

Jesús PONCE CÁRDENAS, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016, 283 pp. ISBN 978-2-85355-083-3

La imitación poética en la literatura de la primera edad moderna ha sido objeto de valiosos ensayos en los últimos treinta años. Basta recordar los nombres de Thomas Greene, Daniel Javitch o Nicola Guardini para convocar una literatura crítica que ha teorizado con éxito las modalidades de la imitación observadas en los textos neo-latinos y vernáculos de la época, dando sentido interpretativo a esta práctica. Por otra parte, son comunes y numerosos los estudios que hoy en día toman en cuenta la imitación para entender y explicar la práctica poética, indagando a veces en las pruebas materiales que la sustentan, como el contenido de las bibliotecas de los poetas, los apuntes personales que pudieron dejar en los volúmenes que manejaron o sus borradores. Sin embargo, en el ámbito español, hasta ahora carecíamos de una monografía visible y de fácil acceso donde se estudiara la imitación desde el punto de vista de la imitación poética, en la que se movilizara un sólido marco teórico y conceptual sustentado en la retórica antigua; un ensayo en el que se prestara además la debida atención a las pruebas materiales, sin que la construcción teórica nunca lleve a perder de vista el estudio de los mismos textos poéticos. Esta monografía acaba de ser publicada a principio del 2016 por Jesús Ponce Cárdenas. Bajo el sencillo título de *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)* yace una enciclopedia práctica de la imitación en la España de los siglos XVI y XVII.

La reflexión propuesta por Ponce Cárdenas se desarrolla en dos partes. La primera, “La imitación poética: teoría, dintornos, conceptos” (15-140), traza un panorama del marco, de los conceptos y de las herramientas imitativas manejadas por los poetas españoles en la primera edad moderna. Al cruzar los grandes textos teóricos sobre la cuestión —citados en abundancia (aunque no sistemáticamente traducidos) y contextualizados de forma sintética— con una mirada de ejemplos inéditos, sacados de obras a las que siempre se dedicó menor importancia en este proceso, Jesús Ponce Cárdenas nos da una visión inusualmente completa de la imitación poética. Estas páginas constituyen, por tanto, una doble aportación. A nivel general, demuestran la fecundidad de la noción de imitación múltiple —la imitación que se nutre de una variedad a veces muy grande de modelos— para entender la fábrica del texto poético en el Renacimiento y en el Barroco. Además, todos los ejemplos aducidos son hallazgos críticos que servirán para el análisis concreto de numerosos autores —aunque, al respecto, solo podemos lamentar la

ausencia de un índice que se antoja imprescindible cuando se trata de orientarse en el volumen—.

La segunda parte (“Tres poetas del Siglo de Oro ante la imitación” [141-255]) ofrece al lector estudios de casos en poemas hasta ahora poco estudiados de los tres maestros convocados en la portada. Es de destacar el interés prestado a la llamada poesía de circunstancia y a su imprescindible contextualización histórica en estos tres ensayos. Allí también encontramos imprescindibles páginas consagradas a la recepción de Claudiano y de Horacio, la fortuna de los géneros menores de la lírica latina y unas interpretaciones muy novedosas sobre los poemas estudiados. Sobre todo, resulta utilísima la precisión con la que Jesús Ponce Cárdenas distingue entre dos grados de la imitación en el texto poético: por un lado, la imitación de un modelo concreto e identificable; por el otro, la recurrencia —mucho más desatendida— de algunas fórmulas o *iuncturae*, características de la imitación en un género dado más allá de un modelo concreto y que forman parte del patrimonio poético que los autores tenían a mano o en mente.

La monografía nos introduce, en definitiva, dentro de los movimientos profundos y múltiples que permiten entender la práctica de la poesía durante los siglos clásicos. Por su claridad, su valor sintético, sus calidades didácticas y la pertinencia de su bibliografía, este libro se dirige tanto a especialistas como a lectores curiosos de abordar la poesía áurea desde el punto de vista de sus textos y de sus prácticas.

Los pasos seguidos por la demostración de Ponce Cárdenas son merecedores de una restitución más detallada.

## I

1. Este recorrido a través de la imitación áurea se abre con el debate fundador entre partidarios del sincretismo frente a los del monismo. Es decir, entre defensores de una imitación ecléctica, múltiple, capaz de combinar varios modelos dignos de admiración y los de una imitación pura, simple, limitada a un único modelo (17-34). Conocida como la “querrela ciceroniana” —Cicerón era el único autor al que, según los monistas, se debía imitar— la discusión atravesó toda Europa, empezando por Italia<sup>1</sup>, para después repercutir en Holanda y Francia<sup>2</sup>. En España, en torno a 1580, las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de Fernando de Herrera defendían la imitación múltiple que, de hecho, se revela dominante en la poesía contemporánea y posterior.

2. Siguiendo en la órbita de la teoría, los símiles empleados para designar y describir la imitación demuestran que se concebía como una acción múltiple. Seguimos la hue-

<sup>1</sup> Se nos ofrece una síntesis de sus tres etapas: a finales del siglo XV, el intercambio epistolar entre Paolo Cortese y Angelo Poliziano; a principios del XVI, entre Gianfrancesco Pico della Mirandola y Pietro Bembo; dos decenios más tarde, entre Celio Calcagnini y Giambattista Giraldi Cinzio.

<sup>2</sup> Erasmo y su denuncia de la “secta ciceroniana”, en particular de la imitación pagana en la épica cristiana como fue el caso en el *De partu virginis* de Sannazaro. Entre los detractores de Erasmo se contaron Giulio Cesare Scaligero y Étienne Dolet.

lla de estas comparaciones clásicas —las abejas fabricando la miel a partir de distintas flores, la semejanza del hijo al padre o las diversas voces uniéndose con armonía en el coro (que encontramos bajo la pluma de Séneca), la digestión (innovación de Macrobio) o la imagen de la seda producida por los gusanos (en Petrarca)— hasta que se tornaron corrientes en la España moderna, lo que nos permite leer una interesante selección de fragmentos poéticos y paratextos (35-52). Todos apuntan a la misma idea: es a través de la fusión de materiales diversos como el poeta puede lograr un estilo propio.

3. Queda por establecer cómo procedían los poetas para asimilar tal variedad de modelos. Bajo el epígrafe “*lector, excerptor, poeta*” (53-63), Ponce Cárdenas describe las tres etapas de esta formación proporcionando varios ejemplos de *codices excerptorii* o cartapacios donde los poetas extraían, clasificaban y memorizaban los lugares, las figuras y los argumentos que deseaban añadir a su diccionario personal. Conservamos testimonios de estas prácticas en los casos de Fernando de Herrera y de Francisco de Quevedo, a cuyas prácticas como lectores eruditos se han dedicado importantes estudios en los últimos años.

4. Este proceso imitativo se daba tanto en español como en latín, en virtud de la “diglosia poética” (65) que dominó en España hasta el siglo XVII, en ámbitos tan variados como las instituciones eclesiásticas, las universidades o las cortes. Si bien el libro entero lo demuestra, por aducir a la par fuentes latinas y vernáculas, Jesús Ponce Cárdenas dedica apartados específicos a la obra bilingüe de poetas que la crítica actual tiende a restringir a su producción vernácula, como Garcilaso de la Vega, Mateo Alemán o el mismo Lope (65-73), y otro al “canon oculto” (85), que constituyen los modelos neo-latinos tanto italianos como españoles (75-85)<sup>3</sup>. En este sentido, el libro demuestra que la poesía de los siglos XVI y XVII en España fue “el fruto de una relación a cuatro bandas, donde confluyen los senderos de la poesía clásica greco-latina, la literatura neo-latina, la moderna lírica italiana y la propia tradición hispánica” (248).

5-6. Así, la *Carta de Francisco de Figueroa a un amigo* señala a los poetas que acotan “a cada paso / con el Dante y el Bembo y el Tansillo, / con Petrarca y Horacio y Garcilaso”. Es más, si creemos al mismo Fernando de Herrera, el proceso imitativo solo se cumplía en profundidad “en seguimiento de los mejores antiguos y juntando en una mezcla a éstos con los italianos” (93, sección “Modernos y antiguos: de lo lícito a lo recomendable” [87-95]).

7. La formación del poeta mediante la imitación se determinaba también en función del género: para cada uno, se solía proponer un autor antiguo como modelo preponderante<sup>4</sup>. Así, en la poesía de Garcilaso, Petrarca es modelo para los sonetos, Horacio para la oda y la epístola, Virgilio y Sannazaro para la égloga, Ariosto para el *carmen heroicum*. Ponce Cárdenas plantea al respecto dos propuestas: una consiste en un cuadro de

<sup>3</sup> Se rastrea la fortuna en España del napolitano Girolamo Angeriano y del valenciano Jaime Juan Falcó.

<sup>4</sup> Véanse las páginas 98-99, una interesantísima situación de la noción de género a partir del estudio de Claudio Guillén, “Los géneros: genealogía”, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, 137-171.

clasificación de los géneros poéticos<sup>5</sup>; otra en la necesidad subrayada de tomar en cuenta la imitación a la hora de plantear una valoración histórica de la trayectoria de los géneros (97-103).

8. De la imitación a la traducción de una lengua a otra solo hay un paso que a veces reconocen los mismos imitadores (105-119). Juan de la Cueva, en el *Ejemplar poético*, llegó incluso a teorizar la diferencia entre la ‘imitación’, el ‘hurto’ y la ‘traducción’. Son apasionantes las páginas en las que Ponce Cárdenas ejemplifica en la teoría italiana y española las estrategias de ocultamiento de la imitación que permitían, de modo paradójico para el ojo moderno, evitar traducir *ad verbum* o dejar ver el ‘hurto’ de la imitación. La labilidad de estos conceptos, muchas veces utilizados de manera polémica para despreciar al émulo, es patente en la serie de ejemplos aquí desarrollada. Cabe destacar, entre ellos, el caso de los madrigales publicados por Pedro Soto de Rojas en el *Desengaño de amor en rimas*: el autor muestra aquí que son en realidad una traducción amplificada de madrigales italianos publicados en las *Rime* de Battista Guarini, y que no despertaron en la época la menor sospecha de plagio (115-119).

9. Para el investigador actual, el género de los comentarios eruditos cuenta entre las fuentes más valiosas, tanto por las preciosas informaciones que revelan cuanto por la representación que conllevan del proceso imitativo (121-135). Si el desvelar las fuentes de los poetas pudo parecer irrespetuoso a ojos de algunos lectores que lo veían como una exposición de los hurtos del poeta —véanse las críticas al comentario de Garcilaso por el Brocense—, en los comentarios se afirma un interés evidente por el “fundamento histórico, filológico y filosófico de la poesía”<sup>6</sup>, que nos permite acceder a una lectura histórica de la poesía áurea. Abrigaron también debates como el que opone el arte del poeta, basado en la imitación de los maestros que le precedieron, a su genio natural —por ejemplo, en torno a la nueva poesía de Luis de Góngora—. Los comentarios dedicados a su obra —presentados aquí de forma sintética (130-135)— son sin duda unos de los documentos más significativos de esta práctica<sup>7</sup>.

10. Este panorama concluye enumerando algunas de las precauciones que el crítico ha de tomar a la hora de relacionar dos textos por medio de la imitación: la posibilidad de la poligénesis (es decir, que dos poetas hayan llegado a una creación parecida mediante procesos independientes), la existencia de una fuente común desconocida, los peligros que acarrea el procurar restituir la intención del poeta en su gesto imitativo o el

<sup>5</sup> La épica se subdivide en seis especies: mitológica, histórica, sacra, panegírica, descriptiva y el epilio. La lírica muestra por su parte siete subdivisiones: amorosa (donde encontramos las formas italianas del soneto, de la canción, el madrigal, la sextina y la estancia), sálmica, estoico-moral (con la oda y la epístola), epigramática, jocosa (con la sátira y la poesía festiva), laudatoria (con los múltiples casos de los *genethliaco*, epitalamio, *kateunastikòs lógos*, epicedio, epitafio, epinicio, *propempticon*, *basilikòs lógos*, *epibaterio*), bucólica (con la égloga).

<sup>6</sup> M. Blanco, “La polémica en torno a Góngora (1613-1670)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42.1 (2012) 49-70.

<sup>7</sup> Serán editados en el marco de la edición digital llevada a cabo en el Labex OBVIL, bajo la dirección de Mercedes Blanco (<<http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/>>).

anacronismo que consiste en aplicar a la imitación juicios de valores condicionados por los cánones elaborados *a posteriori* (137-140).

## II

Este panorama de la imitación desde el punto de vista de la práctica fundamenta una lectura de los textos capaz de renovar, en muchos aspectos, su análisis crítico. Jesús Ponce Cárdenas lo demuestra en la segunda parte del libro. A partir de tres casos concretos, desvela los mecanismos que presidieron la historia de la imitación entre Italia y España y, por lo tanto, entre sus respectivos lenguajes poéticos.

1. Dos sonetos de Miguel de Cervantes (“Almas dichosas que del mortal velo” y “De entre esta tierra estéril, derribada”) permiten interrogar la escritura cervantina desde el triple enfoque de la literatura de circunstancia, de la imitación de modelos italianos y de las *iuncturæ* o fórmulas tomadas de un patrimonio poético más amplio (143-174). La pérdida de la Goleta, en 1574, motivó una amplia producción histórica y literaria (aquí puntualmente reseñada [146-150]) en la que se inscriben estos sonetos tal vez redactados durante el cautiverio argelino del poeta. Tanto el tema elegido como las circunstancias de la redacción pudieron influir en el género híbrido escogido por Cervantes para sus sonetos. Aunque no compartan los lugares comunes que determinan la “poética del epitafio”, sí coinciden con la variante del “epitafio heroico” definido por Tomás Correia, el del “elogio a los caídos por la patria” (154), del que se conserva una tradición ancestral desde los epigramas de Simónides de Ceos a las batallas de Eurimedón y Platea. La alabanza a los militares sacrificados por la grandeza colectiva permite, en una suerte de “ingeniosa transposición”, invertir la derrota en una celebración heroica.

Entre todos los de esta tradición, destacan tres sonetos italianos de Luigi Tansillo, gran poeta petrarquista a la par que militar, dedicados a la pérdida de Castelnuovo en 1539 (“Questi, che'l mondo in riverenza tene”, “Non perché il vento volva e l'aere bagne” y “Mentre questi sassori orridi monti”). El cotejo de los poemas de Tansillo con los de Cervantes permite apreciar varias coincidencias sintácticas, semánticas y sonoras que demuestran el peso del modelo y de la imitación en la génesis de los sonetos españoles. Sin embargo, esta reflexión sobre la imitación quedaría muy disminuida si nos limitáramos a tomar en cuenta la transmisión directa de este motivo del epitafio heroico de Tansillo a Cervantes. Otra aportación del autor consiste en haber rastreado su fortuna en poetas anteriores a Cervantes. La comparación con los sonetos fúnebres de Gutierre de Cetina (“Héroes gloriosos, pues el cielo” y “Ni la alta pira que de César cierra”) y de Fernando de Herrera (“Esta desnuda playa, esta llanura” y “Bárbara tierra, qu'en tu frío seno”), sobre el mismo asunto de Castelnuovo, confirman la amplia recepción de los sonetos de Tansillo en España y permiten valorar la mayor proximidad de Cervantes con el modelo italiano.

Por otro lado, el autor no se limita en su análisis a la mera identificación de una fuente italiana bien conocida en la España del Quinientos para explicar la génesis imitativa de los sonetos de Cervantes. Demuestra también, con erudición y rigor, que estos

epitafios heroicos utilizan un idiolecto imitado de un código poético que se remonta a la poesía latina. Expresiones como “el mortal velo”, las “almas libres y exentas” o “arder en ira” formaban parte de un patrimonio poético forjado a base de imitaciones sucesivas, sobre el que se construye la originalidad de los sonetos de Cervantes.

2. El segundo ensayo demuestra con maestría cómo Quevedo, imitando a Claudiano, reinventó un idioma poético propio y creativo para la poesía de circunstancia (175-205). Es también una suma iluminadora sobre temas tan distintos e imprescindibles como la poesía cortesana en el contexto de la Valladolid del duque de Lerma, la descripción geológica del “cristal de roca” en aquella época y la recepción de Claudiano en España. Bajo la pluma de Ponce Cárdenas, estos temas aparentemente dispares demuestran su íntima ligazón.

La fama del soneto “A la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a San Pablo de Valladolid, para el Santísimo Sacramento” bien pudiera no haber pasado de los primeros años del siglo XVII, cuando el favorito de Felipe III patrocinó la reconstrucción y la rica decoración de la iglesia dominicana, dando lugar a varias relaciones y descripciones que la parte histórica del ensayo reseña con puntualidad. Sin embargo, el soneto-epigrama “Sea que descansando la corriente” se volvió a publicar en 1670 bajo un título que enfatizaba, además de las circunstancias de la generosa donación, la materia de la que estaba hecha la custodia: “un pedazo de cristal”. El “conchetto” en el que basa el epigrama gira en torno a esta piedra preciosa, puesto que contrasta tres orígenes posibles para la formación del cristal: tres hipótesis que Quevedo pudo encontrar en los tratados de historia natural de la Antigüedad o en los compendios medievales que los transmitieron. Sin embargo, Jesús Ponce Cárdenas muestra enseguida que la fuente de Quevedo en el “plano de la *elocutio*” (195) fue un ciclo de epigramas de Claudiano dedicados a esta cuestión geológica. Más allá de una síntesis sobre la recepción del poeta latino en España y en la obra de Quevedo (189-191 y 198-201), el estudioso cita y traduce los siete epigramas latinos y los dos griegos que el poeta tardo-antiguo dedicó al prodigioso cristal en cuyo interior se vislumbran aguas líquidas (“*De crystallo cui aqua inerat*”). En este ciclo epigramático, Quevedo fue seleccionando distintos fragmentos que combinó y reelaboró en lengua vernácula. Así, el *immunis rivus* (37,1), ‘puro río’, ‘arroyo’, pasa bajo la pluma de Quevedo a formar “este puro milagro transparente” (verso 4). La huella de Claudiano se percibe también en un plano más conceptual. La descripción de las cumbres del Etna, en el *Rapto de Proserpina*, y el contraste que ofrece entre la nieve de las cimas y el fuego de la lava se vuelve a encontrar en la conjunción de oposiciones de los versos 7 y 8 del soneto, donde presenciamos la acción antitética del agua y del sol para la formación del cristal (“en incendios del sol, l’alba el rocío / cuajó a región benigna del Oriente”). También el juego sobre microcosmos y macrocosmos que concluye el poema (el microcosmos del cristal de roca, lleno de aguas movedizas, se restituye al creador del universo a través del donativo de Lerma) tuvo un precedente en el epigrama 51 (*In sphaeram Archimedis*).

El análisis fino del proceso imitativo quevediano sustenta una hipótesis interpretativa: este epigrama, cortesano y sacro a la vez, se construye como una agudeza por alusión en la que el objeto descrito, el cristal de roca, solo puede ser reconocido por el lector

al resolver los enigmas planteados respecto a su formación. El encarecimiento conceptual del último terceto lleva la interpretación a la simbología cristiana donde el cristal cumple una función similar a la sagrada forma que representa el cuerpo de *Cristo*.

3. El último ensayo de esta sección lidia con un caso de imitación múltiple en otro género de circunstancia: el genetliaco o poema de celebración a un recién nacido. La canción “Abra dorada llave / las puertas de la Edad...”, compuesta por Luis de Góngora “En el dichoso parto de la señora doña Margarita”, para el nacimiento del príncipe heredero, fue elaborada a su vez en el ambiente de la corte vallisoletana de Felipe III, en 1603<sup>8</sup>. El análisis de Ponce Cárdenas permite situar este poema, hasta la fecha poco estudiado, en la encrucijada de tres filiaciones poéticas: la práctica del genetliaco desde la antigüedad latina; el modelo horaciano de la himnodia en época de un verdadero *revival* de su poesía en la Valladolid de principios del XVII; y dos poemas de Bernardo y Torquato Tasso dedicados a la llegada del año nuevo (207-255).

El autor no solo trae una breve historia de los poemas genetliacos desde Roma a España, pasando por el Renacimiento italiano (215-221), sino que proporciona claves para su concepción teórica (en especial en las *Poetices libri septem* de Scaligero [221-223]) y, sobre todo, una amplia descripción de las pautas del género en torno a seis características o temas ineludibles del *Carmen natalicium*: 1. la presencia de las divinidades (entre las cuales destacan Lucina, invocada durante los partos, Juno, Calíope y el Genio, dios de los aniversarios); 2. los votos para la larga vida del recién nacido bajo el auspicio de las Parcas; 3. la pintura de “estampas de la infancia” del recién nacido; 4. el encomio de su *gens*, de su propia virtud y de las hazañas a las que está prometido; 5. el anuncio de la nueva era o *aurea aetas* que se abre con el nacimiento; 6. los vaticinios de una serie de númenes como la musa Calíope o el dios Febo. Para cada una de estas características se presenta una variedad casi enciclopédica de ejemplos sacados del *corpus* latino, neolatino, italiano o español. Así provistos de un amplio catálogo de lugares comunes de la poesía natalicia, podemos debidamente valorar los elementos tratados por *minutio* por Góngora y destacar la sencillez y la mesura de las plegarias de su canción.

Otro modelo convocado por Góngora es de índole política: algunos fragmentos del *Carmen saeculare* de Horacio (en especial las estrofas 5-4, 7-8 y 15). Allí encontramos una himnodia o invocación a divinidades menores cuyas alegorías se solían convocar en los fastos dados por el nacimiento de un príncipe. El tema nos lleva otra vez al contexto contemporáneo de la composición del poema, puesto que los festejos dados en honor al nacimiento del príncipe utilizaron numerosas figuras alegóricas que volvemos a encontrar en la canción de Góngora. No sin cierto humor, el poeta recrea este “pequeño teatro cortesano” (255) que debió de resonar en la memoria de sus lectores. Esta influencia horaciana no puede sorprender una vez que la medimos a luz de la “familiaridad” de Góngora con su obra latina y de la boga del sexteto lira —metro utilizado para traducir la es-

<sup>8</sup> La fecha y las circunstancias de la composición quedan puntualmente aclaradas en las 208-215, en otro modelo panorámico histórico.

trofa de este poeta— en la España de estos años. Buena prueba de ello es que otro poeta áulico (tal vez Cervantes) haya compuesto en este metro y en los mismos años otro poema —“La virtud generosa”, citado *in extenso*— ejecutado con música ante la corte de Valladolid y donde volvemos a encontrar los mismos motivos del genetlífico con dos coros.

Finalmente, el motivo de la puerta que abre la canción de Góngora nos remite a dos fuentes italianas que celebran la llegada del *Buon anno*: una, de Bernardo Tasso, para celebrar la llegada del año nuevo (“Apravi Giano con le chiavi d’oro”); otro de Torquato Tasso, donde el motivo se utiliza para celebrar el cumpleaños de la duquesa de Ferrara, Margherita Gonzaga. De nuevo, el cotejo de los textos es puesto en perspectiva para mostrar que las reminiscencias de uno en otro, una vez contextualizadas en la lírica de la época, manifiestan, más que una relación de imitación *stricto sensu*, la existencia de un patrimonio poético compartido entre Italia y España.

Aude PLAGNARD  
Université Paris IV-Sorbonne