. 173–183.

—, *Teoría de la novela en Cervantes* [1962], Madrid, Taurus, 1990.

RIVERS, E. L., «The horatian epistle and its introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII, 3 (1954), pp. 175–194.

—, «La problemática silva española», *HRFH*, XXXVI (1988), I, pp. 249–260.

—, «Géneros poéticos en el Siglo de Oro», *NRFH*, XL (1992), pp. 251–264.

—, «La epístola en verso del Siglo de Oro», *Draco*, 5–6 (1993–1994), pp. 13–31.

RODRÍGUEZ, E. (*ed.*), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim–Diputació Provincial e València, 1993.

ROMANOS, M., «Modos de aproximación a una realidad poética. A propósito del *Orfeo* de Juan de Jáuregui, anotado por un lector del siglo XVII», *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923–1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 332–371.

—, «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 253–265.

ROSES, J., *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades»*, Londres, Tamesis, 1994.

—, «Agustín de Tejada Páez y la poesía heroica (Con algunas notas sobre el magisterio de Herrera)», *Revista de Estudios Antequeranos*, 9 (1997), pp. 63–88.

ROZAS, J. M., *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del conde de Villamediana*, Madrid, CSIC, 1965.

—, Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega, Madrid, SGEL, 1976.

—, *Estudios sobre Lope de Vega*, *ed.* de J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1990.

—, y PÉREZ PRIEGO, M. Á., «Trayectoria de la poesía barroca», en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 3, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 631–668.

RUESTES SISÓ, Mª T., *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.

SABAT DE RIVERS, G., «Sor Juana: diálogo de retratos», *Revista Iberoamericana*, 120–121 (1982), pp. 703–713.

—, «Sor Juana y sus retratos poéticos», *Revista Chilena de Literatura*, 23 (1984), pp. 39–52.

—, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en *De la crónica a la narrativa mexicana*, eds. M. H. Forster y J. Ortega, México, Oasis, 1986, pp. 79–93.

SALVADOR MIGUEL, N., *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977.

SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

SCHWARTZ, L., *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, EUNSA, 1987.

—, Metáfora y sátira en la obra de Quevedo, Madrid, Taurus, 1983.

—, «*'Blanda pharetratos elegia cantet amores'*: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en B. López Bueno (*ed.*), *La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 101–130.

SEGURA COVARSÍ, E., *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (Contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC, 1949.

SÉNECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, vol. III, London, Harvard University Press, 1971.

SERÉS, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

SOBEJANO, G., «Lope de Vega y la Epístola poética», en M. García Martín *et al.* (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 17–36.

TICKNOR, G., *Historia de la Literatura Española*, traduc. de P. de Gayangos y E. de Vedia, II, Madrid, 1851.

VEGA, L. de, *Obras poéticas*, I, *ed.* J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

—, *Lírica*, *ed.* J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981.

VEYNE, P., *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente* [1983], México, FCE, 1991.

VILANOVA, A., *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957 [re*ed.* Barcelona, PPU, 1992].

—, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, dir. G. Díaz–Plaja, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 567–692.

VILLAMEDIANA, *Obras*, Zaragoza, 1629 [*ed.* facs. de F. B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis, 1986].

—, *Obras*, *ed.* J. M. Rozas, Madrid, Castalia, 1980[2].

—, *Poesía*, *ed.* Mª T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.

VOSSLER, K., *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946.

—, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940[2].

WEIMBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Reinassance*, The University of Chicago Press, 1963.

WHINNOM, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981.

# PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

1. «Amor y amistad en las cartas y epístolas de Lomas Cantoral», en *Canente. Revista Literaria*, Málaga, 3–4 (2002), pp. 229–278.

2. «Claves compositivas de la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla», en J. E. Martínez Fernández (*ed.*), *Trilcedumbre. Homenaje al Prof. Francisco Martínez García*, León, Universidad, 1999, pp. 327–343.

3. «La *Canción de los Reyes Católicos* de Agustín de Tejada Páez: ejemplo de *Mitologema* y Manierismo», en Actas del C.I. La Posía Antequerano-Granadina del Siglo de Oro, *ed.* J. Lara Garrido (en prensa).

4. «Jáuregui, lector de Góngora: entre la censura y la imitación poética», *Revista de Literatura*, LVII, 113 (1995), pp. 31–47.

5. «Lope de Vega tras la estela de Góngora: unos versos de *La Filomena*», trabajo inédito.

6. «Una nota sobre el Orfeo —ut musica poesis— de Juan de Jáuregui», Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600–1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20–21 y 22 de febrero, 1995, eds. Mª A. Virgili Blanquet, C. Caballero Fernández–Rufete y G. Vega García–Luengos, Valladolid, 1997, pp. 415–425.

7. «La mitología, campo de tiro, en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán», en *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, coords. Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca,

Málaga, Universidad de Málaga y Universidad de Almería, 2002, pp. 283–320.

8. «Un comentario sobre la poesía del exilio del conde de Villamediana: "Al retiro de las ambiciones de la Corte"», en *Estudios Humanísticos. Filología*, 26 (2004), pp. 203–218.

9. «La poesía del exilio de Antonio Enríquez Gómez», *Il Confronto Letterario*, 43 (2005)[I], Anno XXII, pp. 51-74.

10. «La pluma y el pincel de Sor Juana Inés de la Cruz», *Verba hispanica*, IX (2001), pp. 91–111.

Universidad de León
Secretariado de Publicaciones

Caja España