

## “LA ESTAMPA DE SU CANTO REPETIDO:” RETAZOS DEL CAMPO LITERARIO EN LA LÍRICA BAJOBARROCA

---

Pedro Ruiz Pérez  
Universidad de Córdoba

---

*“El monte bipartido:” textos y modelos entre dos siglos*

**A**ntonio de Solís, nacido en 1610, muere en 1686, fecha puente entre las defunciones de Calderón (1681) y de sor Juan Inés de la Cruz (1695), los dos últimos hitos del considerado período áureo hispano. Como el primero, inscrito en su misma generación, Solís tuvo una trayectoria vital y creativa que atravesó el siglo del arte nuevo y conoció la mayor parte de sus avatares estéticos, entre la corte y el corral de comedias. Como la segunda, recoge un legado estético forjado en el conceptismo y la poética cultista, para acomodarlo al signo de unos tiempos que sí están cambiando, aun dentro de la inscripción en una estética y una cultura barroca de *longue durée*. La poesía de Solís, compuesta en gran medida para circular por la corte, queda inédita a su muerte, para ser publicada póstumamente por Juan Francisco de Goyeneche, afiliado a la nómina de los novatores, en la fracción de este movimiento que apuntaba a la aplicación de la metodología moderna y científica al plano de las humanidades, junto a nombres como los de Salazar y Castro, para la genealogía y los estudios históricos, o Nicolás Antonio para la bibliografía. A medio camino entre las ediciones canonizadoras de los siglos XVI y XVII (desde el Garcilaso de Boscán, Brocense y Herrera al *Parnaso* póstumo de Quevedo, pasando por Acuña, Silvestre o los Argensola) y las ediciones o reediciones dieciochescas a partir del germen historiográfico de Velázquez, el editor incluye en las *Varias poesías sagradas y profanas* del dramaturgo y cronista muerto 6 años antes una “Vida,” con restos del subgénero del comentario consagrado por Servio y Donato para Virgilio y apuntes de una nueva mentalidad, entre la historiografía científica y la crítica, como muestra la inclusión del poeta editado en una nómina formada por “los Homeros, los Virgilos, los Garcilasos, los Lopes de Vega, los

Góngora.” El gesto revela la conciencia de quienes se saben editando o escribiendo en un momento en que el canon de la poesía parecía ya definitivamente establecido, si no es que estaba también cerrado. Si la edición no podía sustraerse a esta realidad y a la conciencia de la misma, tampoco podía hacerlo la propia práctica poética.<sup>1</sup>

Dos sonetos incluidos en el volumen de 1692 de las poesías de Solís reflejan, desde posiciones, fechas y subgéneros contiguos o de cierta distancia esta realidad y las tensiones latentes en la misma y en la época de tránsito en la que se sitúan. El primero es un texto inserto en los preliminares del volumen, en la más convencional función de estos elementos paratextuales y, sin duda, fechable en las inmediaciones de la empresa editorial; el segundo, debido al propio Solís, nace inicialmente para esta función, bien que con las diferencias que van del encomio del libro a la dedicatoria a un lector selecto, y completa su singularidad al desplazarse de lo paratextual a lo estrictamente textual cuando se convierte en elemento de la serie poemática, entre un soneto conmemorativo “Al haber muerto el rey un toro en la Priora” y otro, de convencional argumento amoroso, “Probando que la ausencia es mayor mal que la muerte.” Presentados en el impreso en el orden inverso de su cronología de escritura, ambos (y, sobre todo, el diálogo entre ellos) proponen al lector del momento, pero también a quien pretende historiar la dinámica de la poesía desde las formas altobarrocas, algunas claves de apreciable pertinencia y productividad. Comencemos por los textos, y en primer lugar el de Solís:<sup>2</sup>

*Dedicando al marqués de Guadalcázar las Obras póstumas de don Luis de Góngora en su primera impresión*

Estos son, oh marqués esclarecido,  
los rayos de aquel sol casi eclipsado,  
que, a no estar de su luz tan amparado,  
nuestro error su occidente hubiera sido.

La ceguedad le tuvo obscurecido  
entre sus sombras, pero no apagado,  
bien que ya de la envidia el vil cuidado  
de la ignorancia quiso hacer olvido.

Hoy, pues, que tanto sol eficaz luce,  
porque no turbe a lo eficaz lo breve,  
busca el día inmortal de vuestro amparo,  
envolviendo los rayos que produce

entre aquella porción de luz que debe  
al esplendor de vuestro nombre claro.

El rótulo resulta equívoco, fruto, sin duda, de la pérdida de información derivada de la distancia con la fecha de composición del poema y la circunstancia de la defunción de su autor, por lo que se mezclan datos ciertos con alguna incorrección. La referencia debe de ser, ciertamente, la de la edición realizada por Gonzalo de Hoces y Córdoba, *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas, recogidas por (...), dirigidas a don Francisco Antonio Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcazar*, pero es difícil determinar a cuál de las impresiones conocidas hace expresa designación. Los catálogos registran una primera edición, en la madrileña Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, el librero de Lope de Vega, pero con dos fechas, 1633 y 1634, y una pequeña variación de 1 hoja en su composición, lo que apunta con toda posibilidad a la existencia, más que de dos estados de la misma, a una doble emisión, ya que los preliminares de la de 1633, incluida la tasa, están ya firmados en la primavera de ese año. Ello nos hablaría de la buena acogida de la edición, ratificada por una nueva impresión a cargo del mismo librero y las mismas prensas en 1644, a la que seguirían la sevillana de 1648, por Nicolás Rodríguez, a su costa, y la realizada en 1654, otra vez en la Imprenta del Reino de Madrid, pero ahora a costa de la Hermandad de Mercaderes de Libros, síntoma último (si no lo eran las probables ediciones piratas de esta empresa) de la inclusión del corpus gongorino en los circuitos del mercado, con su doble vertiente de difusión amplia (y hay que entender que popular, en sentido lato) y de comercialización de una poesía entendida como paradigma del elitismo culto. Este horizonte no es en absoluto desdeñable para entender algunos de los rasgos estilísticos y pragmáticos de la lírica hispana a partir de mediados del siglo XVII, pero nos basta ahora ceñirnos a las circunstancias y declaraciones del soneto de Solís. Este no se incluye en ningún caso en los volúmenes impresos en 1633-34, cuando el poeta era un joven que apenas sobrepasaba la veintena de su edad. A falta de completar la consulta de ejemplares del resto de ediciones conocidas, para comprobar si alguna de ellas imprime el soneto en sus preliminares, la referencia a la “primera impresión” parece apuntar más bien a una inscripción manuscrita en un ejemplar de aquella edición, bien para el dedicatorio original, fallecido en 1650, bien para su hijo,

Luis Fernández de Córdoba y Santillán (1604-1671),<sup>3</sup> caso este último que eliminaría por completo el sentido de dedicatoria (Solís no era el autor o responsable del objeto, y éste ya había sido dedicado en su origen) y resaltaría lo que en la composición hay, con la recomendación de lectura y aprecio, de juicio literario, de valoración de quien ya se había convertido, a la altura del medio siglo y aún vivo el fragor de la polémica, en ineludible referente canónico.

Las ideas manifiestas en estos catorce versos son tan sintomáticas de la lectura que se está haciendo de la poesía del cordobés a las pocas décadas de su muerte como de la pervivencia de algunos elementos conceptuales y prácticos del funcionamiento social de la lírica, en su producción y sobre todo en su circulación. En seguimiento de uno de los ejes argumentales de la polémica en torno a las *Soledades*, todo el entramado metafórico del soneto se articula a partir de la polaridad entre oscuridad y luz, pero la inicial referencia a los rasgos del estilo gongorino se desplaza ahora a los avatares de su transmisión, apoyándose implícita y quizá inconscientemente en el punto de unión que ambos aspectos tienen en la recepción, entre la interpretación y la simple lectura. De las dificultades del sentido se pasa a las derivadas de la mera falta de textos. Si la resolución de las primeras correspondía a los comentaristas, las segundas eran responsabilidad directa, al menos en inicio, de los editores. En clara alusión a estos últimos aparecen los versos de cierre del segundo cuarteto, apuntando que “de la envidia el vil cuidado / de la ignorancia quiso hacer olvido;” frente al olvido (oscuridad), la memoria (luz), memoria preservada en la palabra escrita y, preferentemente, impresa, en idea que se destaca ya desde el rótulo con que el soneto aparece en el volumen de 1692. El componente más estrictamente material de la imprenta, sin embargo, no basta; además de un sustento económico, propio de la labor de mecenazgo, su labor necesita una figura de referencia, un destinatario que, en su perfil de lector ideal, justifique la empresa editorial y avale, al tiempo, el contenido de la misma. Por esta razón se extiende al destinatario del poema, ya fuese el dedicatario inicial de la edición o su heredero en el título nobiliario, la caracterización de luminosidad inicialmente aplicada a la materia poética, si bien en este caso, como signo de superioridad, desaparecen los semas relacionados con la oscuridad. El verso de cierre condensa, en el “esplendor de vuestro nombre claro,” todo lo apuntado, identificando “nombre” no con el apelativo individual y singularizante, sino con el

signo del linaje, que culmina, si atendemos al rótulo del soneto, en el título aristocrático. El paralelismo se acentúa así con el vocativo del verso inicial, “marqués esclarecido,” donde el título se acompaña con el calificativo preciso que, ya desde finales del siglo XV, servía en común para nobles (claros varones) y para la letras, ilustradas o esclarecidas por su cultivadores. Entre ambos extremos, el poema reitera las referencias al carácter luminoso del noble, hasta el extremo de borrar prácticamente la distinción entre texto y dedicatario, salvo cuando identifica la luz del día y la función de amparo (esa referencia a que antes me refería) por parte del marqués. Pero, ¿cuál era esta protección? Obviamente, no la que pudiera convertirse en sustento económico del autor original, ya que la edición es póstuma. La opción (sobre todo, si este poema hubiera formado parte de unos preliminares realmente impresos) es que la posición de cliente fuera reclamada por el mediador, en este caso un crítico *avant la lettre* que pone en valor el texto y su edición. No parece apuntar en esa dirección ni el perfil autorial de Solís ni el más que posible carácter íntimo de la anotación. Por tanto, el sentido de la protección nobiliaria se hace más difuso o general, apuntando más bien al sostenimiento de un circuito poético que, aun con el papel destacado del estamento representado por el marqués de Guadalcázar, se sostiene en la circulación de los libros impresos, incluidos los de autores ya fallecidos y situados en la cumbre del parnaso, como es el caso de Góngora, canonizado en ediciones póstumas, con y sin comentario.

Una primera apreciación de la lectura del soneto se refiere precisamente a la recepción de la obra gongorina y a su permanencia y modificación hacia la mitad del siglo XVII, mientras se mantiene la vitalidad de las ediciones de sus versos, aún en el calor del debate; si se siguen registrando ediciones hasta 1659, el ritmo languidece, para convertirse el poeta cordobés en una ausencia hasta sus intentos de recuperación editorial a finales del siglo XVIII, y ello explicaría la retórica justificatoria y larvadamente paraenética desplegada por Solís ante su destinatario. Al mismo tiempo la trayectoria editorial del soneto, sobre todo en el caso de una inicial inscripción manuscrita, nos habla de unos cambios significativos y nos sitúa en la dinámica de continuidad y renovación característica del casi centenar de años que, desde el ecuador de la centuria, llevan desde la plenitud del barroco a la instauración del neoclasicismo con tintes ilustrados. Y algo de ello se apunta en el segundo texto que quiero destacar en la edición de los

versos de Solís, en este caso en los preliminares, en un espacio en que otros nombres sustituyen al autor en la labor que éste había asumido ante Guadalcazar. En este caso se trata del único soneto (junto a un romance y varios epigramas latinos y uno castellano) incluido junto a los textos en prosa en la antesala del texto, un soneto firmado por Francisco Bueno:

El cisne que en el monte bipartido  
es de sus cumbres dos nieve canora  
la prensa ocupa, en que gimió sonora  
la estampa de su canto repetido.

De la tinta la noche ha competido  
gorjeos que saludan a la aurora,  
pues el ave que canta o tierna llora  
los metros despertó en acorde nido.

Filomenas imprime en que respira  
la cítara a quien debe excelsas palmas  
la cumbre donde el eco blando espira,  
mas qué mucho, si el cisne en dulces calmas  
tanto afinó la pluma, que en la lira  
pulsó conceptos, y sonaron almas.

En el poema laudatorio para Solís persisten algunos de los elementos retórico-argumentales empleados por éste para la alabanza de Góngora y de su destinatario, sobre todo la dialéctica oscuridad-luz, expresa en los versos 5 y 6, con las referencias a la “noche” y la “aurora.” Entre los dos sustantivos la inclusión de “gorjeos” sitúa la polaridad en el eje del canto, apuntado desde el verso inicial (“cisne”) al final (“pulsó”, “sonaron”). Dos son las menciones al cisne y, entre ambas, otras dos al ruiseñor, aves ambas usadas de manera tópica como metáforas o, por mejor decir, símbolos o emblemas del poeta, aunque no sin matices diferenciales. La referencia a los cisnes se consagra, sobre todo en la transición entre los siglos XVI y XVII, para referirse a los grupos geográficos (cisnes del Betis, cisnes aragoneses...), por lo que suele aparecer en plural, para destacar el carácter colectivo de la imagen y lo común de la práctica de estos, con mucho de actitud e imagen sociales. El ruiseñor, en cambio, en línea con la apropiación que Lope ejerce en *La Filomena* para reivindicarse frente a los neorristotélicos de la *Spongia*, apunta, a través de la imagen doliente de su canto solitario y amoroso, a un ejercicio más individual, más cercano a la lírica de la modernidad frente a las formas

de poesía pública que se acentúan del período renacentista al barroco. En este marco, el sentido de “canto” (recuperando su vinculación bucólico-petrarquista con “llanto”), sin prescindir del horizonte de canonización presente desde la inicial mención al Parnaso, apunta a una forma de intimidad extendida también a la recepción, vinculada a la lectura. La disémica “pluma” del penúltimo verso verbaliza esa transición desde el elemento corporal del ave canora, cercana a la oralidad de una lírica acorde a sus orígenes, hasta el instrumento de la escritura, campo de desarrollo de la poesía moderna. El desplazamiento queda confirmado con la referencia a la “tinta,” para trascender a una dimensión más elaborada con las claras y recurrentes alusiones a la imprenta: “prensa” y “estampa,” en anafórica recurrencia con “tinta,” para culminar, en el eje del soneto y tras la referencia a la emblemática Filomena, en “imprime.” Y esto en un poema compuesto inequívoca y unívocamente para formar parte de un volumen impreso y para acompañar en él la edición de un poeta. En este contexto, en clara extensión hacia finales del siglo XVII, la “tinta” ya no alude tanto a la oscuridad a través de su color (en clave metafórica) cuanto a la escritura y, más específicamente, a la imprenta, a través de su sentido recto (en clave metonímica).

Unidos ambos poemas a través de las páginas del volumen impulsado por el novator Goyeneche, encontramos unas, entiendo que productivas, líneas de penetración en el desarrollo de una poesía que ha venido siendo marginada por la crítica y que, además de sus valores estéticos, ilustra la proyección y desarrollo del barroco en su estadio más floreciente hasta desembocar en la vertiente más ortodoxa del clasicismo, que no en balde es una relectura de la tradición española (Sebold), hecha de la distancia asumida con la conciencia de la ruptura, pero también con la cercanía de una continuidad que lleva de Góngora a León y Mansilla o, más diluido, Baltasar Porcel, o desde Quevedo a Torres Villarroel o Valle y Caviedes.

Por citar a este último, Valle y Caviedes traslada al virreinato una parte significativa de la poética de su maestro, en particular uno de sus géneros más característicos, el de la sátira, de la que mantiene actitud y procedimientos estilísticos, pero también la distintiva estructura del repaso por los distintos estados, construyendo un verdadero friso social de la capital de la colonia en su cartapacio manuscrito *Diente del Parnaso* (c. 1689). Casi medio siglo más tarde, el otro declarado admirador y secuaz de Quevedo, Torres Villarroel, incorpora en sus *Juguetes de Talía*,

*entretencimientos del numen* (Salamanca, 1738), junto a otros objetos de la revista satírica, unas significativas muestras del acercamiento a la práctica poética como materia para la observación y la pintura crítica. En este marco encontramos una mirada a los poetas del siglo anterior, encaminada en su terceto final a una reflexión de apariencia moralista, pero ofreciendo en su despliegue previo una sintética y lúcida imagen de la recepción de los representantes más señeros (con la llamativa ausencia de Lope) de la poética barroca:

*Dice el pago y el premio que da el mundo a los profesores de la poesía*

Dícese de Quevedo que fue claro  
y que en algunas coplas está obscuro.  
Góngora puede ser que fuese bueno,  
pero ya sus comentarios le hacen raro.

El Calderón, que nos lo venden caro,  
era un ingenio de lujuria lleno,  
que nos dejó en la cómica un veneno  
que nos hemos bebido sin reparo.

La idea de Juan Pérez fue abatida,  
de Solís, intrincada, ¡infeliz suerte!  
¡Oh ciencia pobre, facultad perdida!  
¡Mundo borracho, que al varón más fuerte,  
después de ajarlo, miserable, en vida,  
predicas estas honras en su muerte! (Torres Villarroel 7-8)<sup>4</sup>

El catedrático de prima de matemáticas en la universidad salmantina ofrece en el soneto unos certeros apuntes de crítica e historiografía literarias; destacan en ellos, *sic et non*, las dicotomías en que se movía la lectura y las ambivalencias percibidas en una tradición no tan monolítica como la que se ha querido presentar. No obstante, junto a estos apuntes, nos encontramos con lo que bien pudiera considerarse un verdadero canon de los predecesores desde un siglo atrás. En contrapunto, también ofrece Torres precisos ejemplos de la atención prestada a la práctica contemporánea, donde la sátira, de ser entendida como revista de estados con intención moral, se torna aguda disección crítica y pintura mordaz de una realidad, ahora muy cercana, como por ejemplo en este soneto:



*A toda la tropa de poetas burdos, y en elogio de Francisca Vallejo*

¡Válgame Lope! ¡Cuánto poetilla  
 cencerra! ¡Cuánto lírico muleto!  
 Tontos de a folio que hacen un soneto  
 como habían de hacer una morcilla.

Uno, en vez de Pegaso, un burro ensilla  
 y rebuzna de amor un mamotreto,  
 y otro, que era salvaje de secreto,  
 toca fandango y canta seguidilla.

Callen vuestras zambombas y cornetas  
 mientras, salpimentando Frazca el viento,  
 hace blandas cosquillas su donaire,

Frazca festiva, que a sus castañetas  
 imito con sabroso y dulce acento,  
 tal que, golosos, lameréis el aire.

En la retórica de la sátira literaria, articulada en cuartetos y tercetos, se contraponen a la final alabanza de la escritora una sintética imagen de una república literaria en decadencia, asaltada por unos versificadores en cuya pintura se reviven los ecos del *Viaje del parnaso* cervantino (“¡Cuerpo de mí con tanta poetambre!” II, 396) y la tradición (Caporali, Boccalini...) de la inversión grotesca del escenario apolíneo (el caballo alado sustituido por un burro), para contraponer a lo que se va configurando como una masa sin distinción una figura de relieve, bien que en este caso se trata de una hoy ignorada poeta.

El desplazamiento desde la tradicional consideración de los poetas antiguos se hace perceptible, como el entramado que se va tejiendo, cuando los poetas intercambian papeles y pasan de elogiosos a elogiados o viceversa, en una consolidación de las bases de una república literaria. Así, el propio Torres Villarroel, en este caso en un libro publicado con anterioridad a sus *Juguetes*, era objeto de similar consideración en la pluma de Manuel Montañés y Montealegre, siendo el tono de burla con que es celebrado una muestra de lo consolidado y reconocible de la modalidad, en este caso trasladada a la forma y la retórica de la epistolaridad, para hacer aún más relevante la relación de equilibrio en que se sitúan ambos corresponsales:

*Escribe festivamente a don Diego de Torres, catedrático de matemáticas de la Universidad de Salamanca.*

Después que los más amigos  
 por entonces te creyeron  
 ministro de la Inquisición,  
 y aun creo humea este fuego;  
   después que sacaste pies  
 para glosar sin sosiego  
 cuartillas de tu caballo  
 y quebrados de tus huesos;  
   después que con Juan Danzante  
 las liaste, que sospecho  
 el que en ti, amigo, sería  
 coger las de Villa-Diego;  
   después que hiciste novillos  
 y después de otros toreaos,  
 a los pies de los caballos  
 has andado más que el viento;  
   después que, mal general  
 de las tropas de los versos,  
 nos dejaste en el certamen  
 y tú buscaste el sosiego;  
   después que a Medinaceli  
 declinó tu devaneo,  
 nombre cuyos genitivos  
 son una cosa del Cielo;  
   después que, entiendo, mirando  
 mis intereses y vuestros,  
 que cuando estás más perdido  
 más bien hallado te advierto;  
   después que vuestras logré  
 las memorias, que agradezco,  
 porque me quedo con ellas,  
 no obstante que te las vuelvo;  
   después que eres esperado  
 más que el Santo Advenimiento,  
 y vendrás cuando Dios venga  
 a juzgar vivos y muertos;  
   después que el Día Final  
 discurro que nos veremos,  
 que aguardar el juicio es cosa  
 que ya me tiene sin seso;  
   después que, *volante calamo*

(que *currente* no era exceso),  
 piedad pido en buen romance  
 como uno de los conversos,  
     y, aunque a razón de a catorce,  
 breve esta cuenta te he hecho,  
 bien sé es corta, pues tu musa  
 merece más de docientos;  
     después de tantos despueses,  
 os reservo el mismo afecto,  
 que yo Lorenzo me llamo,  
 porque me llamo Lorenzo.

La disposición anafórica y multiplicadora del poema, antes de propiciar el *nonsense* del final abrupto y burlesco, es tan reveladora de la diversidad de facetas y perfiles de Villarroel en que se inscribe su ejercicio de la escritura poética como del arraigo de esta imagen entre el público lector, el del propio Torres y el del libro en que se incluye el poema, en una buena muestra del asentamiento del modelo de escritor y poeta gestado un siglo atrás, con un desarrollo inseparable de ejercicios como este de interrelación entre poetas y tematización de su propia práctica (Montañés 123-25).<sup>5</sup>

Otro ejemplo de esta situación, en este caso con una directa implicación del lector a través de la dedicatoria y la petición, es este soneto de Benegasi, en cuyos 14 versos se enhebra una trama donde se mueven, junto al poeta pasado y el actual, distintos tipos de lectores, en torno a una institucionalización de la literatura ya bastante perfilada:

*A un amigo, remitiéndole una copla de don Antonuio de Solís, con el motivo y para el fin que expresa el siguiente*

SONETO

Estando, señor mío, yo leyendo  
 del gran historiador, mejor poeta,  
 Solís, he dicho ya cierta cuarteta:  
 ni entonces la entendí, ni ahora la entiendo.

Hay un cura, señor, que está tremendo,  
 diciendo es copla clara y muy discreta;  
 lo primero confieso que me inquieta,  
 pues todo lo contrario se está viendo.

A tu talento siempre peregrino,  
 porque la tal contienda no se aumente,  
 de mancomún enviarle se previno.

Desengaña, por Dios, al inocente,  
sin estrañar defienda un desatino,  
pues le ordenaron milagrosamente. (Benegasi 19).

La continuidad de tono jocoso-satírico y de algunos procedimientos estructurales y pragmáticos del soneto, no encubre el giro generacional y estético operado en estos años, desde la alabanza de Solís al cuestionamiento de su estilo, pero también, y sobre todo, desde la actitud de aceptación de los precedentes, consagrados como modelos, a un tono de revisión crítica que, si no entra en la polémica abierta y enconada, está directamente ligado al debate y a la confrontación de juicios y opiniones, implicando en el diálogo colectivo a poetas y a lectores.

Ha transcurrido prácticamente un siglo desde que pudiera fecharse la nota de lectura de Góngora dirigida por Solís al marqués de Guadalcazar, y entre este texto y el de Benegasi con similar comentario sobre la poesía del propio Solís. Las diferencias entre ambos sonetos son indicio de los profundos cambios ocurridos en el horizonte de lectura de la poesía, a partir de la diferencia entre el selecto perfil del aristócrata, con su plausible incidencia en el desarrollo de la lírica por su labor de protección, y, décadas después, un innominado y común “amigo,” sin más rasgo distintivo que el de su actitud como lector, posiblemente del poeta del XVII e indiscutiblemente del contemporáneo Benegasi; su posible incidencia ya no se dará de manera directa en los aspectos materiales de la práctica poética (el sustento del poeta, la financiación de la edición, el fomento del ambiente propicio para la lírica...), tal como ocurriera en los últimos elementos del antiguo mecenazgo; su capacidad está, más bien, en el impulso a determinado gusto o cambio de gusto a partir de su poder de convicción para “desengañar” a quienes se mantienen en la preferencia por los antiguos modos. Y ello nos habla de un horizonte de cambio, de convivencia de gustos más o menos en conflicto, y de un debate en el que los poetas quieren intervenir con su escritura, conscientes de la complejidad de una situación en la que el lector indiscriminado, el gusto del público comprador de libros, ejerce un peso hasta ahora desconocido en el parnaso ligado a entornos académicos o cortesanos.

En los dos poemas el objeto de referencia es un poeta fallecido décadas atrás y publicado tras su muerte. En esto no hay una diferencia

sustancial entre Góngora y Solís, de un lado, como referentes, y entre Benegasi y otra vez Solís, en este caso como sujetos de la reflexión. No obstante, la distancia mantenida en relación a sus respectivos referentes sí ha cambiado, con un desplazamiento entre la alabanza y el cuestionamiento; así, aunque la cantidad de años no sea muy distinta, la diferencia estética sí lo es, y no tanto por una diferencia real, cuanto porque Solís puede sentirse como un continuador de Góngora, como parte del mismo discurso, mientras que en el poeta dieciochesco late una conciencia de ruptura, de cambio de paradigma. En un caso, el ancestro poético mantiene el prestigio de los *antiqui auctores* y la autoridad del modelo canónico; un siglo después parece actualizado el debate entre antiguos y modernos, con un claro rechazo de los primeros en paralelo al giro de la mirada poética a la inmediatez de los contemporáneos, y en este escenario el principio de jerarquía se ve desplazado por el de la emulación y la rivalidad. Con una mayor consideración al horizonte contemporáneo, en el que los poetas se mueven en plano de igualdad y en competencia mutua, la armónica estabilidad del Parnaso ha dejado paso a las tensiones de un campo de batalla.

*“Estas honras en su muerte:” la inestable perduración de lo canónico*

En 1648, tres años después de la muerte del autor, aparece el *Parnaso español* de Quevedo. Entre su propia voluntad editorial y la cuestionada aportación del humanista González de Salas, el volumen, que hubo de salir a falta de tres musas, mostraba, sin embargo, una voluntad completiva, a partir de una ordenación dispositiva y conceptual derivada de moldes italianos. Con ella se pretendía salvar los prejuicios de un humanismo ya un tanto trasnochado respecto a la poesía lírica, para conjurar su presunta indignidad de género menor en un pensamiento poético de matriz netamente clásica, emblematizado en la imagen del monte de Apolo, donde es posible la coronación del poeta, tal como muestra el reconocido grabado que abre la edición. Desaparecidos Góngora y Lope, Quevedo prepara su exaltación al parnaso, y su muerte se encarga de sancionar un canon de plenitud. La confirmación no tardará, en una imagen donde se funden lo visual y lo conceptual, lo ideológico y lo estrictamente estético en el marco de una celebración pública; en el arco erigido a la entrada de Mariana de Austria (1649),<sup>6</sup> la triada de Lope, Góngora y Quevedo completa las formadas por los

hispanolatinos Séneca, Lucano y Marcial y por los pilares de la tradición romance hispana Mena, Garcilaso y Camoens: el canon se explicita y se impone, y lo hace desde una imagen conceptual ligada a la jerarquía del Parnaso que Quevedo consiguió con éxito trasladar a su edición, en un claro ejercicio de autocanonización.

El mismo año de 1648 se firmaba en Münster el tratado que suponía el final de la Guerra de los Treinta Años. La Paz de Westfalia venía a sancionar y dejar plenamente al descubierto el ocaso del imperio español, sin posibilidad de paliativos. Más allá, incluso, que sus directas repercusiones en los planos materiales de la política, la economía y la vida social, el impacto de este amargo despertar del sueño imperial se tradujo, si cabe, con más fuerza en el orden ideológico, en el imaginario colectivo que alimentaba las manifestaciones culturales, incluida la poesía lírica y las prácticas en que venía desarrollándose desde más de un siglo atrás. Paradójicamente, mientras acentuaba su declive el proyecto imperial iniciado con los Reyes Católicos y asentado con Carlos V, alcanzaba su máximo esplendor, el punto de consagración canónica, la lengua literaria que creció junto a las armas, sostenida inicialmente por los mismos protagonistas. Después conocería una vida paralela y asistiría al enfrentamiento base de la paradoja con que el siglo XVII cruza su ecuador y abre la puerta, aun sin marcar una nítida ruptura, sobre todo en el plano estilístico, a una nueva etapa en la poesía, entre la continuidad y una específica deriva.

La inflexión puede venir representada, al margen de la diferente valoración de los vates de la generación posterior a la de Quevedo, precisamente por la conciencia de haber alcanzado la cumbre del Parnaso en la poesía hispana, pero también por el hecho de que la morada de Apolo es, además de un “monte bipartido,” un espacio marcado por un conflicto derivado del inestable acomodo en él de las figuras señeras de Lope, Góngora y Quevedo, en una situación muy diferente a la que marcó el paso a la segunda mitad del siglo XVI, con la entronización de Garcilaso como príncipe de los poetas castellanos. Atendiendo al papel mediador de Herrera y su operación de descentramiento, cada uno de los tres grandes poetas de la primera mitad del XVII siguen tomando al toledano como referente, pero en la vía de la *emulatio*. Las empresas de superación del poeta del Tajo se orientan en distintas direcciones y se muestran con desigual intensidad. Lope se reclama su heredero más directo, sobre todo en clave estilística y en la centralidad concedida

al argumento amoroso, manteniendo como bandera expresa, así en el *Laurel de Apolo*, la poesía canónica del XVI. Quevedo mantiene el referente nacional y casticista, pero su desbordamiento verbal halla un campo abonado en la lógica del concepto, en el que encuentra también franca cabida para una orientación de la poesía hacia un espacio de trascendencia pública, entre lo moral y lo político, con una carga ideológica muy distinta a la del toledano. Góngora, en fin, manifiesta una decidida voluntad de desbordamiento, que mantiene el valor de Garcilaso como referente aun antes de verse convertido en una antítesis y un antídoto a raíz de la polémica sobre la nueva poesía. En este marco común, la nueva edición comentada de Garcilaso y, sobre todo, su recepción, sirven de termómetro preciso de una situación de cambio. El nuevo comentario aparece publicado en 1622, mientras Lope cede al peso de la poética gongorina y se debate, con *La Filomena* y *La Circe*, en busca de un espacio de convivencia para mercado y mecenazgo; este último se vincula a la figura de Olivares, el valido del recién entronizado Felipe IV, con su programa de reformación, también en el campo cultural; en él, finalmente, se inscribe, con éste y con otros empeños, el editor Tamayo de Vargas, relacionado con Lope, coincidente con Quevedo en esta época de cercanía al conde-duque y aprobador de los poemas gongorinos, antes de ver rotos estos vínculos, en una muestra de la fragmentación del campo cultural hispano en paralelo al de su poder imperial. El escaso eco de la nueva edición de Garcilaso, que no tendría continuación hasta la de Azara (1765), con unas pretensiones donde el canon linda con la arqueología, es otro índice de una situación cultural y estética, pero también pragmática, en que, como en la superación del ciceronianismo renacentista, el modelo único se ve desplazado y el canon se diversifica, en un parnaso dividido, para dejar paso a una situación más compleja.

Si no el vacío, una poesía hispana que ha alcanzado su cumbre con la edición del *Parnaso* quevediano, contempla desde su imponente altura una laboriosa pero brillante empresa de ascenso, mientras, al otro lado, se despierta el vértigo de un espacio sin definir, con varias direcciones de salida, pero sin una norma clara y dominante. Es más, en una exacerbación de la lógica nebricense y en el mantenimiento de la idea de que la lengua (y ahora la poesía) es compañera del imperio, siglo y medio después ya sí es inevitable contemplar que se ha alcanzado la cima y sólo cabe esperar una suerte de declive, sobre todo ahora que

las reglas del arte, a diferencia de las de la gramática, han manifestado con rotundidad sus limitaciones. Al par de la política, se extiende una imagen, si no de clara decadencia, sí cercana a la conciencia de una línea divisoria con el pasado, cuando el respeto a los modelos (ya sea el del apogeo imperial, ya sea el del esplendor de la poesía) convive con la conciencia de su inasibilidad, convertidos ahora en punto de partida para nuevas vías, entre la repetición cercana al eco y unos tanteos que exploran las respuestas a unas situaciones socioculturales cada vez más distantes de las vividas en la época de los Austrias mayores. Uno de estos cambios es el experimentado en el marco de relaciones de los poetas con su propia práctica, con la consecuencia de un panorama cada vez más profuso de la presencia pública de la escritura en verso y una intensificación del comercio con la imprenta, con importantes repercusiones en el campo de la *dispositio* editorial, pero también en el de la configuración de los modelos estilísticos, genéricos y pragmáticos. Justamente en el momento en que se multiplican las ediciones en vida, el modelo completivo y abarcador, de trascendente voluntad de organización, que representa el *Parnaso* de Quevedo manifiesta su incompatibilidad con esta nueva fase, su carencia de operatividad para una conciencia poética cada vez más divergente de la que alimentó la andadura de los grandes poetas de las décadas precedentes, en la mayor parte de los casos de relieve alejados del comercio con las prensas. Así, los que explícitamente siguen figurando como modelos canónicos (y continúan siéndolo en algunos aspectos), ven diluirse en la práctica esta condición. En un escenario de cambio, su valor de elementos de codificación deja su lugar a un proceso de cosificación, esto es, más propio de un valor de cambio en el cada vez más dinámico campo cultural que de un valor de uso en el terreno estricto de la práctica lírica.

Sin entrar en otros ámbitos del espacio sociocultural, que matizarían y, en todo caso, ratificarían lo aquí apuntado, en el específico terreno poético, como discurso y como práctica, se percibe la paulatina consolidación de unos usos desembocantes en una modificación del lugar de la escritura poética, tanto en lo que se refiere a su presencia social como en lo propio de la relación que los poetas mantienen con su práctica y que podría sintetizarse en un incremento de la profesionalización, en tanto que los elementos de amauterismo (Jiménez Belmonte) tienden a circunscribirse en un espacio cada vez más limitado en un campo con un peso de la imprenta que apunta a convertirse en hegemónico.



Este hecho concreto y material tiene estrecha relación con algunas de las vertientes más llamativas en la deriva adoptada por la poesía a partir de 1650. Aunque la práctica académica se mantiene, como una de las pervivencias de un eje mayor de la poética precedente, en su desarrollo adopta nuevas formas, y no sólo por posibles y poco probables influencias extranjerizantes. Más bien al contrario. A diferencia de unas prácticas muy ligadas al molde italiano en el Quinientos, en la segunda mitad del siglo siguiente lo que se registra es una repetición del modelo, aunque con un cambio sustancial, el referido a la materialización (o cosificación) no sólo de sus resultados, sino de su propio ejercicio, en la impresión de los poemas.<sup>7</sup> La proliferación de ediciones exentas de versos académicos frente a la habitual inclusión de los mismos en relaciones de fiestas en la primera mitad de la centuria, denota que, sin perder su presencia en las formas externas y colectivas de la vida social y sus cristalizaciones culturales, la poesía se orienta cada vez más al ámbito de la lectura y de la página impresa. Si esto ocurre en formas tan ligadas a la sociabilidad como las academias, el proceso tiene una intensidad aún mayor y unas repercusiones de más profundo calado en lo concerniente a la consideración individual del ejercicio lírico.

En los volúmenes impresos de los poetas a partir del ecuador del XVII los autores dan cabida en muchas ocasiones y con apreciable frecuencia dentro del propio poemario a los frutos de su actividad académica más o menos formalizada, y así lo ponen de relieve los rótulos que suelen acompañar a estas muestras de la práctica social de la poesía. Sin duda, es un dato revelador, otro más, del mantenimiento de esta forma de relación en torno a la poesía o con la poesía como componente; no obstante, no debemos prescindir, sino todo lo contrario, de la perspectiva complementaria, pues igualmente, si no mucho más, significativo es el hecho de que esas composiciones nacidas para la ocasión acaban inscribiéndose indefectiblemente en un nuevo marco, el del libro individual de poesía concebido por y para la imprenta. Ambas realidades, la del macrotexto impreso y la de la acomodación de uno de sus componentes, resultan reveladoras de un desplazamiento en el horizonte poético, la intensificación de un giro que pasa de lo meramente cuantitativo a lo sustancial. La mirada a la imprenta deviene en el asentamiento ya prácticamente definitivo de la conciencia editorial, entendiéndose por ello la asunción por el poeta de su condición de tal a partir de la inexcusable tarea de reordenar su

obra, esto es, de darle un sentido conceptual y pragmático al recoger los *fragmenta*, los frutos de la ocasión, para integrarlos en un discurso tendente a lo unitario y concebido para una recepción diferida y con unas pautas que ya no son las de la realización oral o la disgregada transmisión manuscrita (Ruiz Pérez, *La rúbrica*). El poeta enfrentado a la labor de reorganización editorial de sus versos para cerrarlos con su rúbrica asume su condición y la acentúa, con independencia de que en él emerjan con más o menos determinación, los rasgos de la profesionalización. La composición del volumen ya requiere de por sí una actitud; en la mayor parte de los casos de su aparición entre los poetas de las décadas anteriores lo hace al final de su vida y con una voluntad completiva, como la manifestada por Quevedo. Y, ciertamente, el rasgo se acentúa cuando el poeta busca hacer de su escritura un *modus vivendi*, aun a riesgo de sufrir el persistente anatema de ser un “arribista” (Álvarez Barrientos).

La profesionalización en ascenso supone la transformación del receptor en público y, finalmente, la conversión de este en mercado. El peso determinante de esta situación en el giro hacia un “arte nuevo” ya lo había sancionado Lope de Vega, y no menor repercusión en la poesía que en el teatro habría de tener el hecho de que “las paga el vulgo.” Con la necesidad de llegar a un público variado, en aras de su extensión, la poesía debe dar cabida a un escasamente tratado rango de consumidores, los que demandan a un tiempo novedades y facilidades. Si ello representa un factor determinante en la labor de acomodación de unas composiciones concebidas para un marco bien diferente, como es el caso de los poemas de academia o de otra forma de realización ocasional, la repercusión es aun mayor cuando se trata de textos concebidos para ser dados directamente a las prensas y a los compradores. El mercado entra así, más que como un escenario en el que se desarrolla la poesía en estos tiempos de cambio, como uno de los componentes actuantes con mayor peso en la realización y desenvolvimiento del género, como había ocurrido unas décadas antes en el terreno del teatro y el de la novela. Fruto de la demanda marcada con el gusto por la novedad y/o la facilidad, el estilo lírico se moverá entre la imitación, cuando no exacerbación, de los rasgos de los modelos reconocidos y reconocibles, dando en el llamado “barroquismo,” y, de otro lado, en el rebajamiento de sus exigencias, acercándose a lo que se ha tildado peyorativamente como “prosaísmo,” y ello no como dos escuelas enfrentadas, sino como

elementos en estable convivencia aun dentro de las mismas páginas, cuando no en una sola composición; bastan los poemas reproducidos en las páginas anteriores como muestras inequívocas de esa contaminación convertida en rasgo de estilo. Como en la tragicomedia del pleno barroco, la convergencia de niveles y registros no deviene sólo en una hibridación: más bien se convierte en un género específico, en este caso, una estética poética que tiene en lo jocoserio (o en lo serio-jocoso) una primera y distintiva manifestación (Étienvre).

La *mixis* de burlas y veras representó ya en manos de Góngora una verdadera ruptura, que apuntaba hacia la modernidad (Pérez Lasheras). Cuando esta etapa se va consolidando, al mismo aire que impulsaba las velas de los novatores,<sup>8</sup> el tono entra en una vía de codificación que lo convierte en distintivo de la nueva etapa, como espacio privilegiado en el que la novedad alterna con el reconocimiento, y los elementos más propios de la dificultad docta se abren a un acceso marcado, al menos en apariencia, por la facilidad, justamente a partir de un aire de reconocimiento propio de su origen canónico, por más que este canon se muestre en descomposición. Y si esta tonalidad encuentra un marco especialmente idóneo en la realización de la poesía pública, donde la realización performativa del texto, cercana a la teatralidad, propicia la incorporación de rasgos propios de la *actio* en los que resaltar la ambivalencia de sentidos, se consolida plenamente cuando las composiciones se desplazan al marco de la poesía publicada, que implica la inmediata conversión del receptor en lector. La pérdida de las claves de la realización oral deja paso ahora, con no menor eficacia pero con matices distintivos, a las procedentes de una percepción demorada del texto, cuando la vista sustituye al oído y lo individual a lo colectivo.

La dinámica del mercado, por muy incipiente que éste sea, introduce a través del proceso de publicación un perfil hasta este momento apenas desarrollado en el ámbito de una poesía muy vinculada en sus manifestaciones más canónicas a las formas de lo colectivo, entre salones cortesanos y tertulias académicas. En ellas, como corresponde al organicismo de la sociedad en que se insertaban y de la que nacían, sólo se percibe una única dimensión, la que neutraliza la individualidad, hasta este momento desconocida, en un *theatrum mundi* o, de manera más específica, en un *theatri mundus* donde el sujeto se realiza en su dimensión social, en la identificación con su estamento, ya sea en los gremios de oficiales, ya sea en el selecto marco de las celebraciones

académicas. La materialidad del libro y la dinámica de compraventa en que se inscribe no sólo convierte al poeta que entrega sus versos a la imprenta en un individuo, sujeto de derechos y beneficios a través de la paradoja que supone su enajenación en manos de los lectores; de manera más directa y específica en el plano del discurso poético y aun del texto, la nueva circunstancia de la generalización del mercado poético sanciona la fractura entre lo público y lo privado, a partir de la distinción entre el público y el lector, las dos caras de quien, sucesivamente, adquiere su libro en los circuitos de comercialización y lo degusta en la intimidad de su gabinete, al hilo de los novedosos tiempos del ocio y con las pautas y ritmos de lectura propios de ese nuevo espacio. En él emerge el sujeto y desde él reclama su reflejo en el espacio del poema, orientado a dar cabida a unas formas de subjetividad que nada tienen que ver con la intimidad de base petrarquista y su correlato en la idealización neoplatónica, sino más bien con los procesos de objetividad respecto al mundo físico y material que lo rodea, en estrecha relación (por muy sutil o encubierta que ésta sea) con los procesos de renovación de la ciencia y el pensamiento propios de la época de los novatores, cuando los valores de razón y experiencia pugnan por desplazar a los de la escolástica y el dogma. Son momentos en los que, a partir del cambio de paradigma, no sólo se apunta una revolución epistemológica, pues ésta llega acompañada de profundos cambios en los modos de sociabilidad y en los discursos que les dan forma. El interés por la naturaleza y el universo físico, frente a la noción barroca de *theatrum mundi*, se traduce en una secularización de la ciencia, el pensamiento y la vida, con una separación de la verdad religiosa y la verdad científica que no tarda en mostrar intentos de aclimatación en la vida cotidiana en una aproximación a los valores ideológicos de una incipiente burguesía, la misma que alimenta el mercado del libro, incluido el de poesía.

Tal proceso de ajuste a un canon en desintegración convive con la presión del mercado, las obligaciones de los procesos de edición y su respuesta a la escisión de lo público y lo privado en el horizonte de un cambio (por más que éste fuera limitado) en la ideología y el modelo científico. El conjunto de factores tiene en la poesía una lógica consecuencia, con la transformación en el paradigma de la lírica. Lejos de la celebración pública de tono levantado y de la introspección que sustituye la intimidad con el desplazamiento del canto al llanto, el poema nacido con el horizonte de la página impresa, en la pluma

de un escritor abocado a la profesionalización, inicia la exploración de territorios poco frecuentados antes por el verso, a la busca de la materia y la forma que restaurarán las posibilidades de comunicación entre individuo y sociedad, redefiniendo los valores clásicos de belleza y utilidad, pero también el equilibrio entre los mismos. Así, lo que se ha tildado alternativamente como deslizamientos al retoricismo o caídas en el prosaísmo, reclama su lectura en una clave específica, muy alejada ya de la propia de una poética, la del alto barroco, ajustada a un universo marcado por el sentido de la trascendencia. Este discurso reducía la realidad a apariencia y la interpretaba en clave de signaturas, y en ello no hacía distinciones entre el plano teológico y el poético. En el primero actuaba la consideración de este mundo como sombra aparential y camino hacia la vida auténtica, situada en el ultramundo; en el otro extremo de la jerarquía de los saberes y las prácticas, la metáfora llevaba al extremo el desplazamiento entre realidad e imagen, a partir de una teoría del concepto que formalizaba el organicismo de una noción del universo sustentado en unas interrelaciones por las que podía accederse de la ilusión al desencanto. Al comenzar a diluirse el sentido de la trascendencia, el proceso se mueve entre las conciencias más modernas y las formas de reacción más escolástica o académica. En tanto, la poesía que ha de dar forma a la nueva visión experimenta la dinámica derivada del mantenimiento de unas formas expresivas entendidas como elementos de una gramática poética, pero carentes ya de sentido. Se genera entonces la consiguiente tarea de despojamiento y búsqueda, orientada en ambas vertientes a un discurso rebajado en sus componentes temáticos y estilísticos, mientras la poesía vuelve a las formas del canon en disolución para proceder a una revisión no exenta de ironía, desde la parodia más explícita a las formas más sutiles de subversión. En paralelo, los textos se abren a territorios antes inexplorados, liberados de la visión trascendente adherida a la temática tradicional; son ámbitos propios de la germinal vida burguesa, ajenos a toda trascendencia y cercanos a la cotidianidad, de difícil exaltación lírica, pero en los que cabe encontrar bases para una poesía moderna, no construida desde la ruptura expresa y beligerante, sino en la inestable perduración de lo canónico, hecha de relecturas y de reescrituras.

*“Históricos frontispicios:” hacia la distancia estética*

Entre la convención del tópico del género satírico y la creciente atención hacia quienes compartían prácticas poéticas o rivalizaban en su ejercicio, Tafalla y Negrete ofrece póstumamente en los primeros años del siglo XVII una muestra de lo que bien pudiera entenderse como un cambio de actitud. En su romance “A un hombre muypreciado de pulido que quiso hacer coplas” (Tafalla 156)<sup>9</sup> toca entre los argumentos la previsible opinión de los clásicos ante sus “coplicas,” para cambiar de inmediato el registro apoyado en la adversación:

Mas prosigue, aunque se enojen  
históricos frontispicios:  
rabie Suetonio, si tienes  
nuestros semblantes tranquilos.

En el debate entre antiguos y modernos, está clara la preeminencia otorgada a los últimos, a partir de la apelación al gusto que se transparenta tras la tranquilidad del semblante presentada como ideal. Mientras tanto, los homólogos de Suetonio<sup>10</sup> quedan cosificados en “históricos frontispicios,” esto es, mera fachadas, tan ostentosas como huecas, pertenecientes a un tiempo ido, del que se percibe la distancia de la historia, esa ciencia revitalizada en el discurso de los novatores y que a través de la disciplina científica establece la separación de los tiempos y la conciencia del cambio de época, como uno de los pilares de la modernidad.

Aunque Tafalla concreta en uno de los *antiqui auctores*, podemos tomar su actitud como sintomática y representativa de una disposición general, también respecto a los “clásicos” nacionales, al canon hispano. Así, resulta innegable la persistencia de unas referencias canónicas, las centrales en el parnaso áureo, sin apenas variaciones en la nómina. Lo diferente es el lugar concedido a los autores precedentes, en un cambio de función que no se explica con el recurso al argumento formalista del declive de la *imitatio* como principio compositivo. Cabe preguntarse, más bien, por qué se produce este cambio de actitud, que tiene en el desplazamiento del principio de imitación la raíz de las manifestaciones más apreciables en el plano del estilo, ya se cataloguen como excesos barroquistas, ya lo hagan como caídas en el prosaísmo o la trivialidad. A falta de una indagación más sistemática que mida la posible validez

general de esta hipótesis, podría formularse una respuesta en términos de un sentimiento de inadecuación de las propuestas reconocidas como canónicas para una situación en la que se van acentuando las diferencias, no en forma de una quiebra radical, inexistente con el cambio de siglo y la sustitución de una dinastía, pero sí con una profunda transformación en el marco en que se desarrolla la práctica poética, con reflejos más o menos directos de los cambios de orientación asentados en la época de los novatores.

Una de las novedades más significativas es la generalización con que los poetas se entregan a los impresos poéticos. Salvo en el caso más temprano de los recogidos en estas páginas, el del volumen póstumo de Solís, y el de Tafalla, todos los ejemplos lo son de poetas que publican en vida, algunos de ellos con reiteración. El fenómeno ya se había iniciado en la transición entre los siglos XVI y XVII, adquiriendo vigor con el ejemplo de Lope de Vega, pero hasta décadas después perduró la resistencia, sobre todo entre los más cultos, a entregar sus poemas a la divulgación que representaban las prensas y el mercado. Con la generalización de éstos, los poetas adaptan su mentalidad desde la producción de versos de circunstancias a la composición de volúmenes. Es más, con ejemplos destacados ya en el ecuador de siglo, como el que representa en Granada Trillo y Figueroa, incluso los poemas de ocasión y de marco aristocrático o selecto encuentran en la imprenta una vía casi natural de difusión, introduciendo una reorientación en el género editorial de los pliegos poéticos al dar amplia cabida a la modalidad más culta, poniendo esta poesía al alcance de un público más amplio, al que podría resultar inaccesible la adquisición de libros de cierta extensión y coste.<sup>11</sup> En estos moldes se encuentra un espacio privilegiado para la retórica prestigiada por el cultivo anterior, cercana a la de los modelos en las décadas de plenitud barroca. Pero también en ellos, por su carácter impreso, puede apreciarse una incorporación de otros elementos estilísticos, en un registro más accesible, con la consiguiente incidencia en el perfil de la lengua poética.

El proceso se acentúa cuando la iniciativa no corresponde a los autores, sino que obedece a los designios de otros agentes del campo editorial, protagonizando la labor de edición como libreros o antólogos, si no es que ambas facetas concurren en una única personalidad, como es el caso de Alfay. A partir de su entrega de 1654, en los albores del período que estamos estudiando, el género de las antologías se multiplica, sobre

todo en relación a su llamativa escasez en el siglo precedente (Ruiz Pérez, “Entre dos parnasos”). Y, aun más determinante, frente a las propuestas renovadoras de Nájera (1554) y, sobre todo, de Espinosa (1605), no se trata de registros de novedades o de propuestas de giro estético, sino de confirmación de los gustos del mercado. En sus páginas tienen cabida los textos que, sin dejar de ser actuales, gozan de las complacencias de lectores y compradores. Así los elementos de mediación vinculados de manera estricta y específica al mercado adquieren un protagonismo nuevo, como agentes en la consolidación de un gusto. En busca de los segmentos más amplios del público, inciden a su vez en la conformación del modelo poético, con sus elementos de variedad y de decaimiento del estilo, lejos de la posibilidad de construcción de una voz personal y un discurso unitario y diferenciado. Los poetas en busca de lectores no pueden dejar de ser sensibles a un gusto consolidado por las antologías y un mercado editorial con peso creciente en el espacio lírico, y su práctica da buena cuenta de la acomodación al nuevo escenario.

La acción combinada y en gran parte relacionada de la reorientación de la escritura y el peso de la mediación editorial contribuye a la consolidación de un público, alimentado también por sus propios impulsos, nacidos, si no del incremento del nivel cultural a partir de la alfabetización, del desarrollo de nuevos espacios de ocio, a los que ya no responde del todo la sociabilidad de la celebración altobarroca. Ciertamente, quedan derivaciones de este discurso, con intensa repercusión en el ámbito poético, también a través de la edición impresa. Es el caso de los villancicos, desarrollados con significativa proliferación, entre la anonimia, los escritores ocasionales y verdaderos profesionales del género, como el gaditano de adopción Pérez de Montoro, León y Marchante o el aragonés Vicente Sánchez, cuyos textos para las fiestas litúrgicas acaban recogidos en volumen, todos ellos de carácter póstumo.<sup>12</sup> El género es otro elemento propicio a la experimentación estilística, con amplio espacio para la pervivencia del gusto conceptista, en convivencia con la incorporación de los registros más populares (incluso costumbristas, folklóricos o populacheros), con una temática reconocida, a donde también llega la tendencia general al rebajamiento de la trascendencia, degradando los misterios de la religión a los niveles de la liturgia más ritualizada y convencional, sin más pretensiones que la de la celebración festiva. Al pasar del escenario de la iglesia al de la página impresa, el villancico no sólo pierde las marcas de su realización



oral, musicada y coral; al tiempo, contamina los registros de los poemas con los que comparte páginas y contribuye, además de a la deriva estilística, a la normalización de la lectura de poesía, con su doble efecto en la escritura y en las prácticas editoriales.

En este nuevo contexto, el peso de los dechados canónicos se reduce al de un arsenal, más o menos frecuentado, de materiales y registros estilísticos, en los que se muestran los signos de la continuidad. Los del cambio aparecen con la incompatibilidad con un nuevo horizonte de los modelos de práctica poética encarnados por Góngora, Quevedo o los Argensola. La *Soledad tercera* (1718) de León y Mansilla, en el formato de su pequeño volumen impreso, es un ejemplo extremo de esta situación, con un ceñido seguimiento del modelo en sus pautas estilísticas, pero, a la vez, marcado por su cauce editorial, por más que el prólogo quiera dirigirse “al culto lector:” aun en este caso, la vida del poema no puede ser la misma que la de los originales en la mucho más selectiva y elitista transmisión manuscrita, del mismo modo que su percepción no puede ser idéntica cuando la continuación comparte puesto en las estanterías con impresos de villancicos y otras muestras de una poesía más popularizada. Tampoco el perfil de León y Mansilla es el de otros autores de su momentos, aun sin llegar al grado de autoconstrucción en el mercado que representa poco después Diego de Torres Villarroel. Para este la titularidad de su cátedra salmantina no suponía obstáculo a la hora de ensayar vías de profesionalización en los más diversos apartados del mercado literario, poniendo a un nivel parejo sus almanaques y sus obras de divulgación científica, su prosa satírica y sus composiciones poéticas. Con un lugar destacado para su autobiografía, Torres es también el paradigma del ferviente seguidor de Quevedo, sobre todo en sus composiciones burlescas o de admonición de costumbres, siendo en esto un complemento de la devoción gongorina de León y Mansilla, aunque más cercano en su perfil a los nuevos aires del siglo. Justamente, el caso de Torres Villarroel resulta perfectamente ilustrativo de la dinámica de ajuste de las claves estilísticas a partir de elementos reconocibles, de manera más concreta, directamente vinculados a uno de los ejes del canon, aunque, en el caso de su poesía, con un perceptible cambio de tono, derivado de una franca diferencia de actitud. Así, mientras Quevedo se mantenía dentro de los límites de una ideología y una poética de la trascendencia, su continuador puede utilizar los mismos mimbres con

un aire mucho más desenfadado, donde lo jocoso no se confunde con la burla con intención moral, sino que se diluye en la intrascendencia lúdica. El mismo título de su volumen, *Juguetes de Talía*, remeda una de las máscaras con que Quevedo rotuló sus *Sueños*, sólo que en este caso no es una estrategia de disimulación, sino la franca manifestación de una actitud patente ya desde las palabras iniciales del prólogo y aun desde su misma designación:

*Prólogo que se podía excusar, porque no dice nada, pero no se excusa por que no se escandalicen los que están hechos a ser prologizados.*

Las poesías que componen el tomo que tienes en tus manos están hechas sin otra intención ni otra quietud que la que se permite en las amigables tertulias de la urbanidad, en donde la diversión, el ocio y la cortesanía juguetona son los únicos objetos del cuidado.

Toda una declaración de principios, que no quedaría lejos del gesto rococó de no ser por la vigencia de los estilemas quevedescos, y que no es desmentida por los “sonetos morales” que abren el volumen y que se quedan en la mayor parte de las ocasiones en retratos jocosos para uso de la academia, con algo de incidencia práctica en los usos, pero sin mayor alcance ni pretensiones.

Entre esas composiciones “morales” es donde tienen cabida otros ejemplos de sátira metapoética como los recogidos al inicio de estas páginas; también en este caso se halla lejos de pretensiones de debate estético ni aun estilístico, sino más bien como muestra de los roces de una convivencia cada vez más intensa de versificadores en los salones de tertulia y en los moldes de las prensas. Del rechazo a esta profusión y, sobre todo, al desgaste que conlleva es buena muestra el soneto en que “aconseja a su hermana, doña Josefa de Torres, que no se dé al estudio de la poesía:”

Mi padre hace sonetos lindamente,  
octavas nuestro abuelo las hacía,  
y bien poco ha que se murió una tía  
por hacer seguidillas de repente.

Villarroel, que se daba por pariente,  
fue muy favorecido de Talía,  
y yo hago tal, cual copla, Pepa mía,  
por no negar la casta solamente.

Del loco mayorazgo estáis esentos

los que nacéis segundos, y no trates  
de revolver papeles ni instrumentos.  
Pero, si acaso das en disparates,  
no te podré negar los alimentos,  
mas te pondré la letra en los orates.

El consejo queda en entredicho (y no es justificación la condición femenina de la destinataria)<sup>13</sup> por la entrega del autor a los versos y a su edición, a la que parece rendir tributo la gracieta de la composición y su claridad estilística, lejos de los juegos de conceptos que caracterizaron a su maestro Quevedo.

Si en el tono y el estilo se culmina el ajuste del legado barroco a la nueva situación, no menos lo hace en el plano temático en este texto de reflexión sobre la práctica poética, al sustituir los referentes canónicos, situados con mayor o menor lejanía en el pasado, como en la alabanza de Solís a Góngora o de Bueno a Solís con que se abrían estas páginas, por los contemporáneos más cercanos, los émulos del escritor en su ejercicio del verso. El poeta ya no mira un espejo en el que ver un dechado de virtudes para la imitación, sino el azogue que le devuelve su propio reflejo, como parece apuntarse en el desdoblamiento que el soneto muestra entre “Villarreal” y “yo” en el segundo cuarteto. El giro en el eje se ha producido prácticamente por completo. De la verticalidad del canon, propia de la supeditación a los modelos y su seguimiento, se verifica el desplazamiento al horizonte de un campo con muchos de los componentes del moderno campo literario, incluida la diversidad de sus integrantes y las relaciones de fricción, cuando no abiertamente conflictivas, entre ellos. Pero, conflictivas o no tanto, lo definitorio es que las relaciones se sitúan a un nivel compartido, en una similitud de plano que se extiende más allá de lo concerniente a los vínculos o roces entre poetas. En el escenario marcado por la imprenta y el mercado, cuando el público comprador ocupa la función antaño reservada al mecenas para el sustento del poeta, éste también ve alterada su relación con el lector, también elevado paulatinamente a un plano de igualdad que se nos antoja inseparable de la reorientación introducida en el estilo, más cercano a los registros de la conversación, ya sea en la sala de la tertulia, ya sea en el paseo, en paralelo a los temas compartidos y elegidos para darle forma versificada. En el eje de todos estos cambios se sitúa el que afecta a la actitud del poeta ante sus versos, a los que también despoja de toda trascendencia, como corresponde a un elemento del

juego social o un *modus vivendi*, cuando no se combinan o se suceden ambas dimensiones. La relación con la musa es la del juego, no la de la transmisión de orden profético que tantas veces se trajo en las décadas precedentes en los argumentos de defensa de la poesía. El poeta ya no pretende ser el cauce de una verdad revelada, sino ofrecer el fruto de su observación de forma ligera y sin pretensiones, como corresponde a lo que ya resulta inseparable de su condición de mercancía vendible, ya sea a cambio de reconocimiento social, ya lo sea directamente por ganancias dinerarias.

La imprenta y el mercado componen uno de los pilares sustantivos de esta transformación. Es en su marco y con el impulso de las demandas de novedad del público destinado a mantenerlos en el que se consagra la separación progresiva, hasta alcanzar cotas de menosprecio, respecto del principio de imitación como factor cohesivo en la práctica poética y soporte del mantenimiento del canon, en tanto hace perdurar la vigencia de los modelos a través de su repetición como forma de consagración. Si en el Parnaso los cambios resultan ajenos o se desarrollan con distintiva lentitud, en el comercio con las prensas la velocidad se acelera, y el canon tiende a disolverse ante la presión del gusto, como ya hiciera éste con las reglas más clasicistas. Si ahora los poetas ven “la estampa de su canto repetido,” como evocara Bueno en su alabanza preliminar a los versos de Solís, ya no ocurre esto por los ecos de los imitadores, sino por la multiplicación de los ejemplares repetidos precisamente en la estampa. Y la conciencia de este giro no podía permanecer ajena al devenir de la escritura poética, con los rasgos que la conformaron en lo que bien podemos considerar el devenir del bajo barroco, unos rasgos que no tuvieron el brillo de sus precedentes áureos, pero acercaban sus pasos a la modernidad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Analizo con más detalle algunos aspectos de la edición de Solís en Ruiz Pérez, “Edición y canon.” Las observaciones sobre el canon se apoyan en López Bueno, *El canon poético en el siglo XVII* y Ruiz Pérez, *El Parnaso versificado*. Para la caracterización del siglo XVII, véase Ruiz Pérez, *El siglo del arte nuevo*.

<sup>2</sup> Utilizo la edición de Manuela Sánchez Regueira, pero actualizando grafía y puntuación frente a los desfasados criterios de transcripción propios de la época y de la colección.

<sup>3</sup> Tras ocupar distintos cargos en el virreinato del Perú, vuelve a España en 1652 para asumir el marquesado. No es descartable el encuentro con Solís.

<sup>4</sup> Como en el título, modernizo grafía y puntuación, criterio que mantengo en el resto de las citas.

<sup>5</sup> El texto se inscribe en una serie, marcada por el tono epistolar, en la que se registran otras muestras de carácter metapoético, por los destinatarios o por la materia.

<sup>6</sup> Más detalles sobre esta arquitectura efímera y su significado en la construcción de un canon poético pueden encontrarse en Vélez-Sainz.

<sup>7</sup> Aunque limitado a los fondos de una sola biblioteca, es significativo el repertorio recogido por Bègue. En el orden cualitativo, puede tomarse por un síntoma expresivo el recurso a la forma de academia, más o menos real, para la organización de una antología, como en el caso del *Jardín de Apolo*, de Fonseca y Almeida.

<sup>8</sup> Pérez Magallón sintetiza las claves del intento de renovación científica y cultural desarrollado en España entre 1675 y 1725, recogiendo la propuesta de caracterización de François Lopez.

<sup>9</sup> Cito por la segunda impresión; la primera, póstuma, apareció en 1706. El poeta había muerto en una fecha imprecisa entre 1685 y 1696.

<sup>10</sup> La elección del prosista romano obedece a la preferencia por un nombre un tanto marginal, como reflejo de la percepción de un canon en desuso, y se concreta en la posibilidad del juego de palabras a partir del *cognomen* de Cayo Suetonio Tranquilo.

<sup>11</sup> Marín Pina y Baranda Leturio ofrecen en sus respectivos trabajos, ejemplos de este funcionamiento en muy concretas circunstancias de escritura femenina y para mujeres.

<sup>12</sup> Las obras de León Marchante y Pérez de Montoro coinciden en su separación editorial de las poesías humanas y las sacras, a diferencia de las de Vicente Sánchez. Contamos con ediciones modernas de Montoro y Sánchez.

<sup>13</sup> Compárese con el soneto dedicado a Francisca Vallejo, ya reproducido.

## OBRAS CITADAS

- Alfay, José de. *Poesías varias de grandes ingenios españoles, recogidas por (...) Zaragoza: por Juan de Ybar, 1654.*
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arrtibistas.* Madrid: Castalia, 2006.
- Baranda Leturio, Nieves. “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares.” *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector.* Ed. Pedro Ruiz Pérez. Monográfico en *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 269-96.
- Bégue, Alain. *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Biblioteca Nacional, 2007.
- . *La poésie espagnole de la fin du XVIIe siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié.* Estudio y edición. 4 vols. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010.
- Benegasi y Luján, José Joaquín. *Poesías líricas y joco-serias.* Madrid: Imprenta de Joseph González, 1743.
- Étienvre, Jean-Pierre. “Primores de lo jocoserio.” *Bulletin Hispanique* 106.1 (2004): 235-52.
- Fonseca y Almeida, Melchor. *Jardín de Apolo. Academia celebrada por diferentes ingenios.* Madrid: Julián de Paredes, 1655.
- Jiménez Belmonte, Javier. *Las “Obras en verso” del príncipe de Esquilache. Amateurismo y conciencia literaria.* Woodbridge: Tamesis, 2007.
- León Marchante, Manuel de. *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió (...), divididas en tres clases, sagradas, humanas y cómicas (...),* Madrid: Gabriel del Barrio, 1722.
- . *Tomo segundo,* Madrid: por Gabriel del Barrio, 1733.
- León y Mansilla, José de. *Soledad tercera, siguiendo las dos que dejó escritas el príncipe de los poetas líricos de España, don Luis de Góngora.* Córdoba: Esteban de Cabrera, 1718.
- Lopez, François. “Los novatores en la Europa de los sabios.” *Studia Hispanica* 14 (1996): 95-111.
- López Bueno, Begoña, dir. *El canon poético en el siglo XVII.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen. “Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto.”

- El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Monográfico en *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 239-67.
- Montañés y Montealegre, Manuel de. *Poesías líricas que escribía don Manuel de Montañés y Montealegre (...)* Madrid: Manuel Martínez, 1735.
- Pérez de Montoro, José. *Obras póstumas líricas humanas, tomo I, y Obras póstumas líricas sagradas, tomo II*. Madrid: Antonio Marín, 1736.
- Pérez Lasheras, Antonio. *Más a lo moderno. Sátira, burla y poesía en la época de Góngora*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1995.
- Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el "tiempo de los novatores" (1675-1725)*. Madrid: CSIC, 2002.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Entre dos parnasos: poesía, institución y canon." *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*. Ed. Alain Bègue. Monográfico en *Criticón*, 103 (2008): 207-31
- . "Edición y canon: la publicación póstuma de Antonio de Solís (1692)." *Jornadas de Estudios Románicos. Sección de Hispanística. Tomo I: Literatura*. Ed. Bohdan Ulasin y Silvia Vertanová, Bratislava: AnaPress, 2009. 257-69.
- . *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- . *El siglo del arte nuevo (1598-1691). Historia de la literatura española*. vol. 3. Dir. José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 2010.
- , dir. *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada, 2010.
- , ed. *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Monográfico en *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011).
- Sánchez, Vicente. *Lira poética*. Zaragoza: Manuel Román, 1688.
- . *Lira poética*. Ed. Jesús Duce García. 2 vols. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2003.
- Sebold, Russell P. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1985.
- . *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Barcelona: Anthropos, 1989 [1ª ed. 1970].
- Solís, Antonio de. *Varias poesías sagradas y profanas*. Ed. Manuela Sánchez Regueira. Madrid: CSIC, 1968.
- Tafalla y Negrete, José. *Ramillete poético de las discretas flores del amenísimo delicado numen del dotor (...)* Zaragoza: Joseph de Mendoza, 1714.

Torres Villarroel, Diego de. *Juguetes de Talía, entretenimientos del numen.*

*Varias poesías que a diversos asuntos escribió el doctor don Diego de Torres Villarroel (...)* Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, por Antonio Villarroel, 1738.

Vélez-Sainz, Julio. *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro.* Madrid: Visor, 2006.