

## RESEÑA

Pedro Ruiz Pérez, ed., *Poesía de los siglos XVI y XVII*, Cátedra, Madrid, 2013, 1057 pp. ISBN: 9788437646909.

BIENVENIDO MORROS MESTRES (Universidad Autónoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.568>>

La antología (en griego, ‘flores escogidas’) es un género que ha tenido un largo recorrido en la literatura occidental, desde la *Guirnalda de flores* de Meleagro de Gadara, del siglo II a. de C. hasta la que es objeto de la presente reseña, pasando por muchas otras, que saldrán a relucir más adelante. La poesía del Siglo de Oro (a veces usado también en plural) ha constituido un género aparte dentro del de las antologías, como se encarga de recordar el propio Pedro Ruiz, uno de los filólogos más expertos en la materia, que empieza mencionando la de Elías Rivers, de 1981 (Cátedra, Madrid), y termina con la de Juan Montero, de 2006 (Biblioteca Nueva, Madrid), pasando por la de José Manuel Blecua entre 1982 y 1984 (Castalia, Madrid). Entre esas antologías debería citarse la de José María Micó, de 2017 (Austral, Madrid), que elige para su volumen un título ingenioso, *El oro de los siglos*, con un canon de poetas reducidos, de solo seis poetas (de ahí también el título). Para la suya, Pedro Ruiz ha descartado los epígrafes de *Siglo de Oro* o *Siglos de Oro*, por considerarlos imprecisos, al atribuirles la intención de poner límites a un período de nuestra literatura que considera que no los tiene.

El volumen que ofrece nuestro compilador consta de un estudio preliminar y una nómina de 42 poetas (un canon nada reducido), con una selección de sus poemas más representativos, acompañados de una anotación final sobre cada uno de ellos, y precedidos de una introducción general sobre la vida y obra de sus autores. El resultado es la más completa antología que se ha hecho de esos dos siglos, basada en las mejores ediciones, con criterios también muy rigurosos.

El estudio preliminar comprende dos partes diferenciadas, una más sincróni-

ca y otra enteramente diacrónica. En la primera parte Pedro Ruiz aborda temas tan interesantes como las polémicas sobre el petrarquismo, la poesía neolatina o la difusión manuscrita frente a la impresa. El petrarquismo está estudiado en las dos modalidades que siguieron a nuestros poetas, no solo en el siglo XVI sino también en el siglo XVII: «la del cancionero unitario y el de las rimas varias» (p. 41). El mejor ejemplo de la primera modalidad es la de Boscán, en el libro segundo de la edición póstuma de sus obras, con tres diferencias que tenderán a consolidarse: la supresión de una serie de metros para dejarlo solo en sonetos y canciones; «la sustitución del cancionero *in morte* por un nuevo amor, más puro y feliz, ligado al matrimonio, introduciendo una brecha en el canon neoplatónico» (p. 44); y su inclusión, precisamente, en otros dos libros, el primero y el tercero, uno en versos octosílabos y otro en metros de tradición neoclásica. Esa misma vía también la sigue Fernando de Herrera en dos de sus obras, *Algunas obras* (1582) y *Versos* (1619), manteniendo el petrarquismo, en la primera, solo como uno de los componentes de su escritura y con una pérdida, en la segunda, de la materia amorosa. Esa disgregación, que abre la otra vía del petrarquismo, se hace ya muy evidente en Vicente Espinel, con sus *Diversas Rimas* (1591). La vena clasicista recorre las *Obras* (1631) de Francisco de la Torre, con la inclusión de odas, entreveradas con sonetos y canciones, las anacreónticas (con versos adónicos) y ocho églogas. El editor de este poemario, Francisco de Quevedo, posible responsable de su división en cuatro libros, volvió a la vía unitaria con el ciclo de poemas agrupados con el título «Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante», un libro exclusivo de sonetos e incompleto. En ese sentido sí lo está *El desengaño de amor en rimas* (1623) de Soto de Rojas, quien, «además de dar cabida a una variedad métrica genérica ajena al petrarquismo», concibe el escarmiento «con una noción más barroca y moral» (p. 42), plasmada en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652). Lope de Vega «hace una caricatura burlesca» del petrarquismo en sus *Rimas humanas y divinas de Licenciado Tomé de Burguillos*, donde agota las posibilidades de la modalidad de cancionero único (p. 43).

De la segunda modalidad Ruiz pone bastantes ejemplos, entre los que destaca las *Obras* de Jorge de Montemayor, en varias ediciones, la de 1553 y 1554, la segunda más completa que la primera en la que combina composiciones en octosílabos con otras propiamente petrarquistas, pero también de género neolatino, como las epístolas y églogas. Montemayor ofrece una nueva entrega a la que titula *Segundo*

*cancionero*, en la que «ataca a la raíz completiva del canon petrarquista» (p. 44), insistiendo, por otra, en su variedad métrica. Esa heterogeneidad la había puesto de manifiesto Hernando de Acuña desde el título de su poemario, *Varia poesía* (1591), alternando también distintos patrones métricos, el octosílabo con el endecasílabo (en fábulas mitológicas, églogas y elegías), del mismo modo que Gregorio Silvestre en sus *Obras* (1582). Lope de Vega, con una conciencia editorial parecida a la de Montemayor, da a la luz *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, en 1602, con una segunda edición en 1604, para la que usa el simple título de *Rimas*, subrayando la centralidad del núcleo petrarquista del volumen, núcleo que se difumina en la tercera de 1609, no solo con la inclusión al principio del *Arte nuevo*, sino también con una *Segunda parte de las rimas*, que recoge muchas formas ajenas al petrarquismo, como églogas, epitafios, epístolas y romances. Los libros misceláneos *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) siguen el modelo de *La hermosura de Angélica...*, al encabezar ambos poemarios con una fábula mitológica que legitima el resto de esas obras. En esa misma variedad métrica y de contenido también se organizan otras muchas obras de finales del siglo XVI y de todo el XVII, mencionadas por Ruiz, pero de las que yo destaco las *Eróticas o amatorias* (1617) de Esteban Manuel de Villegas, al apostar mayoritariamente por el clasicismo, desde la anacreóntica, la *Antología griega* y Horacio.

Otro de los temas que Ruiz desarrolla en esa primera parte de su estudio es el relativo a los medios de transmisión poética, aparte de la oral, en esos siglos: la manuscrita y la impresa. La primera de las transmisiones fue de las más importantes y tenía un carácter misceláneo, como la llamada forma o género del *cartapacio*, en que diferentes autores copiaban poemas aprendidos de la recitación o tomados de otras copias manuscritas o impresas. Son muchos los cartapacios conservados en bibliotecas y archivos, pero los textos incluidos en ellos estaban llenos de errores y deturpaciones. Esta práctica, en cualquier caso, puso de moda una concepción fragmentaria de la composición poética que influyó en los poetas cuando se decidieron a difundir y ordenar sus propios poemas en un volumen. No fue el cartapacio el único género de transmisión manuscrita, sino que alternó con el género de *cancionero*, sobre todo en período del esplendor de la poesía cortesana, que constituyó un verdadero termómetro «de los gustos dominantes» (p. 35). El *cancionero* más conocido fue el *Cancionero* de Alfonso de Baena, recopilado a mediados del siglo XV. La transmisión impresa se apoderó del género y a principios del siglo XVI, en 1511,

Hernando del Castillo entregó a las imprentas valencianas su famoso *Cancionero General*, en el que recopilaba la producción poética de finales del siglo anterior y de los iniciales del de su edición.

En la parte sincrónica de su estudio Ruiz se deja llevar por el propio devenir de la poesía en el transcurso de esos siglos señalando sus hitos más importantes, marcados por una «periodización interna» (p. 68). El primero de esos períodos abarca dos fechas muy simbólicas y significativas, 1511 y 1554, correspondientes a ediciones diferentes del *Cancionero general*, la primera, de Hernando de Castillo, reproduciendo la poesía cortesana en versos octosílabos, y la *de obras nuevas*, de Esteban de Nájera, en que se materializa el triunfo de la poesía italianizante. Entre esas dos fechas, hay otra, quizá más trascendente, la de 1543, con la edición de las obras de Boscán junto a algunas de Garcilaso, que influye en la poesía posterior, no tanto por lo que respecta al modelo petrarquista, sino más por los nuevos géneros que van a marcar tendencia. En esa edición, Boscán incluye su famosa carta a la duquesa de Soma narrando su encuentro con Andrea Navagero en Granada, tras las bodas reales en Sevilla en 1526, encuentro que no sabemos si realmente se produjo en ese momento o ya se había producido antes, cuando Navagero en 1525 había permanecido seis meses en Toledo.<sup>1</sup>

El segundo período, de 1554 a 1585, Ruiz repasa las numerosas ediciones que se hicieron de Garcilaso, primero acompañado de Boscán, pero desde 1569 ya separado de él. con las anotaciones del Brocense en 1574, «consagrando al poeta toledano en el canon de los autores clásicos» (p. 75). Fernando de Herrera, con sus anotaciones de 1580, descentralizó ese canon hacia la escuela de poetas sevillanos que encabezaba, en un proceso de reflexión teórica sobre la poesía, coincidente con la de Sánchez Lima en *El arte poética en romance castellano*, también de 1580, que anunciaba ya la deriva más culterana de la poesía. Los poetas petrarquistas, de la generación de Garcilaso, no publican su obra, ya póstumamente, como el toledano, o a finales del siglo o a principios del siguiente. No cuaja, como modelo editorial, el cancionero único, sino que se opta por el vario, palabra que aparece en todas las ediciones de poetas de la segunda mitad del siglo XVI, como Antonio de Villegas, Ramírez Pagán, Jerónimo de Contreras. La poesía religiosa tomó nuevo aliento en

---

1. Véase E. Fosalba, «Navagero en Toledo, 1525. Esbozos del tapiz de Nise», en *Pulchra Parthenope: hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránfort, 2019, pp. 21-28.

esas épocas tras la contrarreforma tridentina, no solo con Boscán y Garcilaso vuelto a lo divino en 1575 por Sebastián de Córdoba o el éxito del *Cancionero espiritual* de Jorge de Montemayor, sino con la aparición en los años ochenta de dos poetas como fray Luis de León y San Juan de la Cruz, con una lengua poética garcilasiana, adoptando como modelo religioso la Biblia combinado con la poesía pagana, según lo pone de manifiesto el salmantino con sus profundos conocimientos filológicos de las dos tradiciones, en la segunda, con una clara imitación de Horacio, que no traducción. San Juan ofrece una versión más poética que filológica del *Cantar de los cantares*, con influencia también del neoplatonismo renacentista y de la poesía popular castellana.

El segundo período, ya de entre siglos, de 1585 a 1613, se caracteriza por el comienzo del «arte nuevo», expresión usada por Lope para la composición de comedias, que va abandonando el modelo petrarquista para retomar la tradición española del octosílabo y orientarse hacia una lengua más culta y alejada de la coloquial. Lope y Góngora encabezan el inicio de esas novedades elevando el género romance a un nuevo registro estilístico, no reñido con la sátira y la burla, como es el caso de los romances mitológicos de Góngora. Lope, en cambio, opta por la modalidad pastoril y morisca, con un claro trasfondo autobiográfico. Quevedo, de una generación posterior a la del madrileño y cordobés, confiere al romance una dinámica satírica con un lenguaje que resulta degradante. Estos tres poetas están identificados como autores de algunos romances del *Romancero general* (1600) y están representados en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa. Lope y Quevedo, por su parte, hacen incursiones en la poesía religiosa o espiritual, con obras, distintas en su contenido, que son producto de sus respectivas crisis existenciales. En estos años se consolida la fábula mitológica que desplaza al poema épico, dando lugar a una «epopeya reducida» o «epilio» (p. 83), de tema exclusivamente amoroso, cuya expresión más notable es el *Polifemo* de Góngora, hecho posible también gracias a sus precedentes, la *Fábula del Genil* de Espinosa o la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo. Esta nueva veta poética estalla en 1613 con la composición de las *Soledades*, «en las que la materia aparenta reducirse [...], y, sin embargo, el lenguaje se dispara en su vuelo creativo, convirtiendo la dificultad en valor estético y abriendo una nueva etapa en el devenir de la lírica hispana» (p. 83).

El estallido de Góngora, y en especial de sus *Soledades*, produce una «batalla» en torno a su autor, que caracteriza el cuarto período, que comprende los años 1613

y 1630. Ruiz reconstruye sus inicios a partir de la doble transmisión de los poemas mayores del cordobés: una primera manuscrita, en el ámbito cortesano, y después otra impresa, precisamente tras la muerte de su autor, en 1627, inaugurada en ese mismo año por López Vicuña con la edición de *Las obras del Homero español* y continuada a partir de entonces por otras muchas ediciones, con los correspondientes comentarios. El *Polifemo* no produjo tanto rechazo porque su estilo culto estaba exigido por el género del epilio, asimilable al de la épica, pero las *Soledades*, en cambio, suscitaban reacciones tanto a favor como en contra, con unos matices intermedios difíciles de determinar. El mayor impacto que causó ese segundo poema de Góngora fue la oscuridad de su estilo, que fue objeto de imitación, pero también de parodias burlescas por parte de sus más conspicuos detractores.

En el quinto período, situado entre 1630 y 1648, esa batalla también se dirime en libros que sitúan a los poetas de la época en un Parnaso, como el del *Viaje* (1614) de Cervantes, en cuyo monte los poetas buenos se enfrentan a los malos. Góngora es uno de los más alabados, mientras Lope recibe pullas por su libro de «*Rimas a solas*»; Quevedo es mencionado una vez como el «flagelo de poetas memos». El propio Lope elabora su nómina de poetas contemporáneos en el *Laurel de Apolo*, de 1630, año en que también aparecen las *Lecciones solemnes* de Pellicer, en su particular intención de establecer el nuevo canon, en luchas y polémicas más enconadas que las suscitadas en el siglo anterior por el petrarquismo. Quevedo se erige en poeta coronado en el *Parnaso español*, que edita póstumamente Gonzalo de Salas en 1648. En esos años y en los posteriores se prodigan las ediciones de muchos autores, unos de estética marcadamente gongorina, sobre todo en las fábulas mitológicas, y otros con modelos más variados, desde Anastasio Pantaleón de Ribera hasta Polo de Medina, pasando por los hermanos Argensola.

El último período, de 1648 a 1695, está presidido especialmente por la influencia ejercida por Baltasar Gracián con sus diferentes tratados, empezando por el más importante, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), con su «consideración de Góngora como águila del concepto», que resuelve de forma tajante la pretendida contraposición entre conceptistas y culteranos y que pone a disposición de sus seguidores «un arsenal de herramientas para el juego de palabras», en clave jocosa, «más allá de la moda de exageración cultista» (p. 103). Gracián, con otros tratados, como *El discreto* (1644) y el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), marcará el discurso de la poesía de la segunda mitad de siglo, con la disimulación de las pasiones y el



abandono de la «mirada interior», «a favor de una conciencia de la condición eminentemente social del sujeto», acompañada de los «tópicos de la jocosidad» (p. 104). De esta manera se consolida la poesía que da cuenta de certámenes, panegíricos y celebraciones, como el festejo en Huesca, en 1650, de las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria (la *Palestra numerosa austriaca*), o con los ejercicios académicos que adquieren una dimensión pública (como los promovidos por Fonseca y Almeida). En esa línea, alternando la jocosidad con la seriedad, cabe incluir a poetas castellanos, aragoneses, andaluces y también del otro lado del Atlántico, como la poeta Sor Juana Inés de la Cruz, con sus diferentes obras, desde *Inundación castálida* (1689) hasta la *Fama y obras póstumas* (1700).

Antes de abordar las cuestiones de edición y anotación, conviene llamar la atención sobre el canon amplio que incluye Ruiz en su antología. Aparte del oro de los siglos (Garcilaso y compañía) da acogida a una poeta bastante desconocida, Bernarda Ferreira de Lacerda, poeta portuguesa que también escribió en castellano y a la que Lope de Vega dedicó su égloga *Filis* (1635); además, a poetas posteriores a Quevedo, algunos de la generación de Calderón de la Barca, como Anastasio Pantaleón de Ribera, de tan corta vida, Gabriel Bocángel o Salvador Jacinto Polo de Medina, entre otros. Es interesante y muy útil, para estudiantes y estudiosos, la inclusión de Rodrigo Caro con su *Canción a las ruinas de Itálica*.

Por lo que respecta a la edición de los textos, Ruiz deja claro que su edición «solo aspira a la presentación de un texto crítico (con ocasional explicitación de algunas variantes de trascendencia)» (p. 112), y es un propósito que cumple con creces, porque cuando hay una variante en conflicto elige la que le parece mejor, pero deja constancia en nota al pie de página de la lectura que ha descartado. El ejemplo más llamativo sobre esta manera de proceder lo hallamos en el v. 230 de la égloga III de Garcilaso: «estaba entre las hierbas degollada». Adopta, como reconoce en la nota, la lectura de la primera edición, pero registra la que ofrece el Brocense: «entre las hierbas igualada»; e incluso reproduce la que había conjeturado Lapesa por refracción: «yugulada». Justifica su elección al dar un sentido metafórico a «degollada» (no en el literal de ‘seccionada la garganta o la cara anterior del cuello’), que tiene que ver con la muerte del cisne cuando el cuello ha dejado de sostener su cabeza, «desmadedada entre las hierbas y las flores» (pp. 196-197). Sin embargo, en la misma égloga, en el v. 109, no sigue la lectura de la *princeps* («verdes hojas») y opta por la del manuscrito Lastanosa-Gayangos («verdes ovas»), con tanto ahínco defen-

dida por Alberto Blecua.<sup>2</sup> Obra de la misma manera en el v. 63 de la «Oda a la flor del Gnido», rechazando, en este caso y con buen criterio, la enmienda propuesta por Blecua en 1970, quien recomienda sustituir «no debe ser notada», la lectura de la *princeps*, por «no debes ser notada», al considerar que el toledano había de seguir usando la segunda persona, como al principio de la estrofa, «No fuiste tú engendrada». Sin embargo, antes de Blecua, el verso había sido enmendado, aunque no sabemos en qué términos, según se deduce de la nota del Brocense al v. 108,<sup>3</sup> quien acaba también concediendo perfecto sentido a las ediciones: «Este lugar muchos le han querido emendar por no entenderle».

Por lo que respecta a Góngora y su *Polifemo*, Ruiz adopta claramente una de sus lecturas o variantes más conflictivas del poema para recoger en nota la rechazada, como ocurre en su v. 220: «segur se hizo de las azucenas», que en el manuscrito Chacón y otras ediciones traen «seguir se hizo de sus azucenas». En este caso Ruiz acepta «segur», siguiendo las conclusiones de Isabel Román,<sup>4</sup> ilustradas especialmente con el cuadro de la *Venus Anadiomene* de Tiziano: la ninfa, al levantarse bruscamente de las verdes márgenes, intenta huir a través del riachuelo introduciendo para ello sus pies en el agua, pero se queda inmóvil paralizada por el miedo, oculta entre los mirtos, también con la parte inferior de su tronco sumergida en el mismo riachuelo. Es en ese sentido en que Galatea «segur se hizo» ('cortó') de sus azucenas», que, en posición vertical, ya no aluden al cuerpo entero, como cuando estaba tumbada, sino a sus pies y piernas blancas, que ella misma ha cortado al mantenerlas escondidas en el agua, como en la pintura de Tiziano.

En la edición de los poemas de Quevedo, Ruiz es igual de riguroso y cuidadoso a la hora de escoger las lecturas que los explican y le dan perfecto sentido. El ejemplo más claro lo hallamos en el famoso soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera muerte», cuyos tercetos edita de acuerdo con las exactas correspondencias existentes entre ellos, como aclara el propio Ruiz en el comentario correspondiente (pp. 782-783): si al principio se alude al «alma», prisionera de Cupido, después esa alma «su cuerpo dejará» (no «dejarán»); y si las venas «que humor a tanto fuego han

2. Véase A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 165-167.

3. Véase F. Sánchez de las Brozas, el Brocense, *Obras del excelente poeta Garcilaso de la vega, Con anotaciones y enmiendas* [...], Pedro Laso, Salamanca, 1574, f. 108v.

4. I. Román-Gutiérrez, «“Segur se hizo de sus azucenas” o la ninfa en el arroyo: De nuevo sobre Góngora (*Polifemo* XXVIII, 217-220)», *Boletín de la Real Academia Española*, XCVI 314 (2016), pp. 718-722.



dado», más adelante, «serán ceniza», pero «tendrá sentido» (la ceniza), y nunca «tendrán sentido» (las venas).

A propósito del primer sueño de sor Juana Inés de la Cruz, Ruiz anota el v. 24 recordando la enmienda *ope ingenii* que introdujo Vossler al cambiar el nombre de «Almone» por el de «Alción», enmienda descartada por el propio contexto en que aparece el primer nombre, «la encantadora» que transformaba en peces a «simples amantes» hasta que ella sufrió el mismo castigo. Alción no fue ninguna encantadora, sino la esposa de Céix, tras cuya muerte marido y mujer se convirtieron en pájaros, los alciones. El problema del nombre de «Almone» es que no aparece en el texto original de Ovidio, cuya protagonista identifica como una náyade sin nombre, entre los relatos babilónicos de las hijas de Minias. El nombre de Almone aparece en las traducciones españolas de las *Metamorfosis*, que recrean la breve noticia que da Ovidio sobre esta náyade, de la que se limita a decir que, con su canto y unas hierbas mágicas, convertía a unos jóvenes en peces hasta que lo mismo le ocurrió a ella. En las traducciones Almone goza de sus amantes, a los que les roba toda su hacienda, para transformarlos en peces; uno de sus amantes no se dejó engañar, y, tras aprender los encantos de la maga, la convirtió a ella en pez.

En su anotación de los textos suele ser bastante parco, pero aun así Ruiz siempre aporta alguna novedad. Voy a ilustrar esta afirmación con unos cuantos ejemplos. En un villancico, glosado por Boscán y Garcilaso, junto a otros personajes de la corte, a partir de una anécdota producida en el transcurso de uno de sus bailes, Garcilaso insiste en que la caída de don Luis de la Cueva, en la ejecución de alguno de sus pasos con «una dama a la que llamaban “La pájara”», fue a causa de su compañera de baile, cuyo apodo ya sugiere el tipo de accidente producido. Ruiz llama la atención sobre el doble sentido del verbo «caer», «con una alusión al pecado original, atribuido por la Biblia a Eva, y a la caída de Luzbel». La alusión se hace más evidente, como recuerda Ruiz, con gran acierto, en la glosa siguiente, la del Prior de San Juan: «No fue el pecado primero, / mas por él padecerán / todos los que bailarán / como bailó el caballero» (p. 128).

Con igual finura se desenvuelve Ruiz en sus notas y comentarios del famoso soneto de Quevedo sobre el tema de la enorme nariz de un hombre, en alusión más que probable a Góngora. Ofrece como fuente del soneto un epigrama de Marcial («Mentula tan magna est quanto tibi, payle, nasus, / ut possis, quotiens arriguis, olfacere»), que el propio Quevedo había traducido («Tan grande tu miembro sueles empinar, / o buen Múñiz, / y es tan grande tu nariz, / que enderezando le hueles»).

En esa tradición podría también aducirse los versos finales de un epigrama de Catulo dedicado a un lugarteniente del César muy bien dotado: «Omnia magna haec sunt, tamen ipsest máximo ultro, / non homo, sed uero mentula magna minax»); el segundo de los versos podría sugerir la imagen de «un hombre a una nariz pegado», más comprensivo aún por esa asociación entre nariz y pene. Ruiz estudia también una de las variantes de redacción del soneto, la del v. 8, «que en la cara de Anás fuera pecado», sustituida por la que se considera la definitiva, «un Ovidio Nasón mal narigado». En la versión anterior Ruiz subraya la referencia judaica con el nombre de Anás, «el sumo sacerdote que juzgó a Jesús», y el ingenio conceptual, apuntando a la homosexualidad del destinatario, de su doble homofonía con «ano» y «atrás», que encajan perfectamente en esas correspondencias establecidas entre nariz y pene. Concluye Ruiz que, de no ser de Quevedo el endecasílabo, solo ya por su «brillantez» sería digno de él.

La antología que nos ofrece Ruiz, tras repasar solo unos cuantos de sus innumerables aciertos, es completísima, con un estudio preliminar que trata de manera clara temas tan complejos como las tradiciones poéticas, las formas de transmisión, la *imitatio*, las polémicas gongorinas, el ingenio de los culteranos y el culteranismo de los conceptistas, y una edición hecha con gran discernimiento filológico, en la elección de las variantes conflictivas y también en su justificación, acompañada de excelentes notas que presentan en sí mismas novedades o que recogen las que han aportado otros estudiosos recientemente. Con este trabajo, de «monstruo rigor», como escribiría Góngora, Ruiz ha demostrado una vez más ser el gran maestro que ha sido y sigue siendo para quienes nos dedicamos a la literatura de esos dos siglos.