

«Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica »

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba

Studia Aurea 1 (2007)

Reception date: 12/02/2007, Publishing date: 24/04/2007

<URL: <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=65> >

Nuestra imagen de la poesía áurea está condicionada por posiciones estéticas, pero también por los problemas de transmisión de los textos; de ambos factores depende la fortuna crítica de algunos autores, como es el caso de Espinosa. La localización de la copia Quirós del perdido manuscrito sevillano con los textos del antequerano y otros poetas andaluces permite revisar algunas cuestiones, con especial atención a los problemas de ordenación de los poemas.

Our vision of early modern poetry is influenced by different aesthetic views, but also by the problems of transmitting the texts. Both factors depend upon the critical opinion of various authors, as is the case with Espinosa. The discovery of the copy of the lost manuscript by Quirós' son of Seville, with the text by the poet from Antequera and other Andalusian authors, allows us to review various aspects of poetry and criticism, giving special attention to the problems of the structure of the poem.

PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL: Pedro Espinosa. Poesía. Transmisión. Recepción. Poética
PALABRAS CLAVE EN INGLÉS: Pedro Espinosa. Poetry. Transmission. Reception. Poetics

El perfil del antequerano Pedro Espinosa (1578-1650) en la historiografía de la lírica áurea y su juicio crítico han venido estando condicionados largamente por tres circunstancias no exentas de interrelaciones. La primera es la sombra que sobre su propia producción proyecta el aura de las *Flores de poetas ilustres*, la antología con que en 1605 un aún joven Espinosa trata de incidir con una propuesta muy concreta en el devenir de la poesía del momento, enmarcada en el proceso de superación del petrarquismo anterior; se trataba de una recopilación abierta a los aires de cambio que traían nombres señeros, presentes en su colección, y a la propia extensión de la imprenta, a la que Espinosa recurre para plantear una alternativa al modelo de “varias rimas” y su creciente presencia. En segundo lugar, ha pesado grandemente la novelización de algunos episodios de su vida introducida en el, por otra parte valioso, acopio de datos de la biografía realizada por Rodríguez Marín hace casi un siglo (1907); en sus páginas, reiteradamente citadas, se fija una imagen dominada por una pasión amorosa frustrada, la consiguiente crisis espiritual y una trayectoria poética marcada por estos hechos. En último término, y en gran parte motivado por las anteriores circunstancias, nos encontramos con una limitación editorial de sus textos poéticos, reducidos a la recopilación de Rodríguez Marín (*Obras*, 1909), anclada en sus planteamientos biografistas, y una edición de López Estrada (*Poesías completas*,

1975), muy marcada por el tiempo, el de las tres décadas que han transcurrido desde la misma y el de la hegemonía de la estilística, en cuyo seno se situó la base crítica del editor.

La reconsideración de una producción de considerable valor poético en sus hitos más destacados y de incuestionable importancia histórica por su lugar en el devenir de la poesía española a comienzos del siglo XVII ha de pasar, pues, por una mirada liberada de estas circunstancias y que parta de una atención más objetiva a los propios textos, a su trayectoria y a su inserción en el escenario de la poesía de su momento y la de las décadas siguientes, ya que la aparición de sus versos se circunscribe a un espacio de veinte años, los que median entre la publicación de las *Flores* y la de los poemas incluidos en el *Elogio al retrato de don Manuel Alonso de Guzmán* (1625; Espinosa, *Obra en prosa*, 1991), mientras que la vigencia de los presupuestos estéticos que rigen su escritura se mantiene, al menos, hasta el ecuador del siglo, cuando se publica el *Parnaso* de Quevedo (1648), la *Agudeza* de Gracián (1649) o los panegíricos de Trillo y Figueroa (entre 1649 y 1652).

Respecto a las debilidades de los postulados biografistas de Rodríguez Marín y lo inconsistente de muchas de sus afirmaciones basta una lectura atenta de los textos y a su manejo de la tópica vigente para relegarlos al lugar secundario que le corresponden, sobre todo a la hora de explicar el desarrollo de su poesía. Los acercamientos a la temática amorosa, por ejemplo, son escasos en los textos conservados, se limitan a frecuentados *loci communes* en la lírica derivada del petrarquismo y recurren a consistentes artificios distanciadores que los sitúan en una poética alejada del confesionalismo, como se aprecia en la narratividad y mixtificación de la “Fábula de Genil” o en el enmarque horaciano de la “Epístola a Antonio Moreno”, en cuyos versos se reelaboran pasajes procedentes de la temprana canción informe “Selvas donde en tapetes de esmeralda”, ya incluida en las *Flores* y conocida como “Boscarecha”. Más evidente aún me resulta lo relativo a la pretendida crisis espiritual y conversión religiosa del poeta, a la luz del cultivo anterior de la poesía hagiográfica, ya presente en la antología de 1605 (es el autor más representado en su “Segunda parte”, dedicada a la lira sacra), y a los escasos cambios que muestra la temática de los poemas incluidos, a nombre de Pedro de Jesús, en la recopilación de Agustín Calderón, las *Flores de poetas* (1611)¹, en la que sólo se incorporan como novedad dos muestras de salmos; mientras tanto, el autor no duda en romper su retiro para participar con lo más florido de la poesía mundana andaluza en las justas sevillanas a la beatificación del fundador de la Compañía de Jesús, publicadas por Luque Fajardo en 1610. Mucho más determinante, en cambio, es su conversión en poeta-criado del duque de Medina Sidonia a partir de 1615, posición literaria culminante en los poemas panegíricos

¹ El manuscrito se conserva en la biblioteca de la Fundación Bartolomé March, en Palma de Mallorca, y no ha sido editado desde que lo prepararan Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín para la imprenta de Rasco en Sevilla (1896).

recogidos en el *Elogio*². En cualquier caso, nos resulta hoy más productivo atender a razones de orden poético o relacionadas con el “campo literario” que a las postuladas por tardorrománticas evocaciones de pasiones espirituales.

También en la actualidad, en el plazo de muy pocos años, la crítica ha realizado valiosas aportaciones para una evaluación exacta de la naturaleza y repercusión de la empresa editorial de 1605, base para una lectura más sólida de las relaciones entre ésta y la posterior trayectoria creativa de Espinosa. La labor editorial y los acercamientos críticos realizados han revitalizado el panorama, promovido nuevas perspectivas y alimentado alguna crítica, síntomas todos ellos reveladores de la andadura que aún queda pendiente y que no pretendo abordar en estas consideraciones. Baste recordar el camino avanzado desde la decimonónica edición de Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín (1896), hasta la recientemente aparecida al cuidado de Inoria Pepe y Reyes Cano (2006), entre las que se han situado distintos acercamientos de orden estilístico y bibliográfico³ (Villar Amador, 1991 y 1994) y valiosas contribuciones parciales y propuestas de lectura por Molina Huete⁴, sin que falten elementos de discusión⁵. La disponibilidad de los textos, el análisis de sus recursos retóricos, de sus pautas de ordenación y de sus orientaciones genéricas y estéticas van centrando un debate en el que aparecen elementos y perspectivas de gran interés para la relectura crítica de la producción propia del poeta, al tiempo que para revisar los criterios de edición de los mismos⁶.

La propuesta de López Estrada, que nos ha permitido a un par de generaciones el acceso a la poesía de Espinosa, se muestra hoy cruzada de problemas, a partir de su decisión de agrupar los textos en apartados desiguales, tanto en sus criterios de caracterización (combinando lo temático y lo genérico) como en sus contenidos, además de ofrecer una imagen deformada del proceso de escritura y transmisión por parte del poeta. Se trataría, pues, de reconstruir este proceso y tomarlo como base de la *dispositio textus*, a la luz de la importancia que, como muestran las *Flores*, tenía para Espinosa el proceso editorial y lo determinante en el mismo de la ordenación de los poemas. Por ello, creo de interés volver sobre algunos problemas relativos a la transmisión de los suyos, en concreto los relativos a un testimonio perdido y sólo reconstruido a partir de los datos proporcionados por Rodríguez Marín en su estudio y su edición.

² Para el *grand siècle* francés ha estudiado Alain Viala (1985) la incidencia de las distintas posiciones autoriales, sus cauces de difusión y sus opciones estéticas aplicando las nociones de la sociología de Pierre Bourdieu (1995), caracterizando las relaciones de mecenazgo y las de los poetas-criados.

³ Pablo Villar Amador (1991) ofrece un valioso análisis de la *princeps* desde la perspectiva de la *material bibliography*, que completa su formalista monografía de 1994.

⁴ Junto a otros estudios sobre aspectos concretos, Belén Molina Huete ofreció en *La trama del ramillete* (2003) su trabajo de tesis, adelantando su edición (2005). Véase también P. Ruiz Pérez, 2003.

⁵ Véanse los juicios a los que Molina Huete limita el estudio preliminar de su edición o lo apuntado en la reseña de M^a D. Martos Pérez a la edición de Pepe Sarno y Reyes Cano (2006).

⁶ Es lo que he tratado de realizar en la que he preparado para la editorial Castalia, actualmente en prensa.

Un probable código autorial, perdido y hallado.

Sobre todo en comparación con la de otros autores, la transmisión textual de la poesía de Espinosa es de escasa complejidad ecdótica en lo que se refiere a la existencia de deturpaciones derivadas de una azarosa secuencia de manuscritos (cf. *infra*). Al margen de las variantes redaccionales de algunos de sus grandes poemas, en casi todos los casos recogidas en el mismo código, las diferencias de lecturas son escasas, debido a que es muy reducido el número de cartapacios de acarreo en que sus poemas encuentran acogida. Sí es, en cambio, variado el conjunto de vías por las que sus versos se transmiten o, al menos, se recogen, ya que también en lo relativo a la transmisión es grande la disparidad, aumentando las dificultades para la lectura unitaria que persigue una edición moderna. Prácticamente, Espinosa ve discurrir sus poemas por toda la variedad de moldes y canales de fijación y difusión disponibles para los poetas del momento: impresos y manuscritos, volúmenes colectivos y obras individuales, pliegos sueltos y textos insertos en obras misceláneas, justas poéticas y códigos de autor..., en un muestrario de posibilidades y recursos que el autor va escogiendo a lo largo de sus dos décadas de producción y muestra de su escritura en verso.

Tras los poemas propios, hasta diecinueve, incluidos en la antología de 1605, Espinosa ve otros cuatro de sus textos incluidos en la relación que da cuenta de las fiestas ignacianas de Sevilla, impresa en un volumen de 1610. Sólo un año después se fecha el código firmado por Juan Antonio Calderón, pero obra de su hermano Agustín, en el que se siguen, con notables diferencias, los pasos de las *Flores* impresas y tienen acogida veintinueve composiciones de Espinosa, incluidos el soneto laudatorio al recopilador y las décimas dispuestas en el apartado de “incierto autor”, aunque su recurrencia en otros testimonios con textos del poeta permite sostener su autoría; de los veintisiete poemas agrupados, tres habían sido incluidos por Luque Fajardo en su *Relación* sevillana. En 1615 el poeta recurre de nuevo a la imprenta, en este caso para reproducir en formato de pliego suelto su *Relación de la forma que tuvo el entierro del Duque de Medina Sidonia*, extensa y unitaria composición en tercetos que responde a lo indicado en el título. Tras las noticias, en las que me detendré, sobre la existencia de un cartapacio de autor reuniendo obras en prosa y verso, nos encontramos con dos nuevas entregas editoriales en moldes tipográficos y fechadas en 1625, otro pliego suelto para su *Salmo de penitencia*, en una larga silva de poesía meditativa y penitencial, y el extenso *Elogio* en prosa, en el que se intercalan trece poemas salpicados por la exposición, más otros siete que sirven de cierre al volumen.

Dejando al margen los poemas extensos reservados a su autónoma difusión en pliegos sueltos, la tipología de modelos dispositivos para las series poemáticas se revela muy heterogénea, por los propios cauces editoriales y por el grado de intervención del autor. En los dos impresos colectivos el protagonismo de Espinosa como editor es radicalmente opuesto, pues en las *Flores* es absoluto, mientras que

es nulo por completo en la *Relación* de Luque Fajardo; sin embargo, en lo relativo a los criterios de disposición textual los resultados no son dispares, ya que, por voluntad combinatoria de textos de autores distintos o por el orden de convocatoria de los certámenes y los criterios de selección del jurado, los poemas de Espinosa quedan dispersos en una secuencia con definición independiente de un posible “cancionero” de autor.

Lo contrario ocurre cuando nos encontramos, por distintas vías, con colecciones unitarias del poeta, en un *corpus* de una cierta entidad: el agrupado en el código de *Flores* de 1611 y el dispuesto en las páginas del *Elogio* de 1625, en una cronología que permite deducir la continuidad de criterios a lo largo de casi toda la trayectoria de Espinosa como escritor preocupado por dar a conocer sus poemas. En el caso del impreso la disposición de las composiciones en verso determina dos modelos: uno, semejante al señalado para los casos anteriores, dispuesto, un tanto aleatoriamente, por el hilo del discurso en prosa; otro en el que la agrupación de los textos propicia un uso creativo y autorial de la *dispositio*, tal como puede apreciarse en la serie de 1611, donde las características de la recopilación de Calderón permiten atribuir al propio poeta la ordenación de sus textos al remitírselos al antólogo. En estos dos casos un análisis como el recogido en el estudio preliminar de mi edición permite percibir un orden dispositivo que integra la variedad de formas, géneros y temas líricos en un modelo de articulación que, apartado del modelo unitario derivado del *Canzoniere*, combina recurrencias, seriaciones parciales y juegos de simetrías que avanzan en la sistematización de lo esbozado en las *Flores* y potencian los mecanismos de lectura basados en una cierta complicidad con el lector en el juego de los códigos cultos, en los que la base imprescindible es el proceso de lectura unitaria y continuada de los poemas, frente a la transmisión basada en la oralidad, la dispersión y la ocasionalidad de la circunstancia.

La reiteración de este procedimiento “editorial” del poeta en dos recopilaciones parciales en los primeros años y en el final de su trayectoria permitiría sostener que el procedimiento se intensificaría en el caso de abordar una recopilación unitaria y global del conjunto de su producción poética, lo que parece que podría darse por realizado en los primeros años de la década de 1620. Los datos verificables en lo que parece ser un testimonio parcial derivado del código autorial así lo confirmarían, como sucede con las noticias extraídas para lo que hasta ahora era una hipótesis de reconstrucción: la de otro testimonio, más amplio, de dicha fuente; los datos hablan de un perdido manuscrito del XVII, de una extraviada copia decimonónica y del manejo de la misma por el Bachiller de Osuna en la biografía y la edición de Espinosa.

Rodríguez Marín sitúa en mayo de 1623 una estancia de Rodrigo Caro en Sanlúcar, donde se encontraría con Espinosa. De fecha muy cercana son unos billetes exhumados por el erudito con que nuestro poeta acompañaba el envío al sevillano de tres cartapacios conteniendo sus obras, entre las que menciona un “arte de Lulio”, el “Chorumbo” (esto es, *El perro y la Calentura*), la “soledad” y “el

avariento", prometiendo también la copia de "las chacotas" (1907, 251-253). Se acercan los años en que Espinosa dará sus textos en prosa a la imprenta, pero es evidente que para entonces ya disponía de su obra recogida en manuscrito y, previsiblemente, con una meditada ordenación. No se conserva el original de estos códices, pero sí huellas de los mismos, quizá derivadas de los traslados que el poeta ofrecía al anticuario.

Hasta hoy la única copia identificada, localizada y accesible se encontraba en un cartapacio conservado en el British Museum (BM) con la signatura Add. 20793, descrito por Pascual de Gayangos (1976) en su catálogo de estos fondos. Es un códice de 430 folios en 4º, con letra de finales del siglo XVIII o principios del XIX, formando parte con el número 6 de una serie de tomos con el rótulo de "Bellas Letras". Comienza copiando textos del XVIII hasta el f. 362, en que se da paso a los textos de nuestro autor, tras la rúbrica "Poesías de Pedro Espinosa, capellán de los Duques de Medina Sidonia, y Rector de su Colegio de San Ildefonso 1628"⁷, que se continúan en f. 398 v., abierto con un nuevo epígrafe, "Versos de Pedro Espinosa Presbitero natural de la Villa de Antequera", hasta el f. 409 v., tras lo que se copian hasta el final una sátira de Villegas y un romance dieciochesco. Se trata en total de un conjunto de 15 poemas:

["Poesías"]

1. "Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia"
2. "Psalmo 6º de Pedro Espinosa" ("Levanta entre gemidos, alma mía")
3. "Psalmo" ("Pregona el firmamento")
4. "Psalmo" ("De este sidonio acanto")
5. "Psalmo" ("Christo mi Redemptor, Christo mi Padre")
6. "Soliloquio en que un pecador insta con eficacia a Dios por el perdon de sus culpas 1622" ("Christo mi Redemptor, Christo mi Padre")
7. "Epigrama a San Josef" ("De Egipto venís Gitano")
8. "Décima a San Juan Bautista en la fiesta del Santo" ("Voz que en el desierto canta")
9. "Canción donde recopila la vida del B. Ignacio de Loyola" ("Buelan fuegos el viento")

"Versos"

10. "Levantaba (gigante en pensamiento)"
11. "Oda 20, lib. 2 de Oracio" ("Vivirás más seguro,")
12. "Carta del mismo al Licdo. Antonio Moreno" ("Tú que huellas el oro de las márgenes")

⁷ Así lo incluye Gayangos en su Catálogo, pero no aparece esta denominación en la cabecera de los poemas de Espinosa. Sí es correcta su localización de los poemas en los folios del manuscrito, por lo que ahorro su transcripción.

13. “Soledad de Pedro Espinosa, presbítero” (“Quien te diera volar con plumas de oro”)
14. “Soneto del mismo” (“Con planta incierta y paso peregrino”)
15. “A un nuestro amigo músico malo. Otro soneto del mismo” (“Dicen que Orfeo, piedras animales”).

Sólo cinco de los poemas carecen de testimonios precedentes, e incluso se incluye uno (el 11) presente en las *Flores* de 1605 a nombre de Juan de Morales, a quien sin duda le corresponde⁸. Aunque podría tratarse en este caso de una incorporación espúrea sucedida en el proceso de copias, no es de descartar el hecho de que Espinosa conservara entre sus papeles traslados de textos ajenos, con intenciones de muy variada índole. Aun con esta anomalía, la idea que se impone es la de una recopilación no de poemas recientes, sino del conjunto de la producción o, al menos, procedentes de distintas fases de escritura, y en ello sólo cabría ver una voluntad de ordenación, que, a tenor de lo conservado, no es la del orden cronológico de escritura, como se aprecia porque el segundo de los textos ya estaba en el códice de Calderón y el penúltimo, en las *Flores*.

Las razones por las que llega a la copia dieciochesca una parte, y no muy amplia, del conjunto total permanecen oscuras, aunque algo se despejan a la luz desprendida de un testimonio dado por perdido, pero que es posible recomponer con fiabilidad y, finalmente, recuperar tras una serie de avatares. Su último investigador lo describe como un códice registrado con la signatura 33-180-6 en la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla (PA), donde después se ha perdido el rastro. Quirós de los Ríos dispuso de una copia, que pasó a poder de Rodríguez Marín, quien la usó para su edición de 1909, donde se contienen los datos más concretos. Entre los papeles del editor se esfumaron temporalmente las huellas de la copia, sin que se consignaran en el inventario de su archivo, legado al CSIC⁹; no obstante, ya ha sido localizada y es posible disponer de una copia debida al hijo de Quirós, conservada, con la signatura RM-5177, en la Biblioteca Central del CSIC bajo el rótulo *Florilegio poético*¹⁰. Una descripción parcial de lo no publicado se incluyó en la monografía *Pedro Espinosa* (1907): “códice en 4º llamado de Barahona, y por otros de Pamones, por contener abundantes poesías de estos ingenios, perteneció al Conde del Águila” (pp. 358-359); y también Gallardo dio en su *Ensayo* (1968) información sobre su composición y contenido. Contenía, según los datos, 331 hojas y una portada con letra de finales del XVIII (“D. Ma / C, 344”),

⁸ Con la misma atribución a Morales aparece en el ms. 3745 de la Biblioteca Nacional, entre otras traducciones de odas de Horacio (véanse las referencias en el *Catálogo* dirigido por Jauralde).

⁹ Ninguna información al respecto recoge Clara Herrera Tejada, 1996.

¹⁰ *Florilegio poético: primera y segunda parte en que para la presente copia se han dividido las poesías contenidas en el Códice 33-180 existente en la Biblioteca Arzobispal de Sevilla (las Poesías de Pº Espinosa van en volumen separado (pero encuadernado en este tomo)) Año de 1888*. El registro informatizado añade, copiando de la página inicial, “Copia hecha por el Bachiller Juan Virgilio Quirós y Gallardo para la librería y estudio de su padre el Doctor Quirós de los Ríos”.

más moderna que el código. Debió de estar constituido por una diversidad de cuadernos, varios de ellos de letras distintas y de tintas diferentes, según las noticias que tenemos. Los últimos, desde el folio 248, contienen poesías de Pedro Espinosa, no sin ciertas interpolaciones de algunos otros autores, como Quevedo, Martín de la Plaza y Jerónimo de Chaves. De estos cuadernos fueron cortadas algunas hojas.

La fuente inmediata estaría relacionada sin duda con el envío de los tres cartapacios de obras a Rodrigo Caro, y debió de estar más cercana a la procedencia original, si atendemos a la mayor cantidad de piezas incluidas en relación al manuscrito del BM. Hay algunas divergencias entre los textos del manuscrito sevillano y los de la copia Quirós, en el orden de algunos textos y en la presencia u omisión de todo, en concreto los textos ajenos interpolados o las dobles versiones de dos de los poemas. La reciente recuperación del código que pasó por las manos de Rodríguez Marín muestra que los datos que proporcionó eran bastante exactos respecto al manuscrito original, salvando las leves variaciones que ofrecían las páginas dedicadas a Espinosa y los dos índices incluidos. Uno de ellos se refiere sólo a los poemas transcritos en el siglo XIX, con referencia a la foliación independiente que mantiene la segunda parte del código, y es bastante exacto con lo recogido. Hay otro índice, general para todo el código y con una doble columna para la localización de los poemas, la de la foliación en el manuscrito sevillano y la de la correspondiente a la copia moderna. Por ella apreciamos que el ligero cambio en el orden de los poemas y la simplificación de las versiones de un mismo texto son obra de la copia; la primera columna y las notas de Quirós permiten recomponer el código sevillano, como hiciera Rodríguez Marín. Ahora podemos completar esta reconstrucción, indicando los folios originales, el epígrafe del poema en la copia (eliminando las variaciones de los índices) y su localización en la copia Quirós:

f. 248. "Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia" (1623)	ff. 1r.-9r.
f. 260. "Contra la cudicia"	ff. 11r.-12v.
f. 261. "A la Rosa"	ff. 12v.-13v.
f. 262. "A un avariento"	ff. 14r.-17v.
f. 264v. "Epigrama"	f. 18r.
f. 264v. "Epigrama"	f. 18r.
f. 265. en blanco; la copia, una nota sobre letras y atribuciones	f. 18 v.
f. 266. "Psalmo 6. De Pedro Espinosa"	ff. 19r.-20v.
f. 267. "Canción á San Acacio"	ff. 21r.-23r.
f. 270. "Canción á las lágrimas de San Pedro"	ff. 23v.-24v.
f. 271v. "Psalmo"	ff. 25r.-26r.
f. 273. "Canción donde recopila la vida del B ^o Ign ^o de Loyola"	ff. 27r. 29v.
f. 276. "Décima á San Juan Bautista en la fiesta del ss ^{to} ."	f. 29v.
f. 276v. "Epigrama á San Joseph"	f. 30 v.

f. 277. "Décimas á Dios en un trabajo"	ff. 29-v-30v.
f. 278. "Décimas á San Ygnacio"	ff. 31r.-33r.
f. 281. "A S ^{ta} María Magdalena"	ff. 33v.-34v.
f. 282 v. "Romance á N ^a S ^a de Archidona"	ff. 35v.-36r.
f. 284 v. "Romance á N ^a S ^a de Monteagudo"	ff. 36v.-38r.
[f. 287. "Silva á Roma antigua y moderna", de Quevedo]	
f. 290. VERSOS DE PEDRO DE ESPINOSA PRESBYT ^o natural de la Villa de Antequera	
f. 290. "Levantaba (gigante en pensamiento)" [soneto]	f. 39r.
f. 290v. "Soneto del mismo"	f. 39v.
f. 291. "A un nuestro amigo músico malo. Otro del mismo"	f. 40r.
f. 291v. "Del mismo. Oda 10 lib.2 de Oracio"	
[de Juan de Morales]	ff. 40v.-41r.
[blanco]	ff. 41v.-42v.
f. 292. "Carta del mismo al Licenciado Antonio Moreno"	ff. 43r.-45v.
nota sobre la segunda copia de esta carta y los sonetos de Luis Martín de la Plaza	f. 46r.
f. 296. "Soliloquio en que un pecador insta con eficacia á Dios por el perdon de sus culpas. Al Ex ^{mo} S. Duque de Medina Sidonia (...). 1622"	ff. 47r.-53v.
f. 305. "Psalmo"	ff. 55r.-58v.
f. 314. "Boscarcha de Pedro Espinosa"	
f. 315. "De Luis Martín" [dos sonetos]	
ff. 316r.-317r. [dos sonetos y un madrigal de Jerónimo de Chaves]	
f. 318. "Espinosa. Soledad de Pedro de Jesús. Presbítero"	ff. 60r.-66v.
ff. 325. "Deste Sidonio Acantho" [incompleto]	ff. 67r.-68r.
f. 328. "Psalmo de Espinosa"	

Se trataría, pues, de un total de 26 textos de Espinosa, contabilizando las distintas copias de algunos de ellos, con notables diferencias en algún caso. Como en el caso anteriormente citado, se incluye la traducción que las *Flores* adjudican a Morales, pero también las "Décimas a Dios en un trabajo" que en el código de Calderón aparecían en el apartado de poemas de "autor incierto", curiosamente con la misma laguna en el verso 10. También son numerosas las composiciones ya incluidas en recopilaciones anteriores, aunque en algún caso con importantes variantes, como ocurre en relación al manuscrito del BM, del que incluye todos los textos.

Los paralelismos no acaban aquí, como revela un ligero análisis. El corpus de BM (del que la fecha de 1628 corresponde a un testimonio anterior, del que procede esta copia) se presenta como una pequeña antología, en la que se ha conservado, sin embargo, un criterio dispositivo, como refleja la articulación en dos

partes. La rotulada por Gayangos como “Poesías” recoge en su apertura versiones tempranas del “Salmo de penitencia” y de la “Soledad del Gran Duque”, ambas impresas en 1625 con variantes; el resto de las composiciones de este apartado muestra un notable predominio de las de carácter sálmico, salvo las tres últimas, de carácter hagiográfico, pero todas ellas ya presentes en el código de 1611. El segundo bloque, el de “Versos”, más corto, consta de tres textos editados en las *Flores*, que dejan entre ellos dos composiciones de entidad, hasta ese momento inéditas, para cerrarse con la sátira al mal músico. Si es difícil establecer en qué consisten las diferencias introducidas con el epígrafe “Versos”, sí parece que con su empleo en la articulación de las piezas se trata de llamar la atención sobre la dispar naturaleza de las dos agrupaciones, si bien entre ellas se establece el nexo de las dos “Soledades”, ubicadas además en posiciones casi simétricas, como abrazando el conjunto de la escritura o de la mayor parte de ella. La naturaleza esencialmente religiosa de las [“Poesías”] contrasta con el carácter más “literario” de los “Versos”, cuya unidad en torno al dominante carácter “neoclásico”¹¹ de sus formas genéricas se ve subrayada por el enmarque de los dos sonetos, el primero con elementos de carácter prologal y el último derivando a lo escatológico, con el contrapunto de otro de carácter moral.

El manuscrito PA, con sus peculiaridades y apreciables diferencias, presenta, no obstante, una semejanza de fondo no menos significativa. La pérdida del código original nos impide comprobar la existencia de otras marcas formales que las registradas por Quirós, de cuya transcripción debemos fiarnos en lo relativo a la disposición de los poemas, pero se aprecia una pareja disposición de los textos en dos partes, también de tamaño decreciente, con la rotulación intermedia de “Versos” y la función “prologal” del soneto “Levantaba gigante en pensamiento”, que se mantiene desde las *Flores*. En su primera parte el conjunto se abre con la “Soledad del Gran Duque”, como en BM, y continúa un conjunto de cinco composiciones de tono moral, todas ellas en octosílabos y ausentes de otros testimonios, ocupando el lugar central del grupo el extenso romance “A un avariento”, una de las piezas destacadas por el autor en su billete a Rodrigo Caro; este primer segmento se cerraría con otras 10 composiciones, todas presentes en la antología de Calderón y de predominante carácter hagiográfico, sólo salpicado por las dos muestras de poesía sálmica, cerrándose con dos epigramas; tanto los dos salmos como este par de composiciones breves tienen la misma agrupación que en BM. Como en éste, el soneto abriría un segundo bloque, en el que sigue a continuación el soneto moral ya conocido y una composición burlesca, de carácter satírico similar al del romance de la primera parte; tras la traducción horaciana de problemática autoría, se copian tres poemas también presentes en BM, aunque con peculiaridades que van más allá de las variantes, pues el “Salmo de penitencia” pasa a una posición final y se copia tres veces, algo similar a la doble copia de la

¹¹ Sigo la denominación acuñada por Elías L. Rivers (1986) para referirse a las formas poéticas que Garcilaso incorpora al final de su trayectoria poética, como alternativa al petrarquismo a partir de los géneros de imitación clasicista (oda, elegía, epístola, égloga).

epístola a Antonio Moreno, también con variantes redaccionales, pero la singularidad mayor es la de “Soledad de Pedro de Jesús”, que repite posición, no así contenido, ya que se amplía considerablemente.

Con tal cúmulo de semejanzas y divergencias es posible descartar la hipótesis de fuentes independientes para la procedencia de ambas recopilaciones, así como un origen para el conjunto y su disposición distinto al propio autor, ya que no es probable que un recopilador reuniendo fuentes, espigando y combinando, además de tener acceso al manuscrito de Calderón, pudiera llegar a este resultado; mucho menos, que dos coincidieran en los resultados de sus empeños. Tampoco es muy probable la filiación directa entre ellos: si BM procediera de PA, supondría una labor de recorte y de algún reajuste dispositivo, además de descomponer la versión extendida de la “Soledad”; en caso contrario, habría que postular un copista que amplía notablemente los textos de BM, pero manteniendo un criterio homologable. Ambos casos se evidencian como descartables. Así pues, se perfila como más plausible la tesis de un origen común, que habría que identificar con una copia relacionada con el envío a Rodrigo Caro, bien porque Espinosa llevara a cabo su ofrecimiento de un traslado, bien porque lo hiciera el sevillano o alguien de su entorno. La relativa cercanía de la fecha copiada en BM podría apoyar esta teoría, datando una copia reducida de una fuente que debía de ser más extensa y de la que también bebería PA, con criterios similares, pero no idénticos, con un mayor componente de religiosidad o pacatería y con más tendencia a la agrupación por metros que por temas. En todo caso, las variantes registradas hablan de un proceso de transmisión más amplio y quizá complejo, del que por ahora no es posible obtener una reconstrucción completa, aunque sí son bastante significativos los datos conservados y recompuestos.

La conclusión plausible es que, lejos de ser un poeta ocasional que se desprende de sus versos al hilo de las circunstancias y se desentiende de su difusión, más lejos aún de la imagen de eremita retirado y arrepentido rimador de versos penitenciales para único consuelo de su alma, Espinosa es un poeta que nada entre las posibilidades de difusión ofrecidas en el panorama de principios del XVII sin desatender a ninguna y aprovechándolas en procura de un modelo editorial y poético diferenciado del común, pero tejido con los mimbres conocidos, en un repaso por todos los niveles y registros de la pragmática poética contemporánea, incluyendo el mercado de volúmenes impresos, el intercambio de poemas en círculos académicos, la ocasión social para la celebración festiva o el panegírico propio del poeta-criado. Se trata de una propuesta estética basada en algo más que en la innovación de su registro estilístico y que toma como estrategia de caracterización el cuidado editorial, es decir, el proceso de reelaboración estética que supone trasladar el poema desde la posible coyuntura de su origen al marco distanciado de su trabazón artística con otras piezas, para la composición de un discurso macrotextual de índole superior, tanto cuantitativa como cualitativamente. En este proceso se completa el diseño de un modelo poético aún más novedoso que el derivado de sus concesiones a la moda retórica, en forma de estructuras

diseminativo-recolectivas o caracterización pictórica y colorista; un modelo poético, además, de mayor originalidad, al margen de imitaciones o esquemas de escuela, como los procedentes del modelo gongorino o el entorno antequerano-granadino, pues frente a todos ellos, y equidistante de los profesionales de la edición poética, Espinosa muestra la proyección de una conciencia de autor que, al margen de pasiones o crisis espirituales, se manifiesta en el cuidado por la composición de su propuesta editorial, por la construcción en “texto” de sus “textos” originalmente dispersos. En sus distintos modelos las ocasiones para la recopilación lo son también para la composición de un discurso y un modelo poético que es necesario reconsiderar histórica y críticamente desde premisas diferentes a las aplicadas hasta ahora.

Fortuna crítica

Desde la escasa repercusión de las *Flores* como concreta propuesta editorial (al contrario de lo que finalmente ocurriría con la propuesta estética que representaba la antología), no ha gozado la poesía de Espinosa de una transmisión relevante ni en la amplitud de su difusión ni en la fecundidad de sus juicios críticos.

Además de lo ya expuesto en relación a la conformación editorial de sus textos y, en su caso, primera aparición, no son mucho más abundantes los testimonios conservados de la poesía de Espinosa. Entre los códices de cierta importancia por la cantidad de poemas recogidos sólo cabe sumar dos conservados en la Hispanic Society of America en Nueva York, uno (ms. XLV, ff. 101-120) con la copia de los poemas editados en las *Flores*, y otro (ms. XXV), con un solo poema, pero de considerable extensión y relevancia, el “Salmo de penitencia”. Otro manuscrito más de esta institución (XXXVII), así como otros 6 de la Biblioteca Nacional de Madrid (2244, 3892, 3917, 4141, 9693, 20355¹²) sólo copian un poema de mucha menor entidad: sólo la canción a San Raimundo¹³ supera la extensión del soneto, entre los que destaca con sus tres apariciones el burlesco “Rompe la niebla de una grieta oscura”, leído en más de un caso como una parodia anticulterana¹⁴; un segundo soneto también procede de las *Flores*, mientras que el tercero corresponde a la alabanza de la obra inédita sobre las antigüedades de Antequera.

¹² Es el que Rodríguez Marín describe como “Códice del Dr. Lasso de la Vega” (1907, 359-360).

¹³ Este mismo texto se copia también, junto con la “Fábula de Genil”, en el extenso cartapacio aragonés editado parcialmente por José Manuel Blecua, 1945.

¹⁴ La lectura en clave antigongorina estaría, sin duda, en la base de la relativa proliferación de copias, y ya quedó consagrada en la valoración de López de Sedano; no obstante, las referencias más directas, con sus motivos y personajes novelescos, parecen apuntar más bien a la proliferación de la materia ariostesca.

Creo conveniente señalar dos llamativas y significativas ausencias de los versos de Espinosa, ambas explicables, pero (en parte por ello) de pertinencia histórico-crítica en los dos extremos de la trayectoria poética del antequerano. La primera corresponde a la *Poética silva*, el testimonio documental de las actividades e inquietudes estéticas de la academia granadina, cuyas relaciones con el núcleo de Antequera (e incluso su indudable paralelismo con las *Flores*) no se tradujo en la copia de algún texto de Espinosa, que ciertamente era aún un joven y prácticamente desconocido poeta que en los años de composición del manuscrito debía de encontrarse en Valladolid ultimando la edición de su antología. En el extremo cronológico opuesto de la carrera de Espinosa se sitúa el cartapacio recogido por Ignacio de Toledo y Godoy en Antequera en fechas casi idénticas a las de las últimas apariciones impresas de versos de nuestro autor. El conocido como *Cancionero antequerano* a partir de su primera y parcial edición¹⁵ está fechado en 1627 y es una amplísima recopilación de poesía de ese entorno distribuida en cuatro códices en 8º bastante voluminosos, que se reparten el contenido en agrupaciones de naturaleza métrico-genérica; sus índices sólo registran cuatro *incipit* atribuidos a Espinosa o reconocibles como suyos: dos de los textos se encuentran en el primer volumen, el de “Bariedad de Sonetos Recoxidos de diferentes autores”, y corresponden a una pieza de las *Flores* impresas (la versión del difundido poema de Tasso¹⁶) y otra de las manuscritas, aunque bien pudo encontrar otro cauce de transmisión, ya que se trata de uno de los sonetos escritos con ocasión de las fiestas antequeranas a la llegada de la imagen de la Virgen de Monteagudo¹⁷. En el tercer volumen, de “canciones, y otras cosas”, el primer verso es de nuestro autor, pero no así el resto del poema, compuesto por Martín de la Plaza como juego académico, ya que imita la materia y sigue el esquema métrico de otra canción de Espinosa con el mismo verso de arranque¹⁸; y tampoco es suyo el poema que se le atribuye en el f. 287, que no es otro que la *silva* “Pharmaceutria” de Quevedo, ya recogido en las *Flores* de Calderón.

Por más que en este caso la casi total ausencia de Espinosa de una recopilación sólo selectiva en la procedencia antequerana de la mayoría de los autores pueda relacionarse con su alejamiento físico de la ciudad durante más de una década, no es menos cierto que el recopilador pudo tener acceso a antologías previas como las mencionadas, además de los impresos, alguno muy cercano en el tiempo, con textos del poeta, que podría considerarse ya con cierto renombre y producción. Sin embargo, si atendemos a los hechos, éstos apuntan más bien a

¹⁵ Así se rotula en la edición de Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, 1950; con prevenciones mantiene la denominación extendida Lara Garrido, 1988. El manuscrito se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Antequera, con la signatura M/6 (I-IV).

¹⁶ Es el soneto que comienza “Estas purpúreas rosas que a la Aurora”, atribuido por Toledo y Godoy a Luis Martín de la Plaza.

¹⁷ Es la única atribución correcta de los poemas de Espinosa y de los a él adjudicados; el soneto comienza “Brotando llamas de oro estos blandones”.

¹⁸ El caso es estudiado por Lara Garrido, 1995.

que se trata de una apariencia forjada por la “construcción crítica” y su valoración de la aportación estética de Espinosa, pero sin mucho sustento en la “realidad histórica”. El antequerano no figuró en el amplio *Libro de retratos* de su amigo Francisco Pacheco; tras la omisión de su nombre en la amplia nómina de escritores del cervantino *Viaje del Parnaso*¹⁹, apenas merece una breve y tópica referencia en el no menos exhaustivo *Laurel de Apolo* de Lope de Vega: “Y la frente espaciosa/ ceñida de laurel tenga Espinosa/ como méritos justa confianza” (entre similares alabanzas de Gabriel Ayrolo, Cristobalina Fernández de Alarcón, el doctor Tejada y Juan de Aguilar); y la atención de Gracián a las *Flores* en el discurso erudito de la *Agudeza y arte de ingenio*, por ejemplo, no se corresponde con la ausencia de Espinosa en la antología firmada por Alfay²⁰, contemporánea a la magna obra del jesuita y, según todos los indicios, nada ajena a su intervención. Con esta desigual (pero significativa) situación, podemos considerar cerrado el siglo XVII, con un silencio ampliamente mantenido a lo largo del siguiente.

El somero panorama de Velázquez, la primera reflexión sobre la poesía áurea y germen de la historia y la crítica literarias posteriores, ofrece de Espinosa una escueta imagen, apenas diferenciada por su “Fábula de Genil”²¹; ello le valió tal vez quedar excluido de la selección de Conti para su traducción, convertida en la primera antología dieciochesca de poesía áurea²². Espinosa sí es incorporado por López de Sedano al primer volumen de su *Parnaso español* (1768), pero su criterio esencialmente cuantitativo no le otorga ninguna relevancia²³, que podría haber alcanzado en una colección más selectiva y claramente orientada a los nuevos

¹⁹ Quizá en correspondencia por la no inclusión de Cervantes en las *Flores*, arrinconado como uno de los autores del “tercio viejo”.

²⁰ *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1654. En su edición (1946) José Manuel Blecua sienta las bases para el esclarecimiento de las relaciones del proyecto con el entorno de Gracián.

²¹ “La buena poesía que había llegado á su altura —resume la “tercera edad” de nuestra lírica Luis Josef Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (1754)—, empezó a ir declinando a fines de siglo: siendo los últimos que conservaron algo de este buen gusto, el Conde de Rebolledo, Vicente Espinel, D. Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, Francisco de Quevedo, D. Juan de Xauregui, Christoval de Mesa, y otros, cuyas poesías no están todas escritas con igual acierto, trasluciendo en algunas de ellas el mal gusto, que empezaba ya á reynar en la poesía castellana. (...) Algunos sonetos, canciones, y sátiras de D. Luis de Ulloamerecen estimacion: como asimismo la fábula del Xenil compuesta por Pedro de Espinosa, que anda impresa entre las Flores de poetas ilustres publicada por el mismo” (cito por la 2ª ed., 1797, 57-58).

²² *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas por el conde D. Juan Bautista Conti* (1782), de ciertos paralelismos en sus planteamientos con los de Velázquez, y reducido su horizonte al límite de “principios del siglo XVII”, como consigna en su prólogo.

²³ Esta ambigüedad es similar a la que puede colegirse del pintoresco episodio protagonizado en 1750 por Blas Antonio Nasarre, al presentar como propia la “Fábula de Genil” en sesión de la Academia del Buen Gusto y obtener calurosas felicitaciones por ella: es difícil determinar si era mayor la sensibilidad o la ignorancia de los académicos respecto a la obra de Espinosa. Se conserva acta en la Biblioteca Nacional (ms. 18746-12) con transcripción del poema. Para este caso como para todo lo relativo a la transmisión de la “Fábula” contamos ahora con la información recogida por Molina Huete, 2005.

gustos esbozados en el cambio de siglo y con marcada presencia andaluza, pero ni Ramón Fernández²⁴ ni ninguno de sus colaboradores, de Estala a Quintana, contaron con el antequerano. Cuando este último antólogo lo incluyó en su propio proyecto, desarrollado entre 1807 y 1830, hacía poco más que seguir el principio acumulativo de Sedano, por lo que la poesía de Espinosa entra en pleno siglo XIX como poco más que una remota referencia erudita. Habría que esperar a mediados de la centuria, cuando Cayetano Rossell prepara una recopilación de poesía lírica áurea para la colección de Rivadeneira; lo que acaba formando parte de los dos tomos de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* en la BAE (1851-1854) es el conjunto de las *Flores*, y su autor queda diluido tras el programa estético que se aprecia en la antología y el valor que se le concede desde cada posición crítica. En la erudición positivista de finales del XIX, con el tardorromanticismo positivista, clasicista y castizo abanderado por Menéndez Pelayo, sigue siendo la antología de 1605 (y la presentada como continuación, la debida a Calderón) la que mantiene la atención, en este caso del erudito Quirós de los Ríos, quien realiza con Rodríguez Marín la edición de las dos antologías e impulsa el estudio de los autores en ellas recogidos. A su temprana muerte el Bachiller de Osuna se convierte en heredero de sus papeles y parcialmente de sus proyectos, que en el caso de nuestro poeta representa, en la primera década del siglo XX, la edición de toda su obra tras una amplia monografía, por más que su característica mezcla de lo biográfico, lo bibliográfico y lo crítico ofreciera numerosas lagunas y, lo que es peor, mixtificaciones. Si algunas de las primeras se fueron cubriendo con el incansable rastreo documental del erudito, las segundas no encontraron discusión y fueron arraigando, hasta convertirse durante casi tres cuartos de siglo en la imagen “crítica” del poeta.

Al cumplirse el tercer centenario de su muerte López Estrada promovió en la Universidad de Sevilla un homenaje²⁵, en el que destacaron los trabajos del poeta e investigador antequerano Muñoz Rojas y la aportación de Lumsden resultante de su tesis doctoral, sirviendo de impulso a una serie de trabajos críticos en las dos décadas siguientes, abiertos a los aires de las nuevas corrientes teóricas y culminantes en la realización en 1975 por el propio López Estrada de una nueva edición de la poesía, completada 16 años después por la correspondiente a las obras en prosa. En el análisis crítico se insistía en la línea de la estilística bajo la advocación de Dámaso Alonso, y los criterios de edición también se resentían de este planteamiento, junto a las secuelas del biografismo heredado de Rodríguez Marín. En su edición de 1909 esta posición, de base positivista e historicista, suponía al menos una articulación general en tres apartados para los poemas, por criterios cronológicos de su escritura, agrupando los textos entre la aparición de las *Flores*, el año 1615 y el período cortesano del poeta, aunque en el seno de cada

²⁴ Para el contenido y orientación de la colección de Ramón Fernández véase la monografía de M^a Elena Arenas Cruz, 2003, acerca del primer editor de los volúmenes de la serie; y Pedro Ruiz Pérez, 2002, para algunas de las ideas poéticas manejadas en esta recuperación editorial.

²⁵ Quedó plasmación del mismo en el volumen editado tres años después por López Estrada, 1953.

uno de estos bloques se impusiera la tendencia a la agrupación por semejanza métrico-genérica. López Estrada, que sigue en la mayor parte de los casos los criterios y lecturas de su precedente, renuncia, sin embargo, a la articulación histórica y, aunque mantiene una cierta linealidad en el tiempo, anula por completo esta referencia y la validez de las posibles etapas, subrayando una agrupación bastante distorsionadora, con apartados de una sola pieza, como el de “poesía mitológica”, o de pocas más (4 en el de “poesía festiva y burlesca”), otros artificiosamente hinchados, como el de la “poesía del amor profano”, o de confusa delimitación (entre “poesía religiosa” y “espiritual”), para cerrarse con el bloque de “poesía panegírica dedicada al duque de Medina Sidonia”, del que, por ejemplo, queda descolgada la “Soledad” a él dedicada.

La lectura resultante debe mucho a la novelesca leyenda tejida por Rodríguez Marín en torno a los supuestos avatares emocionales y espirituales del poeta, vinculando su escritura a una proyección biográfica, sobre la que se impusieron unos criterios de ordenación formalistas. Todo ello profundizó en la incidencia de la dicotomía de fondo y forma, que también sostenía la básica y determinante oposición entre culteranismo y conceptismo, en el que inevitablemente hubieron de situarse la interpretación y valoración del poeta. Junto a los elementos de actualización de una biografía que, paradójicamente, se hacía coincidir con el arquetipo petrarquista, como en tantos otros autores, sus relaciones con Góngora (casi siempre planteadas en términos de dependencia, en una actualización de la “crítica hidráulica” cuestionada por Salinas) y, a partir de ella, sus modismos de estilo centraron durante décadas el interés de la crítica, entre la aplicación del modelo Alonso-Bousoño de “estructuras correlativas” o la explotación también *more biographico* del motivo de *ut pictura poesis*. La perspectiva histórica se proyectó a partir de estos planteamientos en la cuestión de las “escuelas poéticas” o la periodización, con la aplicación de nociones como la de “poesía antequerano-granadina” o “manierismo” que acabaron siendo más neutralizadoras que esclarecedoras, por la marginación y el silencio sobre amplias y significativas vetas de la poesía de Espinosa, tan valiosas para la delimitación de su perfil específico como para matizar el panorama poético castellano en la transición entre dos siglos, de riqueza y complejidad demasiado esquematizadas en la tradición historiográfica y crítica que llega hasta la actualidad²⁶.

En los tres últimos años, como queda apuntado, el panorama filológico se ha removido notable y positivamente, aunque casi siempre en relación con la faceta específica de la antología de 1605, con nuevas perspectivas de lectura y, sobre todo, con ediciones que, además de hacer accesible a investigadores y lectores en general un texto necesitado de (re)lectura, ponen las bases necesarias para

²⁶ Hay que destacar en la uniformidad del panorama los apuntes de Muñoz Rojas (1950) sobre las conexiones con la poesía quevedesca y las repetidas referencias al conceptismo de Espinosa por López Bueno (2000). No hay que olvidar tampoco que entre sus numerosas páginas y fabulaciones, con su insistencia en los débitos gongorinos, ya Rodríguez Marín advirtió que “mas bien (...) se arrimó (...) a la escuela conceptista que a la culterana” (1907, 376).

profundizar en la valoración crítica. Aunque por vía indirecta, es de esperar que estas aportaciones, además de renovar el interés por su figura y su papel de dinamizador, contribuyan a la actualización de la lectura de la poesía de Espinosa y, consecuentemente, a situarla con mayor claridad en el dilatado horizonte de la poesía áurea en uno de sus momentos decisivos.

Poética histórica

Como es obvio, Espinosa no pudo sustraerse, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, a la estela dejada por el irresistible meteoro Góngora y, sin duda, estuvo más cerca de sus admiradores que de sus detractores, sin evitar la generalizada utilización de reconocibles sintagmas²⁷, pero mostrando también afinidades más profundas. Lo que no debe deducirse de esta realidad es un seguimiento servil de la poética del cordobés ni, menos aún, la limitación de la poesía de Espinosa a esta sola faceta. Antes bien, su estética no sólo se halla abierta a todos los vientos de su singular coyuntura histórica, sino que también hizo una contribución apreciable a su configuración.

En primer lugar conviene perfilar su posición entre las Scila y Caribdis de las supuestas escuelas en conflicto y que Espinosa supo ver como lo que eran: deturpaciones fruto de la falta de la armonía ligada a la verdadera poesía. Así en su paródico pero concluyente *Pronóstico judicial* (1627) dejaba entre sus sentencias una pareja desautorización: “El vulgo será maestro de perros (...). Lo que sólo él alabare será digno de lástima” (1991, 143); pero también “El ornato demasiado será instrumento de soberbia” (1991, 136); en definitiva, “Habrá unos que se llamen cultos, de quien se derivarán las chanzas, carambolas y chilindrinas, que todo su cuidado gastarán en apartarse de lo que quieren decir; otros, cigarras habladoras, que atruenen y no deleiten” (1991, 131). El principio del *delectare* apenas encuentra una matización en *El perro y la Calentura* (1625), en el que se vincula a la agudeza y al estudio atento, pero sin deslizarse por necesidad al valor moral del *docere*: “alabo escribir con plumas de pavón, porque tienen ojos” (1991, 171). La propia fórmula reventaría los engranajes del mecanismo crítico que intentara reducirla a los límites de un culteranismo o conceptismo de receta, y el propio autor ya había unido ambos conceptos en otro aviso de su personaje : “[no te espantes] de conceptos almacenados de culto” (1991, 166), porque la cultura no consiste en el despliegue del oropel verbal, sino en la profundidad y agudeza de los conceptos: “No digas palabras que en sentido tropológico no tengan más misterios que letras” (1991, 170), en coherencia con la advertencia contra la “viaraza de frasis”, de la que hay que librarse como “purgado con hojas de Laurencio Valla” (1991, 168), esto es, usando el sentido último de las *Elegantiae* para liberarse de los pujos de la hinchazón, buscando en su lugar “sentencias (...) mordidas de la lima, peinadas y lacónicas” (1991, 190), definición a la que corresponde una parte

²⁷ Así lo ha señalado hasta el extremo A. Lumsden, 1953.

de su poesía más amplia e intensa que la habitualmente más reconocida, identificada con la sensorialidad colorista.

Volviendo a la primera de las citas de *El perro*, tan relevante como la esteticista mención del pavo real o la incorporación del ojo como emblema de la prudencia me parece la introducción del concepto de escritura, cada vez más presente en la conciencia de los poetas y en su reflejo implícito y explícito en sus versos. En Espinosa la mención se repite, como cuando en el *Panegírico al Duque* dice de la muerte de su esposa “lloráronla mis papeles” (1991, 347), deslindando a la perfección el componente de sentimentalidad, en el que el poeta puede sumarse a un dolor compartido, de la plasmación de dicho dolor en escritura, con el resultado de su trascendencia y su triunfo sobre el tiempo, la muerte y el olvido, como corresponde al poeta en el tópico épico. En la décima que el licenciado Pedro Fernández Ortiz aportaba a los preliminares del *Elogio al retrato de don Manuel Alonso* para alabar “al autor” se testimonia la conciencia de este papel reclamado por Espinosa, vinculado al discurso panegírico y su brevedad, con el componente esencial de la “agudeza” y el “ingenio”, no del ornato:

Cifrar la mayor grandeza
en tan breve *Elogio*, Fabio,
sólo pudo, sin agravio,
de tu pluma la agudeza.
Y así, viendo con destreza
un César tal en tal suma,
no hallarán, aunque presuma
buscarlo el mismo deseo,
tu ingenio mayor empleo,
ni su valor mejor pluma. (1991, 233)

No era el único caso en que las alabanzas del poeta se apoyaban en el tópico épico. Sirva como ejemplo el final de la otra décima laudatoria de los preliminares del *Elogio*, debida a Miguel Páez Ponce de León: “que es gloria haber sido Aquiles,/ cuando queréis ser Homero” (1991, p. 233). A similar comparación recurre el mismo autor en los preliminares al *Panegírico a Antequera*: “pues no menos debe a su piedad Eneas que a Virgilio, ni menos que a su valor Alejandro a Curcio, reconozca premios la gloriosísima Antequera al que reitera sus victorias y estimula sus alientos” (1991, 406-407). El deslizamiento de la heroicidad a la labor del escritor podría estar detrás del soneto de Luis Martín de la Plaza entre la epístola amistosa y el elogio: “Pedro, el héroe a quien Juno y Euristeo/ dieron sujeto de inmortal historia/ no engastara en el cielo su victoria/ si no desquijara al león nemeo,// y del valiente hijo de Peleo, que al docto Homero encomendó su gloria,/ no envidiara Alejandro la memoria/ si él no ganara en Troya tal trofeo// Así tus hechos a un objeto aspiren...” (Martín de la Plaza, 1995, p. 178; como queda apuntado, es uno de los sonetos de su paisano transcrito entre los versos de Espinosa en PA). En el poema de Fernández Ortiz la insistencia en “pluma” revela algo más que una limitación del versificador y el abuso de la metonimia, debiendo

verse, en línea con lo señalado, como una referencia al arte y al oficio del escritor, lo que se resuelve en la “destreza” (complemento de la “agudeza”, con la misma rima, sobre la cesura rítmica de la décima), que equipara al “valor” del “César” el “ingenio” y la escritura del poeta.

Desde esta posición, que Espinosa comparte en su definición con los ingenios contemporáneos, el poeta busca su propia línea estética, consciente de la inviabilidad de la simple imitación: “sólo uno gongoriza —afirma en conocida frase de *El perro y la Calentura*—, perdóneme el *Antídoto* y la escuela del señor Herrera” (1991, 191). La referencia a Jáuregui puede tomarse como muestra de la voluntad de sustraerse a lo más empobrecedor de la polémica, mientras que para valorar el sentido del segundo miembro hay que atender a que no se refiere directamente a Herrera, sino a su “escuela”, es decir, a la devaluación epigonal. Tanto el sevillano como el cordobés fueron referencias incuestionables para Espinosa, pero sin incurrir en los manierismos de escuela tras los pasos de quien es irrepetible, ya que lo contrario conduce a la fosilización de lo agotado: “[no hay que fiar] de los cabellos de oro por la virtud de un poeta” apunta en la misma obra (1991, 209), y la lexicalización de la metáfora petrarquista representa a la perfección la actitud del poeta y su voluntad de renovación.

Tres claves podrían señalarse en la dimensión renovadora de su escritura, constantes a lo largo de toda su producción, pero más o menos identificables con las tres grandes etapas de su trayectoria. La primera de ellas coloca bajo el signo de Horacio la poesía que se agrupa en las *Flores*, con un peso destacado desde la portada con la expresa mención de las traducciones. No se queda Espinosa en la línea del horacianismo más evidente que, con traducciones y paráfrasis, podría representar fray Luis de León y el entorno de la universidad salmantina; a través de Herrera y su lección del lírico venusino (Herrera Montero, 1998), le llegan las inquietudes de los postpetrarquistas italianos, que ya recogiera tempranamente Garcilaso en su “Ode ad florem Gnidi”. Más que la veta moral, que en el antequerano se alimenta de la doctrina estoica y cristiana, lo que se revela es la repercusión de un modelo lírico separado del de base elegíaca y representado por el gusto por la oda (más o menos derivada hacia la canción pindárica) y por la variedad métrica, reflejada en distintas formulaciones de la sátira y reelaboraciones de los epodos, en el papel concedido a la relación con el mecenas, y en la actitud resumida en el tópico “odi profanum vulgum et arceo”. El resultado es una poesía con más base intelectual que sentimental, y el consiguiente predominio de la objetividad sobre la expresión subjetiva. Como muestra característica y elemento de conexión (y evolución) entre la escritura de las distintas etapas puede destacarse la epístola a Antonio Moreno, con su reelaboración tardía y horaciana de la materia amorosa esbozada en algunos poemas de las *Flores* conectados con los restos de petrarquismo, encauzada después en un nuevo molde pragmático y métrico, que refleja en la denominación de “boscarecha” (en una de las versiones) la continuidad del experimento con la silva métrica y su flexibilidad genérica.

Desde la primera aparición pública y sus rasgos distintivos se acentúa en Espinosa la sintonía con la empresa de acomodación de un “arte nuevo” que, en las primeras décadas del siglo XVII, se lleva a cabo en los distintos géneros y que en poesía, con el magisterio gongorino, se concreta en la difuminación de los límites de los géneros consagrados. La consiguiente tendencia a la mezcla supone el cuestionamiento de la rigidez del principio del *decorum* y una decantación hacia la elevación estilística, muy ligada al artificio de la palabra. Su liberación de la pura expresividad viene unida al desarrollo de temas en que predomina el componente narrativo o descriptivo; no obstante, en nuestro poeta la vertiente religiosa de su lírica, en particular en su cultivo del salmo, deriva en ocasiones a lo confesional, con apreciables relaciones con el Lope de las *Rimas sacras* y los *Soliloquios*. En ambas direcciones se acentúa la distancia con la tradición petrarquista y la poética dominante en el período renacentista, dando a su poesía el aire de novedad característico y la voluntad de explorar distintos moldes y registros.

En esta línea su escritura acaba confluyendo, finalmente, con el proceso de asentamiento de la poética barroca. Los poemas insertos en el *Elogio* representan en este sentido una apreciable inflexión a partir de los presupuestos desarrollados en la escritura previa, al tiempo que con su exploración de las posibilidades genéricas y formales de la poética del panegírico adelanta algunas de las cristalizaciones que se alcanzarán a mediados de siglo. En estos poemas se culmina, por otra parte, el equilibrado maridaje de las dos direcciones desplegadas por la poética barroca, la heredada del cultismo y la que recupera la tradición del ingenio conceptista, en el camino de la formulación de Gracián. Trasladando la alabanza cortesana a un ámbito más amplio, por la vía del impreso, e incorporando al elogio un notable grado de moralidad, encarnado en los valores del noble, Espinosa lleva también a su culminación la esencia retórica de una poética que alcanza en la mostración epideíctica y en el *movere* sus fines más característicos. En este horizonte, en el que el poeta deja de lado sus pasiones personales como materia poética, el lenguaje del verso se libera en el despliegue de su artificio y en la pluma de Espinosa avanza un paso más en la dirección de su valoración específica, aunque manteniendo el valor del discurso de la rima (más que en lo que pudiéramos caracterizar reductivamente como un arte “de circunstancias” o de valor funcional de uso) como parte integrante de una vida social propia de la sociedad contrarreformista y señorial en que se movía el poeta.

Bibliografía citada

Arenas Cruz, M^a Elena, *Pedro Estala, vida y obra. Una aproximación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2003.

Cancionero Antequerano, ed. Dámaso Alonso y Rafael Ferreres, Madrid, CSIC, 1950.

Cancionero antequerano).I. Variedad de sonetos, ed. J. Lara Garrido, Diputación de Málaga, 1988.

Cancionero de 1628. Edición y estudio del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ed. José Manuel Blecua, Madrid, CSIC, 1945.

Conti, Juan Bautista, *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas por el conde D. ...*, Madrid, 1782.

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

Espinosa, Pedro (ed.), *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Juan Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1896.

Espinosa, Pedro (ed.), *Flores de poetas ilustres de España* (Valladolid, 1605), ed. facsímil, Madrid, RAE/Unicaja, 1991.

Espinosa, Pedro (ed.), *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Espinosa, Pedro (ed.), *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José M^a Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.

Espinosa, Pedro, *Obras*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909.

Espinosa, Pedro, *Poesías completas*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

Espinosa, Pedro, *Obra en prosa*, ed. Francisco López Estrada, Diputación de Málaga, 1991.

Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968.

Gayangos, Pascual de, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Library*, London, British Museum, 1976.

Herrera Montero, Rafael, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla, 1998.

Herrera, Clara, *Inventario del archivo de Francisco Rodríguez Marín*, Madrid, CSIC, 1996.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998.

Lara Garrido, José, "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", *Revista de Estudios Antequeranos*, III, 1 (1995), pp. 129-150.

López Bueno, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000 (2º ed.).

López Estrada, Francisco (ed.), *Homenaje a Pedro Espinosa, poeta antequerano (1578-1650)*, Universidad de Sevilla, 1953.

Lumsden, A., "Aspectos de la técnica poética de Pedro Espinosa", en López Estrada, ed., 1953, pp. 39-116.

Martín de la Plaza, Luis, *Poesías completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Diputación de Málaga, 1995.

Martos Pérez, M^a Dolores, reseña a Espinosa (2006), *Crítica Bibliographica*, ed. Jesús González Maestro, 30-10-2006
<<http://www.mirabeleditorial.com/pdf/CB%20-%20Espinosa.pdf> >

Molina Huete, Belén, *La trama del ramillete*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

Molina Huete, Belén, *Tras la estela del mito, Texto y recepción de "La Fábula de Genil" de Pedro Espinosa*, Universidad de Málaga, 2005.

Muñoz Rojas, José Antonio, "Trayectoria poética de Pedro Espinosa", en López Estrada, ed., 1953, pp. 19-37.

Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay, Zaragoza, Juan de Ibar, 1654.

Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1946.

Rivers, Elias L., "El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso", en *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 49-60.

Rodríguez Marín, Francisco, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1907 (reed. facsímil con adiciones de 1909, Universidad de Málaga, 2004; intr. B. Molina Huete).

Ruiz Pérez, Pedro "'Vuelos y raptos poéticos': Estala, Herrera y lo sublime", *Bulletin Hispanique*, 1 (2002), pp. 391-423.

Ruiz Pérez, Pedro, "Renovación del orden genérico: las *Flores de Poetas Ilustres* (1605)", *Calíope*, 9,1 (2003), pp. 5-33.

Velázquez, Luis Josef, *Orígenes de la poesía castellana* (2ª ed.), Málaga, 1797.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions du Minuit, 1985.

Villar Amador, Pablo, "Problemas de impresión en las *Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro Espinosa", *BRAE*, LXXI (1991), pp. 1-29.

Villar Amador, Pablo, *Estudio de las "Flores de Poetas Ilustres" de Pedro Espinosa* Universidad de Granada, 1994.