

«VIVIT POST FUNERA VIRTUS»:
FUENTES Y PROCESOS DE
CANONIZACIÓN EN LA
POESÍA BARROCA TARDÍA

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

En el frontispicio de *La constancia victoriosa* (1655), el poeta leonés Bernardino de Rebolledo ofrece la sentencia lapidaria “*Vivit post funera virtus*” en consonancia con la imagen del ave fénix. Tal emblema, que coincide visiblemente con otro del francés Jean Jacques Boissard (1588), viene a augurar, mediante un icono simbólico, la inmortalidad deseable para una obra de envergadura a la manera del *monumentum aere perennius* horaciano. Dicho pensamiento seguramente evidenciaba el deseo y sentir de un elenco de poetas barrocos que, teniendo en calidad de modelos a preclaros *auctores* como Góngora, Quevedo, Lope o Calderón, les resultaba una tarea más que ardua — por no decir de “constancia victoriosa” — estar a dicha altura, como les sucediese, antaño, en la *Edad de plata* de la Literatura Latina, a notorios autores imperiales respecto a Virgilio¹. Ello resulta perceptible, a veces, no ya incluso a la hora de seguir el principio de la emulación sino también de cara a la mera *imitatio* en una suerte de variabilidad canónica.

Pues bien, una de las directrices cardinales en las que se refleja esta admiración hacia los poetas canónicos referidos viene dada por el tratamiento de la Tradición clásica. Estos artífices tardíos conjugan, *de facto*, dicha asimilación no sólo desde el conocimiento más o menos directo —en algunos casos, veremos que deficiente— de los textos grecolatinos sino también, al tiempo, en virtud de la reelaboración cabal que de esta tradición habían concebido nuestros poetas áureos. Entre los mecanismos editoriales que acentuaron la difusión de estos autores —junto a otros no tan destacados— cabe destacar, en dicho contexto, antologías como la de *Poesías varias de grandes ingenios*

españoles de Josef Alfay (Zaragoza, 1654)². En este repertorio rezan, justamente, granados poemas de Quevedo o Góngora que versan sobre diferentes aspectos de la Tradición clásica. Sea como fuere, basta trazar, en primer lugar, las principales tendencias poéticas por estos años a fin de reconstruir tales líneas de actuación³.

En efecto, en este poliédrico marco, resulta visible, de entrada, el marcado prurito cultista de determinados poetas en virtud del manejo de la lengua latina —es el caso de Agustín de Salazar y Torres o Baltasar López de Gurrea— en consonancia con el lenguaje estético propuesto por Góngora. En este último sentido, se reescriben versos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, como hace el poeta Luis Enríquez al recrear, en una composición en octavas, el *incipit* del *Polifemo*. Sustituye, en concreto, “Estas que me dictó rimas sonoras,” por “A este que me dictó poema sonoro” (Bègue 2005, 277-78), si bien en el mismo poema, habrá de reformular el verso inicial de las *Soledades* (“Era del año la estación ardiente”), que dejará su huella, igualmente, en la *Fábula de Venus i Adonis* (de *Rimas*, Zaragoza, 1652) del aragonés Juan de Moncayo. Además, los versos 25-26 “Diga mentido amante / de Europa (...)” insertos en unas *Liras al marqués de Osera*, celebrando la comedia *Más pueden zelos que amor* traen a la memoria el verso segundo de la *Soledad primera* sobre el rapto de Europa: “en que el mentido robador de Europa”. Otro poeta coetáneo, Juan Antonio Navarro, en una nueva revitalización de la Tradición clásica desde la óptica del poeta cordobés, sugiere la imagen de Polifemo cuando se refiere al “bastardo gigante” (v. 16) en un poema en el que, como contrapunto, alude explícitamente a Góngora: “Si el cordobés ingenio soberano” (v. 9) (Bègue 2005, 278).

Mayor calado ostenta, en contraste, la *Soledad a imitación de las de Don Luis de Góngora* al decir del soriano Agustín de Salazar y Torres, poema en el que imita el estilo gongorino partiendo de un nutrido acopio de referencias a Adonis, Alcides y otros personajes⁴. Con una intención similar, en el discurso primero de la *Estación primera de la Aurora (Sylva I)*, este poeta realiza un homenaje a Góngora —mencionado de forma palmaria en el texto— con el recuerdo del arranque de las *Soledades*, aunque con *variatio*: “Es la estación ardiente / en que es muy necessario y conueniente / que escriuan los poetas / y el docto plectro tomen. / Que, en fin, algo han de hazer ya que no comen, / si bien dirán que salen imperfetas / las cláusulas sonoras”⁵.

Incluso llegará a confesar Salazar y Torres mediante epifonemas exclamativos: “¡Qué lindo verso a Góngora le he hurtado!” (v. 45). Ya en el discurso cuarto de la *Estación primera de la Aurora* retoma el conocido verso del *Polifemo* de Góngora “infame turba de nocturnas aves” señalando nuestro poeta, con humor e ironía, que el autor del *Polifemo* no pudo haberle usurpado el verso, porque era “muy honrado”⁶. Por último, en la sección *Poesías sacras* de su obra, Salazar y Torres indica que se *describe la visión del capítulo doze del Apocalypsi, con solos versos mayores de D. Luis de Góngora, siguiendo el método de sus Soledades* (159).

No son éstos los únicos testimonios en los que Góngora y su visión del mundo clásico perviven en la poesía barroca tardía como una reescritura de segundo grado, a modo de palingenesis (o palingénesis), al decir de Claudio Guillén⁷. De esta suerte, al igual que Salazar y Torres, Baltasar López de Gurrea, en sus *Classes poéticas* (Zaragoza, 1663), sobre la imagen gongorina del *Polifemo* “Salamandria del sol, vestido estrellas” (v. 185), compone una décima en la que *Responde a Celinda qve le pregvntó si era grande sv amor*, al tiempo que la conjuga con la de la mariposa, de abolengo petrarquista⁸. En este vuelo contextual, Juan de Palafox y Cardona, en su elogio del libro, propone a López de Gurrea como el Góngora aragonés, haciendo ostentación, para ello, del mítico emblema de Polifemo: “El Góngora de Aragón / te aclame desde oy la fama. / De tu numen a la llama / renazca la admiración. / Si le grangeó adoración / un Polifemo radiante, / logre tu ingenio brillante / (en Soledades profundo) / con nuevo assombro del mundo / en cada verso vn Gigante” (vv. 1-10). Los restantes *paratextos* de Josef Pedro de Ciria, Baltasar de Villalpando, Manuel Iosef de Sesse y otros encumbran a este poeta en un Parnaso presidido por el *vate* cordobés. Por tanto, salta a la vista que Góngora no sólo se erige como modelo en la poesía de López de Gurrea —según se ratifica, *de facto*, en la *Introducción a un vexamen que se dio en una Academia* (3) — sino que, a su vez, sus *laudatores* tenían la intención de parangonarlo a una altura pareja. Ello es lo que explica que el propio poeta laureado, tras una mención al Parnaso (“quiero que al Parnaso buelvas”) y al recorrer todos los microespacios que lo conforman, divise, en la lejanía, a Góngora (10)⁹.

Sea como fuere, el reconocimiento del poeta cordobés como *auctoritas* parte, entre otras cosas, de la asimilación cabal de su lenguaje

culterano. Sin embargo, en ocasiones, dicho aprendizaje da pie a determinados poetas a una sutil aclimatación de su código estético, llegando a proponer una parodia irónica del mismo. A este tenor, el zaragozano Vicente Sánchez, en el *Vejamen que se leyó en una Academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache* ... (inserto en *Lyra poética*, 1688), se vale del vocablo “Archigóngora” con un tono burlesco, uso que evoca, claro está, el término “archipoeta” manejado por Góngora en la *Fábula de Píramo y Tisbe*: “Es verdad, dijo el Archigóngora, porque me aconsejó un amigo que para hacer ruido en la milicia de Apolo me hiciera tambor, y por ello platico la caja. ¿Y no hace usted todavía comedias?, replicó don Francisco, pero creo que Castro se lo quitó de la cabeza”¹⁰. En este mismo texto, Sánchez evoca la voz “papurandado”, rememorando los versos 5-6 (“Algún demonio que en la corte alberga / nos los quiso enviar papurandado”) del soneto de Góngora “Soror don Juan, ¿ayer silicio y jerga, (...)?”¹¹. Es más, en virtud de una lectura *metadiscursiva*, llega a referirse al poeta cordobés, en esta ocasión, a modo de contrapunto respecto a Lope de Vega. El tono continúa siendo plenamente burlesco— especial relieve adquiere, en este sentido, la presencia del calambur como recurso retórico— al tiempo que destacan las alusiones irónicas al Parnaso en el que ha sido canonizado Góngora:

Llévese esa recanilla. ¿Hola, hola!, ¿qué es esto?, ¿a mí se me atreve con coplas, dijo Montañés, un poeta lego del carmen que le ha bebido el aguachirle a Lope de Vega? Sepa quien no ha leído a Góngora no se puede llamar poeta; pero usted me parece que no le ha visto.

NI A CONOCER QUIÉN ES LLEGA,
QUE EN EL PARNASO BIFRONTE
GÓNGORA VA POR EL MONTE,
MAS USTED VA POR LA VEGA.

Es verdad, yo lo confieso, dijo don Francisco —que entre todas sus prendas luce más en él la modestia—, yo no leo a Góngora porque

LA MUSA DEL GONGORINO
NO PUEDO ACEPTAR, Y AL FIN,

CUANDO YO NO SÉ LATÍN,
QUÉ HE DE LEER SI NO LA-ATINO.

Bien hace, dijo Montañés, pero a mí la fama como mujer me engañó al principio, porque oí decir que la musa de tal cerro hilaba delgado, y que presumía ser el más empinado cerro del Parnaso, pero ya que sé su humildad,

NO ES BIEN POR CERRO SE CUENTE,
PORQUE YO DIGO Y NO YERRO,
QUE EL HOMBRE PARA SER CERRO
TIENE POCO DE EMINENTE. (93-94)

Con mayor dosis de humor cáustico, el santanderino Antonio Hurtado de Mendoza, en el romance *A Antonio de Alosa, secretario de cámara, a quien toca guardar los dulces, que envían al rey*, tras indicar una imprevista indisposición del protagonista, manifiesta, de forma despectiva, que se siente “gongórico”. El *usus scribendi* censurado como marchamo de la estética culterana se contrapone, evidentemente, al estilo claro de Lope de Vega, al que defiende con frecuencia (vv. 53-60)¹². Por ello, no se obvia, en ningún caso, la polémica y disparidad de criterios. Así lo deja ver Juan de Moncayo, en sus *Rimas*, cuando incluye un soneto *A Don García de Salcedo Coronel, cavallero de la Orden de Sant-Iago, en la publicación de las «Soledades» de Don Luis de Góngora, cultísimo Píndaro andaluz*. Como reza ya en el título, se trata de una defensa del culteranismo que tiene como artífice canónico, desde su granada lectura de la Tradición clásica, al “Píndaro andaluz”¹³. Como una forma de evocar dicha tradición —cuyo principal abanderado considera a Góngora—, Moncayo desarrolla en los tercetos, entre otras cosas, el motivo horaciano del *beatus ille qui procul negotiis*, aunque con *variatio* estilística:

Llegue tu nombre, en buelos de tu pluma,
a quebrantar las máquinas del viento
para que en las dicciones de tu acento
la torpe Embidia su vigor consuma.

De Helicón, los candores de su espuma
néctar consagre al aura de tu aliento;

pues en su más florido pavimento
el nuevo aplauso de tus glorias suma.

Dichoso aquel, que en solios de su Fama
de tu comento la victoria advierte,
quando en tus luzes su memoria fía.

Dichoso, pues del cerco de otra llama
traslades los destinos de su suerte
a los luzientes ámbitos del día.

Ahora bien, en oposición a Góngora y su escuela culterana, Lope de Vega se erige como un adalid canónico indiscutible desde la perspectiva de otros poetas. En este marco contextual y de adhesiones, Hurtado de Mendoza lo viene a recordar en una décima a propósito de la evocación de su fallecimiento (*A Lope de Vega Carpio en sus elogios; murió en 20 de agosto de 1635*)¹⁴, en el romance *a modo de jácara* “Las señas, ilustre Anarda”¹⁵, así como en una loa, en la que su protagonista, Ávila, ensalza, mediante un panegírico, al “Fénix de la comedia”¹⁶. Más adelante, otro personaje de la composición, Ana, aludirá a Lope en los versos 115-116: “Rey del donaire por gracia / del señor Lope de Vega” (III, 48). En la misma pieza, reza Lope, con loores, en compañía de Valdivieso y Mira de Amescua, en un meditado plano de elevación canónica¹⁷. Por tal defensa del modelo, se propone Hurtado de Mendoza arremeter, con vehemencia, contra los críticos censores de Lope. Así, bajo el artificio del panegírico o la *laus*, compone, en efecto, un soneto a fin de llevar a cabo una acerba invectiva circunscrita a la falta de claridad y el excesivo sabor latinizante de la sintaxis¹⁸. Con tales miras, no menos disímil a la práctica de Hurtado de Mendoza es la ofrecida, a su vez, por Vicente Sánchez. Éste, en concreto, reconoce a Lope como *autoridad* —con una visible mención al *Caballero de Olmedo*—, en unas palabras dirigidas al señor Francisco La Baya en la *Loa que escribió el autor para una villa de Aragón, aludiendo con sazonado gracejo a los nombres de los que la representaron y singularmente a la ocupación del uno que fue barbero*¹⁹. Por último, Moncayo le habrá de dedicar un soneto al poeta madrileño con motivo de su fallecimiento en el que retoma, como recuperación de la Tradición clásica, el mito de Apolo y Dafne, argumento bien grato al Fénix:

Moriste i en el peso de tus años
la Fama, que tu nombre representa,
lágrimas tristes en su rostro ostenta,
efecto de caducos desengaños.

Llore el mundo, en los climas más estraños,
muerte que el riesgo de la edad violenta,
que sí justa piedad la pena essenta,
el dolor no distingue los engaños.

Daphne ya, desmintiendo sus verdores,
ninfa consagra flores a tu frente,
que en los giros de luz su autor inflama.

Mientras tú, con aplausos superiores,
desde el pórtico mismo de su oriente,
a las huesas del Sol, deidad te aclama. (31)²⁰

Además de los poetas seguidores del estilo culterano de Góngora o de la claridad de Lope, Quevedo y Calderón despuntan como otros *auctores* señeros a tener en cuenta. Incluso sucede que tales artífices, en su conjunto y dependiendo de los géneros, temas o voluntad creativa, pueden mediar en un mismo poeta. Un excelente caso de estos vestigios poliédricos se percibe en la obra del oscense Jerónimo de Cáncer y Velasco (*Obras varias*, Madrid, 1651). A este respecto, los investigadores que han analizado su producción poética vienen mencionando, de hecho, las huellas tanto de Lope como de Calderón en su *corpus* dramático, del manifiesto culteranismo en las letrillas, octavas, romances y en la forja de la fábula mitológica, así como de Quevedo en las jácaras y su marcado estilo conceptual²¹. Sea como fuere, el proceder de Cáncer evidencia cómo en determinados autores pervive una pluralidad canónica en vez de decantarse, más bien, por un único modelo a la hora de abordar la Tradición clásica. Esta adecuación a tenor del mensaje poético acaece, con especial énfasis, en el recobro no sólo de los modelos barrocos que nos ocupan sino también de fuentes grecolatinas, italianas, incluso en lo que hace a otros poetas áureos. En virtud de este híbrido y proteico crisol, Juan Jaime Esporrín, señor de San Torcat, en respuesta a un amigo de Moncayo que le preguntó a propósito de las *Rimas*, compone un soneto en el que desfilan junto a los nombres de Petrarca —por su poesía amorosa—, Quevedo —en cuanto a su ‘sal’ o agudeza— y Góngora (laureado en virtud de su críptica dificultad), los de Horacio (*Arte*

poética) y Marcial (epigramas)²². Con una actitud semejante, Silvestre de Cabrera, otro poeta que colabora en los preliminares del libro, aduce una relación de autores canónicos de diversas estéticas y épocas — como Homero, Virgilio, Petrarca y Garcilaso— en aras de ponderar, en un único sendero, el merecido prestigio y aretalogía del autor en una nueva *Aurea Aetas* (“Siglos de Oro”, v. 10):

Coronóle de luz al ciego Homero,
 la griega fama en lauro soberano;
 i, entre latinas trompas, el Mantuano
 al sagrado, subió, laurel, primero.
 Amoroso tal vez, tal vez guerrero,
 el plectro se venera del Toscano
 i en la Vega eloquente del hispano,
 lo más dulce florece i más severo.
 Estos, pues (Fénix, cada qual) que dieron
 en las Arabias de sus siglos de oro,
 tibias, nunca a su fama las cenizas.
 Oi más Felices en Moncayo vieron
 renovar de sus plumas lo sonoro,
 pues renaciendo en ti los eternas. (fol. b4)

En fin, como se ve, una de las primeras consecuencias derivadas de este proceso de *aemulatio* a partir de señeros referentes es el de la canonización propia o bien por obra de hombres de letras en calidad de influyentes autoridades de un círculo concreto. Ello obedece a que buena parte de estos autores aspiran a obtener el mismo nivel de reconocimiento de los ya consagrados. Para ello, la ostentación estética de la Tradición clásica constituía, en efecto, un certero aval de cara a lograr dicho propósito. En el caso de las *Rimas* de Moncayo, el designio capital de tales *paratextos* era el de inscribir al poeta en un Parnaso como eficaz mecanismo de enaltecimiento estético, según señala el Doctor Manuel de Salinas en un soneto preliminar (vv. 9-14) o Juan Antonio Rodríguez, otro de los poetas locales que participan en las *Rimas* de Moncayo, quien reivindica, por añadidura, un “Parnaso Aragón” (vv. 9 ss.)²³. Tal propuesta canónica no fue del agrado de todos —era previsible— y, al parecer, según se indica en otros textos (lo pone de relieve D. Luis Abarca de Bolea i Castro en un soneto, vv. 5-8)²⁴, la obra de Moncayo suscitó una manifiesta animadversión en

determinados cenáculos contrarios al poeta, puesto que se insiste en que, pese a tantas rémoras e inconvenientes, éste se habrá de alzar en calidad de vencedor en su ofensiva contra los “Zoilos”. Se comprueba, por ello, que no resultaba fácil trabajar como poeta por esos años entre ásperas lides internas a la hora de reclamar un lugar en el Parnaso y, por añadidura, sobrellevar —a la manera de un nuevo Eneas o Atlante— el grávido peso de modelos de prestigio. Además, no es éste el único caso digno de ser aducido. Se podrían citar, realmente, otros ejemplos de canonización en los que varios poetas tardíos se consideran, con convencimiento, a la altura de los modelos barrocos. Éste es el objetivo que justifica, por ende, la prolija nómina de poetas de talla alegada por Juan de Vera y Villarroel en la *Canción fúnebre por la Fama póstuma y eterna de Don Agustín de Salazar y Torres*, a fin de entronizar con honores a su amigo²⁵. En palabras del propio Apolo, a modo de *sermocinatio*:

“Formó Don Agustín nuevo Parnaso
 en su capaz, gloriosa poesía;
 pues de Homero alcanzó la melodía, 130
 con la erudita locución del Taso;
 lo lírico de Lope y Garcilaso;
 de Góngora, lo culto y lo elegante;
 de Quevedo, lo agudo y lo picante;
 de Virgilio, lo heroyco y lo elevado; 135
 de Marcial, lo juizioso y lo salado;
 del Petrarca, lo sabio y lo eminente;
 de Ouidio, la inventiua y lo eloquente;
 del Camoens, lo dulce y lo amoroso;
 de Calderón, la idea y lo ingenioso; 140
 del Marino, lo docto y lo suaue;
 de Argensola y de Zárate, lo graue;
 de Lucano, la frassi y la sentencia;
 del Dante, la facundia y la eloquencia;
 de Pantaleón y Hortensio, lo diuino; 145
 porque el todo de todos fue Agustino”.
 Assí el délfico Apolo me dezía
 y estrellas por los ojos desataua”.

En cualquier caso, tal pluralidad canónica que permite a los poetas barrocos tardíos la evocación de una Tradición clásica legitimada por

dichos modelos exhibe un claro denominador común, al margen de épocas, estilos y autores. Nos referimos, justamente, al vínculo existente que plantean estos creadores entre los conceptos — materializados, con suma frecuencia, en mitos— y la agudeza verbal como expresión del ingenio. Ello explica que uno de los géneros literarios predilectos venga dado por el epigrama —en continuidad con los poetas barrocos precedentes, es el caso de Quevedo— tomando como modelo canónico a Marcial. En consecuencia, los conceptos retóricos de la *suauitas* ('tono suave') y la *venustas* ('gracia') dan paso, por tanto, a la *argutia* ('ingenio')²⁶. Esta modulación provoca en el *horizonte de expectativas* un efecto de *mouere* —al modo horaciano— y la consiguiente *admiratio*, recurso manejado ya por Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium* y atendido, como se sabe, desde el punto de vista teórico, por Giovanni Pontano en el *Actius*. Contemplando esta premisa, el conde de Rebolledo, en su obra *Ocios* (Amberes, 1660), luce abiertamente la recreación literaria del personaje de Zoilo a partir de un conocido epigrama de Marcial en consonancia con un ingente número de imitaciones respecto al bilbilitano²⁷. Resulta imprescindible, en fin, el cabal manejo de conceptos que expresan la agudeza a la hora de abordar la Tradición clásica, según expone el culterano López de Gurrea —así lo deja ver, sobre todo, en el tratamiento de la mitología— al inicio de su sección *Clase lírica. Conceptuosos empleos de delicados dictámenes y genio primoroso* (129).

Más evidente llega a ser el empleo de un concepto de abolengo mítico como el de la *lira poética*, que da título a la producción literaria de Vicente Sánchez. Constituye, en efecto, el *leitmotiv* axial de los *paratextos* que la presentan. En estos testimonios, los personajes que justifican dicho concepto serán Apolo, Orfeo y Anfión, según se deduce de las liras *De Don Josef Gracián Serrano y Manero a la muerte del licenciado Vicente Sánchez y a su Lira poética*²⁸. El mismo autor, con tal estrategia mítico-conceptista, desarrolla un soneto centrado, en esta ocasión, en los personajes de Apolo y Orfeo²⁹. El motivo adquiere, además, un cariz *metadiscursivo* cuando se menciona el mecanismo conceptista en relación al dios del Sol, como tiene lugar en el soneto *De Don Josef Lupercio Panzano e Ibáñez, ciudadano de la ciudad de Zaragoza, del consejo de su Majestad, y su secretario en el supremo de Aragón, en obsequio y memoria del licenciado Vicente Sánchez*: "Gozaste en voces y en conceptos

fieles / de tus versos sonoros y seguros / la superior de Apolo, exención suma” (vv. 9-11; I, 18). En este grácil tejido compositivo, con no menos notoriedad accedemos al tema de Orfeo recreado en el romance endecasílabo por Juan Antonio Montes de los Valles³⁰ en el que se evocan, al tiempo, unos versos que traen a la memoria *La vida es sueño* (1636) de Calderón por el afamado parlamento de Segismundo: “Hasta ahora ha corrido / como principio cierto / que era sueño la vida, / mas ya esta muerte me parece sueño” (vv. 47-50). Habrá de concluir Montes, como suele ser habitual, con una representación imaginética del Parnaso en el que se entona una *conclamatio* por el fallecimiento de Sánchez.

Bajo este artificio conceptista ligado a la mitología, se produce, por ende, un visible proceso de canonización del poeta zaragozano en palabras del *laudator*³¹, según dejará ver, por su parte, el obispo turolense Don Josef de Marcilla en un soneto laudatorio desde el ropaje ficticio de Anfión³². Con tal *praxis* mítico-conceptista pero mediante *variatio*, el zaragozano Josef de Sessé, participante asiduo en certámenes y otros eventos relacionados con los festejos, circunscribe su atención, en un soneto, ahora en Orfeo, empleando, a la par, un mecanismo de *fusión mítica* referido al *laudandus*. Viene a recordar, entre otros enclaves, la figura del sabio Numa Pompilio—con el que parangona sutilmente a su amigo—, en una reminiscencia del libro I del *De Urbe condita* de Tito Livio: “Este tomo que tomas y que admira / docto instrumento de acordada suma, / dulce armonía de templada pluma / que en cada acento discreción respira, / es digna emulación de aquella pira / que divinos raudales de su espuma / rayos fueron de luz a nuestro Numa, / mejor Orfeo de armoniosa *Lira*.” (vv. 1-8; I, 24). Reafirman su propósito varios sonetos centrados en Apolo como maestro de ceremonias en el Parnaso. El primero *De Don Francisco Carvi, a la temprana muerte del licenciado Vicente Sánchez, florido alumno de las Musas españolas*³³ armoniza este personaje mítico con el de Orfeo³⁴, en una *praxis* compositiva similar respecto a los dos poemas que siguen, el del ensayista aragonés Fray Josef Antonio de Hebrera y Esmir—autor del tratado de oratoria *Jardín de la Elocuencia*— y el del doctor Don Francisco Javier Sanz, abogado de los Reales Consejos de Aragón. En este último, Sanz conjuga, en orden y concierto, poesía y *discurso* pictórico, haciendo posible, por añadidura, el ideal horaciano *ut pictura poesis*:

Es retrato al autor tan parecido
 este cuerpo con alma coronado,
 que aun cuando le contempla fiel traslado,
 la admiración le juzga renacido.

Previniendo su acierto repetido
 el dolor de su ausencia ya templado,
 si la atención venera lo copiado,
 el lienzo nos enjuga lo gemido.

Usó el pincel, pues como Apolo viese
 que empezaba en la lid de lo perfecto
 a vencer con su pluma relevante,
 del papel la usurpó porque sirviese,
 si en su mano el pincel a lo discreto,
 en sus sienes la pluma a lo triunfante. (I, 27)

Junto a esta *amplificatio* de sesgo mítico-conceptual prevalecen las indicaciones *metadiscursivas* a la agudeza así como a la utilización de otros conceptos a la hora de reinterpretar estéticamente la Tradición clásica. El primer caso tiene lugar en el soneto del poeta y ensayista aragonés Josef Rubio y Bazán dedicado a Sánchez. Entre las señeras virtudes que alaba, a modo de aretología, se encuentra la agudeza — concepto aludido, justamente, por este poeta en un *Vejamen*³⁵— al tiempo que se refiere a la musa Talía como emblema de la comedia y la poesía festiva³⁶. En el mismo texto —remozado de motivos de la Tradición clásica—, el autor denuncia, con ironía, el plagio en la creación estética cuando señala que “No sé quién la ha menester más, el que hurta conceptos o el que inventa metros” (I, 96). Apunta, seguidamente, la denominación de “conceptos agudos” evocando, por ende, la *authoritas* de Gracián y su *Agudeza y Arte de ingenio* (1648)³⁷. Con todo, para que no haya posibilidad de cuestionar el intento de canonización de Sánchez, en el *Prólogo al lector*, que no ostenta —por cierto—la preceptiva *sphragís* (o ‘sello autorial’), se justifican sus posibles errores compositivos puesto que el escritor —sorprendido por la muerte— no pudo corregir sus versos, en su justa medida, como tampoco tuvo opción en lo que hace a la irrecuperable pérdida de poemas por distintos avatares. Con todo, se elogia, en el arranque del *paratexto*, como es natural, la “perfección de sus conceptos” en la formulación estética propuesta en la que brilla, en fin, el tratamiento de la Tradición clásica:

Palabras póstumas son las que contiene este libro; ni se dieran a la estampa sin la condición dolorosa de póstumas, que la modestia de su autor se midió con la perfección de sus conceptos, y aunque fueron tan bien formados, jamás le viniera bien el parto para exponerlos a la pública luz, que hay partos en que llega a tal extremo su dificultad, que para escapar la vida del que nace, cuesta el perder la vida quien se la dio con sentimiento común. Pero estos versos, que la fama del autor y la memoria de sus amigos han arrebatado de las manos de la muerte, como despojos que pretendían entregar injustamente al olvido, solicitan ahora tu atención, aunque no con aquella nueva vida que les infundiera el escrupuloso examen del autor para la prensa, ni en aquel número que ahora falta por las poesías que se han perdido. (I, 31)³⁸

En consecuencia, esta plasmación mítico-conceptista vinculada a un simbólico Parnaso refleja la apuesta por una plena apertura canónica en la que los poetas barrocos tardíos muestran su voluntad de integrarse junto a los ya reconocidos en la *República de las letras*. Sobre este propósito —que conlleva, según se ha señalado, la recuperación de la Tradición clásica como una garantía de legitimación canónica—, existe, por una parte, una defensa de la *oscuridad* en la línea de la estética culterana —en esencia, en virtud de los poemas de Góngora como notorio caudal de transmisión del mundo clásico— y, por otro, un evidente gusto por la claridad estético-expositiva, marcada por el prisma canónico de Lope. En este último sentido, pese a la continuidad de la escuela gongorina en la poesía tardía —prueba de ello es la vigencia de la materia clásica en la obra de Cáncer, Salazar y Torres, Moncayo o López de Gurrea—, un nutrido grupo de poetas acometen una palmaria defensa de la claridad poética. Así, en consonancia con los casos de Sánchez y Hurtado de Mendoza, despuntan, a este respecto, varias composiciones de Pérez de Montoro —quien recrea también, por su parte, la Tradición clásica— en las que censura la *obscuritas* poética³⁹. Por tanto, en oposición a los poetas y preceptistas antigongorinos, que si bien rechazaban la *obscuritas* emanada de las palabras (*verba*) sí daban crédito a la que procedía de los conceptos o *res* —ya se ha señalado, a este respecto, en lo que hace a la mitología—, para Montoro resultan primordiales la nitidez conceptual y la organización sintáctica de las palabras (Bègue 2006, 162). Por ello, el

conocimiento de tales modelos canónicos, ya aboguen por la oscuridad o la claridad expresiva, debe permitir, en fin, el acceso a los distintos referentes de la Tradición clásica, sea a nivel de fuentes —aunque sea de forma indirecta—, géneros o la mitología, como veremos a continuación.

De la recepción de los clásicos grecolatinos y áureos: fuentes, modelos, lecturas

Una vez apuntadas las líneas estéticas caracterizadoras de la poesía de este período en las que se enmarca el tratamiento de la tradición clásica mediante conceptos y la expresión de agudeza, profundizaremos, seguidamente, en la vigencia de fuentes en lo que atañe a esta recuperación del mundo antiguo. En síntesis, los poetas barrocos tardíos pueden acceder a la Tradición clásica bien mediante la lectura de los autores grecolatinos —la mayoría, en virtud de traducciones—, bien mediante *intertextos* en los que los poetas barrocos canónicos, según hemos comprobado, ocupan un espacio cardinal como transmisores de claves y pautas a seguir. En cualquier caso, resulta visible que la asimilación de dicha materia por parte de los barrocos tardíos, en un buen número de los testimonios, no suele atender al manejo directo de las fuentes, salvo excepciones de poetas que traducen directamente del latín. Es el caso del conde de Rebolledo, en lo que concierne a los epigramas de Marcial, o Salazar y Torres, en la edición póstuma *Cítara de Apolo* (Madrid, 1681), quien acometió varias *traslaciones* de Ausonio —sobre el *tópos* del *collige, virgo, rosas*—, Falcón, Sannazaro, Geronimo Angeriano o Poliziano (42). Especial relieve merece, a este tenor, la traducción VI de un texto de Anacreonte, cuyo mensaje estético sería imitado por Teócrito. Fue traducido, a su vez, del griego por Claudio Minois para ser objeto de una versión, posteriormente, por Alciato. En esta selecta nómina de poetas concedores del latín, se alza, en un lugar de privilegio, López de Gurrea, al que elogia fray Bernardo de Aranda en su aprobación del libro *Classes poéticas* subrayando que los “poetas latinos [han sido] profundamente estudiados” en la obra. Su erudito comentario de las fuentes clásicas brilla, de hecho, de forma ostensible, en los preliminares en prosa *Prólogo y invención*, el *Preldio a la clase histórica y fabulosa*, a la

de los creadores— en los que los modelos grecolatinos han dejado su huella en los poetas que nos ocupan.

En efecto, un notorio elenco de *auctores* grecolatinos desfilan por los versos de los poetas barrocos tardíos. En cuanto a los modelos griegos, se distinguen las menciones, entre otros, a Homero y Museo. Así, en *Al ojo del gigante Polifemo, que lo sacó Ulises con un asta. Soneto en consonantes forzados*, Sánchez (I, 81) parte del episodio homérico del libro IX de la *Odisea*. En contraste, Jerónimo de Cáncer evoca a Museo —el conocido autor de los desdichados amores de Hero y Leandro— en un soneto en el que ensalza la inmortalidad de la obra en bronce, a la manera horaciana (*Od.*, III, 30)⁴⁰. En lo que hace a los modelos latinos, tales poetas toman como principales abanderados a Marcial —por los *argumenta* alegados anteriormente—, Virgilio, Ovidio, Horacio, Livio, Lucano, Séneca (importante es, en este sentido, la recepción de la doctrina estoica desde Quevedo y la influencia de Justo Lipsio), Apuleyo, etc.

Si atendemos, en primer lugar, a las imitaciones de Marcial, además de las señaladas para Rebolledo, López de Gurrea, en la sección poética *Classe jocosa*, inserta la traducción de varios epigramas del bilbilitano. Destacan, *de facto*, el 14 del libro X, dedicado a Crispo (“Dízesme que satisfazes”), el IX, 33 en redondillas (“Gelio, que siempre edifica”), el II, 47 contra Zoilo, como hace el conde de Rebolledo, o el I, 40: “Diaulo entre mil desaciertos” (226, 236 y 268). Precisamente por la relevancia de esta *auctoritas*, en el *Vejamen que se leyó en una Academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache ...*, Sánchez ensalza el rasgo “picante” y agudo —sobre todo, por el preceptivo *acumen*— de la poesía de Marcial: “Desvelado, pues, en no dormirme para el desempeño de mi palabra y de mi obra, buscando algún pensamiento para un vejamen, ni tan de julio que abrase ni tan de enero que hiele, sino que tenga algo de Marcial por lo picante” (I, 86). En esta vigencia del autor de Bilibilis, se han puesto de relieve, además, las relaciones *intertextuales* respecto a Jerónimo de Cáncer, teniendo en cuenta, por añadidura, el origen aragonés de ambos poetas para la *translatio studii*. Como contrapunto, Cáncer no se vale, en cambio, del término *epigrama* cuando realiza este tipo de composiciones jocosas. Rus Solera (2005: CI-CII), sobre este particular, insiste, con énfasis, en paralelismos temáticos —probablemente dados, al tiempo, por

intertextos quevedianos— tales como la actitud pedigüña, la invectiva contra el empleo de afeites o el enmarascamiento de la vejez, motivos estos últimos también coincidentes, a la par, con la sátira horaciana.

Pasando ya a la pervivencia de Virgilio, el propio Cáncer, en el *Vejamen que dio siendo secretario de la Academia*, se refiere al Mantuano en calidad de autor canónico constatando cómo su obra fue objeto de recitación por parte de un estudiante: “Senteme debajo de un álamo, al mismo tiempo que un estudiante gorrón andaba paseándose por una de las calles del Prado, tomando muy recio de memoria versos de Virgilio;” (2005, 153). De una forma afín, Salazar y Torres, en el discurso tercero de la *Estación primera de la Aurora (Sylva III)*, declara su voluntad de recrear la *Bucólica* I para su propósito estético: “Mas dexando a una parte digresiones, / al tiempo que dexé los paredones, / mayor sombra caía / de los cercanos montes a los valles. / ¡O, Musa, que te halles / al punto tan a mano / la hermosa imitación del Mantuano / en la Égloga primera!” (83). En tan consciente imitación de *auctores* augusteos, no menos relevancia reclama Ovidio por su validez y vigencia en la poesía barroca tardía. De hecho, al igual que en la *Fábula de Atalanta* por Cáncer —en la que dejó claramente su huella—, Sánchez maneja las *Metamorfosis* en aras de reelaborar el episodio del rapto de Europa (V, 648; VI, 104; VIII, 120) en el romance “¿Adónde tan presurosa / corres, divina Atalanta ...”⁴¹, así como en otro poema dedicado a Doña Emeregilda Erbas. En este último, justamente, si bien el tema central (el de Atalanta) se ajusta a la obra ovidiana (X, 560-707), focaliza el poeta la atención del lector, a modo de *contaminatio*, en las advertencias de Apolo a Dafne sobre los peligros que conlleva caminar descalza por ásperos caminos: “(...) *Ne prona cadas indignaue laedi / crura notent sentes, et sim tibi causa doloris! / Aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro, / curre fugamque inhibe!*” (I, 508-11)⁴². De forma análoga, en el romance “Entre dos islas hermosas” ofrecido por Segura en su mencionado repertorio, los incesantes ruegos del protagonista a la pastora rememoran, una vez más, los de Apolo a su desdeñosa ninfa, en esta ocasión, con la intención de que frene su carrera (*Met.* I, 504-05: “*nympha, precor; Peneï, mane! Non insequor hostis; / nympha, mane! ...*”): “Aguarda, hermosa diosa, aguarda, aguarda, / sino es que te pareces a mi ingrata” (vv. 65-66; 119).

Con todo, no siempre brilla Ovidio, por sistema, en calidad de enclave canónico y sacro, sino que su figura puede servir a estos poetas como certero blanco en calidad de *contrafactum* burlesco. Así, en el *Vejamen* referido, Sánchez brinda al lector una parodia del poeta latino por su nombre asociado conceptualmente a la nariz. Estamos ante un recurso que, además de evocar una tradición satírica antigua —según se ve en la *Antología griega*—, trae a la memoria, a su vez, el popular soneto de Quevedo “Érase un hombre a una nariz pegado,” en el que se menciona a Ovidio con una estrategia pareja en los versos 7-8 (“Érase una nariz sayón y escriba, / un Ovidio Nasón mal narigado”): “Como todas las cosas crecen con el Sol, el cuerpo del conde se ha quedado pequeño, porque siempre se ha criado a la sombra de su nariz; pero, aunque es conde, no el ser poeta, pues yo le conocí por la nariz y dije: este hombre, aunque no es Ovidio, es Nasón, ha menester el que está a su lado tener orejas de mercader cuando se suena la nariz, porque parece que truena” (I, 104-05). Por último, Antonio Hurtado de Mendoza realza, en un contexto irónico, las figuras de unos desconocidos “profesores de Ovidio” en las décimas *A una hermosa trigueña muy dada a las coplas y en celebrar las que se le escriben*⁴³.

Como Ovidio, no menos relevancia goza Horacio en este escogido cuadro de *autoridades* gratas a nuestros poetas. En el villancico VII, a modo de romance, bosqueja Sánchez el tema de la nave horaciana —reflejo simbólico de la vida sujeta a arduos avatares y vicisitudes—, si bien pudo influir, a la par, el motivo de la “barquilla” de Lope de Vega (recuérdese el celebrado poema “Pobre barquilla mía” de *La Dorotea*, de 1632)⁴⁴. Esta imagen proveniente del imaginario del Fénix —en consonancia, al tiempo, con la reminiscencia horaciana— dejó su huella en un romance de Hurtado de Mendoza⁴⁵ así como en su composición *A una dama, que se retiró por una sospecha* con el apunte a la “fiel navecilla”: “A la fiel navecilla, / para no ser venturosa, / ni el Austro la desayuda, / ni aun la costumbre la estorba.” (vv. 69-72; I, 307). En consonancia con esta estampa náutica, el tecnicismo jurídico horaciano *censu* (‘renta’)⁴⁶ reza, como demostración de la *proprietates verborum*, en el romance “Hermosísima Lisarda” inserto en *Primavera y flor de los mejores romances ...*, al decir del pastor Anfriso —nombre poético de Apolo, por cierto—, designado aquí mediante un *nomen parlans*: “Soy

el que mito [*sic*] tus arcos, / a quien amor paga censo, / pues a su pesar
le siruen / en guerras, lides y encuentros.” (vv. 21-24; 125).

Por otra parte, goza de notorio predicamento uno de los motivos horacianos preferidos por tales poetas en continuidad con los autores barrocos canónicos, como Quevedo. Nos referimos a la aguda sátira contra la vieja, en este caso, a una alcahueta, retratada a la manera de una *figura* quevediana. Se comprueba en el poema *A una alcahueta* de Jerónimo de Cáncer⁴⁷, con una intención visiblemente grotesca en la décima *A una vieja que se untó la camisa con sangre de un pollo, para fingir que le venía el mestruo*⁴⁸ y, con un cariz más desarrollado, en el romance *A una vieja que se afeitaba y se ponía moño sobre las canas; y a su galán, por reírse de ella, se le cayeron dos dientes postizos*⁴⁹. Como suele ser habitual, el poeta oscense arremete, con ironía, contra el artificio postizo de la vieja, siguiendo una rica tradición literaria que entronca con Horacio, Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto o Quevedo: “A dos manos se jalbega / y, a pesar del artificio, / se afeita para los hombres / y sirve para los niños. / Su fealdad crece afeitada, / que a costa de su martirio / quiere labrar el engaño / y siempre labra el aviso (vv. 29- 36; 174). Es más, al igual que Cáncer, López de Gurrea, en la sección poética *Clase jocosa*, incluye las quintillas *Desengaño a vna vieja* en las que enfatiza los defectos físicos en el retrato prosopográfico del personaje⁵⁰, al tiempo que compone, en virtud de un prisma parejo, las décimas *Cayose a vna vieja vn diente* (vv. 1-4): “Cayósele a Cecilia vn diente / a vista de su galán / y ella con penoso afán, / su diente caído siente.” (233).

En confluencia con dicha concepción canónica, el *tópos* horaciano *ut pictura poesis* constituye un *leitmotiv* frecuente en los poetas barrocos tardíos. Lo recrea, en este sentido, Sánchez en las coplas del *Villancico VI*, en el que figura, asimismo, un sucinto retrato de Amor relacionado con el tema del *poeta artifex* en el v. 49 (“Dios su artífice se nombra”): “¿Yo a Dios pintar?, ¡qué donaire! / Si no sé lo que me pesco / frescura será y desaire, / mas si está al yelo y al aire / fuerza es que le pinte al fresco. / Es de una imagen que habla / la pintura que comienzo, / y hoy aquel Portal la entabla / de tosca pared de lienzo, / si una cruz después entabla” (vv. 14-23)⁵¹. Con no menos calado Hurtado de Mendoza asocia, con sutileza, poesía y pintura en el romance *Al marqués de Heliche, enviándole un romance, que se hizo a un propósito que le dio* y en un segundo, *a modo de jácara*, “Las señas, ilustre Anarda”⁵². Incluso, en ocasiones,

en este *corpus* poemático consta la referencia *metadiscursiva* al poeta de Venusia. Sucede en el *Vejamen* comentado, en el que Vicente Sánchez trae a colación el *Arte poética* de Horacio —enclave humorístico en el pasaje por su apellido— a partir de un contexto de desacralización de un poetastro elevado en el Parnaso:

¿Qué me pica tanto con apodos, abejón con hopalandas?
 en brava flaqueza ha dado, dijo Luis Bracho, ¿tan mal arte
 tengo yo? Siendo poeta, ¿no puede competir la mía con el
Arte poética de Quinto Horacio, flaco príncipe de los líricos?
 A [lo] que respondió el Títere:

ES VERDAD QUE AUNQUE TUS VERSOS
 NO SON TAN BUENOS, LUIS BRACHO,
 NO NIEGO QUE ERES POETA
 ALGO MÁS QUE HORACIO FLACO. (I, 103)

En dicha revisión del cuadro selecto de *auctores* que cultivaron la doctrina estoica se distinguen, en un lugar preeminente, Lucano y Séneca, representantes, por otra parte, junto a Marcial, de una marcada visión nacionalista hispánica, de la mano de estos poetas. Sobre el primero, en el romance “Mirando estaua vn retrato” de *Primavera y flor de los mejores romances* ..., quedan esbozados los preclaros antagonistas de *La Farsalia*, César y Pompeyo⁵³. Ahora bien, en ocasiones, en este ejercicio de *intertextualidad*, los poetas barrocos tardíos suelen glosar un verso latino en concreto —como los de Lucano—, sin desvelar la procedencia ni el contexto comunicativo. Sucede, en efecto, con Salazar y Torres cuando en el discurso segundo de la *Estación primera de la Aurora*, en un pasaje burlesco, alude a un hexámetro circunscrito a las ruinas, habiendo recordado previamente a Plinio y su *Historia natural* (v. 64). Se trata del “*Etiam ruinae periere*”, de *Farsalia*, IX, 969, sentencia que actúa, *sub cortice*, en el texto proporcionando al autor nuevas posibilidades en cuanto a su significación⁵⁴. También en una senda similar, ya en lo que se refiere a la vigencia de Séneca, Moncayo, en sus *Rimas*, brinda la imagen de la clepsidra —bien presente en Quevedo y Góngora— en el soneto *A un relox de arena que supone averse compuesto de las cenizas de un amante* (vv. 1-4). En este juego de enclaves simbólicos, la imagen del “polvo

desatado” está en consonancia con la conocida *iunctura* del “polvo enamorado” del afamado soneto quevediano “Cerrar podrán mis ojos la postrera sombra”⁵⁵. En concordia con estos modelos puntuales, existe, en paralelo, una *koiné* tematólogica de cuño estoico. En este sentido, mediante variadas referencias a la Tradición clásica —entre ellas, sobresale una mención a Aquiles—, Hurtado de Mendoza compone un soneto remozado de motivos estoicos, tales como el emblema de la “virtud”, en un camino de perfección espiritual, o la figura del sabio (*sophós* o *prudens*):

Vencer en guerra a ejércitos gentiles,
regir en paz Repúblicas cristianas,
sujetar a las leyes castellanas
Araucos fieros, indomables Chiles.

De tus mayores son despojos viles,
obras heroicamente soberanas,
desprecio de las griegas y romanas,
invidia de sus Césares y Achiles.

Hospedar la virtud que peregrina
en los umbrales duerme del agravio,
hazaña es a ti sólo reservada.

Pues de un claro varón no es menos digna
que domar al rebelde, honrar al sabio,
premiar la pluma, que regir la espada. (II, 181)

Otros *auctores* recordados por los poetas barrocos tardíos son Plauto, Tito Livio, Apuleyo, Tácito o Suetonio. Atendiendo a esta variada y proteica nómina, López de Gurrea, en su *Clase Histórica*, lleva a cabo la décima “Violó el tálamo Tarquino” en el que bosqueja, sucintamente, el tema de la vejación de Lucrecia a partir del libro I del *Ab Urbe condita*, de Tito Livio (26). Se indica, además, en el pórtico de entrada del poema, que *Triunfó Lvcrecia de sv deshonra*⁵⁶. Asimismo, Jerónimo de Cáncer, interesado en diversos géneros de la Antigüedad clásica como la poesía, el teatro o la prosa de ficción, en la citada *Carta escrita a un amigo suyo*, celebra la fortuna del “docto Plauto”⁵⁷, en tanto que rememora el nombre de Apuleyo en su romance *A una dama que tenía deseo de conocer al poeta pintándose*⁵⁸. Sobre este particular, Rus Solera (2005, 206, n. 1178) estima que puede tratarse de una alusión al libro XI de las *Metamorfosis* donde el protagonista, Lucio, dilapida

su ingente fortuna a fin de iniciarse en los misterios de Isis y Osiris. Como complemento a esta propuesta, a nuestro entender, el apunte al polígrafo africano se refiere, al tiempo, al emblema platónico del *daímôn* (*Banquete*, 202c) por la lectura que él mismo hizo de este concepto (basta recordar sus obras filosóficas *De Platone et eius dogmate* y *De deo Socratis*). De esta suerte, mediante una dilogía (‘ángel, demonio’), el referente neoplatónico *daímôn* (vinculado a la clase “elevada” de los ricos) queda desacralizado, alzándose, en contraste, el demonio “bajo” —acompañante de los pobres— como espíritu maligno que tienta al hombre en el pecado.

Otras veces, en cambio, optan estos poetas barrocos por la variabilidad canónica a la hora de recuperar los modelos de la Antigüedad clásica, de manera que en el *Discurso en alabança de la vida solitaria*, inserto en *Primavera y flor de los mejores romances ...*, la voz del enunciado poético se dirige a Fabio —en el marco de la epístola amical— en aras de que se aleje del mundanal ruido. En su retiro (vivo recuerdo del *secessus* o la *secessio* antigua), se podrá dedicar al *otium* acompañado de la lectura de Tácito y Suetonio⁵⁹. Más adelante, en continuidad con tal pluralidad de cánones, lecturas y modelos, aduce una heterogénea nómina de nombres que van desde Píndaro y Horacio hasta Gerónimo, Ambrosio y Agustín en una híbrida conjugación de canon pagano y cristiano. Se trata, en efecto, de una directriz compositiva que habrá de tener su repercusión —si bien no podemos detenernos aquí⁶⁰— en el tratamiento de la mitología, en virtud de un *contrafactum* religioso o burlesco. En cualquier caso, en la cuestión que ahora nos ocupa, la lectura de dichos autores permitirá al poeta distanciarse del trasiego mundano (a la manera de Fray Luis y Quevedo) que obliga, aunque no se desee, a la sed de ambición. Sólo con este proceder ligado al retiro, el poeta hallará, por fin, un “puerto seguro”⁶¹. Como un último recurso a la hora de evocar tales *auctores* grecolatinos, cabe mencionar, finalmente, que, en ocasiones, los creadores barrocos tardíos llegan a desmitificar los modelos de la Antigüedad no tanto a la manera del juego conceptual apuntado para Ovidio y Horacio sino a nivel de reconocimiento y aval canónico. Sucede, con visible claridad, con Salazar y Torres, en el discurso cuarto de la *Estación primera de la Avrora*, quien en un sucinto excursus referido a las estrellas, pone en tela de juicio el docto criterio de sabios sobre la

materia como Demócrito, Anaxágoras, Pitágoras, Luciano y, más reciente en el tiempo, Poliziano. La descanonización, en el marco poético, resulta, en fin, burlesca: “Porque afirman que el cuerpo es habitable, / con juicio loco y tema irrefutable, / Demócrito, Anaxágoras, Luciano, / Angelo Policiano, / Pythágoras, con todos sus sequazes; / pues, lunáticos, juran pertinazes / que allá ay brutos, ciudades, montes, ríos.” (vv. 39-45; 92).

Mas la recepción y relectura del mundo grecolatino por parte de estos poetas no excluye el recuerdo de otros “clásicos”, pese a que en algunos casos —como estamos viendo—, tan sólo sea para atenuar su brillo y autoridad canónica. Esta actitud ambivalente la comprobamos con un portavoz de la Tradición clásica tan celebrado para nuestra literatura como Garcilaso. En lo que a la voluntad de mimesis se refiere, en la *Loa que escribió el autor para una villa de Aragón ...*, de Sánchez, asistimos a una *correctio* afín a la que lleva a cabo el toledano en la *Elegía II* —dedicada a Boscán— por la indeterminación genérica y la expresión de duda por parte del poeta ante lo sucedido (“Mas ¿dónde me llevó la pluma mía? / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía?”). Así se dice en tal *Loa* que “¿Ésta es carta o es vejamen? (v. 336)”, trocando el autor la naturaleza genérica aducida *in fieri*. Hurtado de Mendoza, por su parte, evoca la poesía de Garcilaso equiparada, simbólicamente, a la naturaleza de las damas en una seguidilla⁶². Como él, Salazar y Torres, en la *Estación primera de la Aurora (Sylva I)*, toma en calidad de emblema canónico a Garcilaso como poeta del amor (vv. 126-28), aunque en un contexto peyorativo por los “disparates” que profieren los enamorados⁶³. Seguidamente, se mofa, con ironía y sarcasmo, en el discurso tercero, de su visión tan idílica de los pastores. En esta prolongación canónica de su poema, habrá de recordar, además, Salazar y Torres la granada aportación de Lope de Vega en su *Arcadia* “fingida” y al principal artífice del género, Sannazaro, como *protós euretés*⁶⁴. Finalmente, este poeta, en sus *Coplas* (302), llega a conjugar las imágenes simbólicas de la rosa y la azucena, lejano eco del soneto XXIII de Garcilaso (vv. 1-2): “Rosa es que de la Azucena / imita la perfección;”.

En un último capítulo, de forma pareja al poeta toledano, uno de sus ilustres comentaristas y excelente transmisor de la Tradición clásica, Fernando de Herrera, es evocado como *auctoritas* por Hurtado de

Mendoza en el romance “Curaban cinco galenos”: “Perdone el divino Herrera, / si la antigüedad le turbo, / que ya que no va primero, / no le conozco segundo.” (vv. 26-29). Trata de poner de relieve el poeta un encadenamiento estético, desde su concepto de claridad expositiva, con vistas a entroncar con Lope en el tránsito de la poética manierista a la barroca. En esta proyección de un canon clásico y culto al modo herreriano —con una repercusión en el horacianismo—, por analogía, le habrá de dedicar Mendoza una décima a Hernando de Soria (*Alicenciado Fernando de Soria Galbarro, chantre de Córdoba, convidándole a comer*), aduciendo el motivo estoico de la “templanza”⁶⁵. Sin duda, un referente éste, el de la temperancia, que estaba en concordia con una estética culta vinculada —según los testimonios reseñados— al imaginario del estoicismo, desde los clásicos antiguos (Horacio, Lucano o Séneca) a los barrocos de excepción (es el caso de Quevedo con el consiguiente influjo de Lipsio). Así, bajo la consideración de modelos canónicos en los que moraba plenamente la sabiduría, habían tomado como abanderados a autores grecolatinos y áureos —sobre todo, reconocidos poetas barrocos como Góngora, Lope o Quevedo— que, de su mano, se adentraron en una lectura mediatizada de la Tradición clásica. Con tales miras, en ocasiones, venían a recrear sus diferentes enclaves como materia literaria en una polimórfica fusión de voces desde la Antigüedad grecolatina hasta el Barroco a modo de *continuum*; en otras, en cambio, se decantaban más bien por brindar una nueva propuesta —a veces, revestida de una marcada reivindicación nacionalista, al decir de Marcial, Séneca y Lucano— o sencillamente optaban por una parodia de motivos concretos mediante un *contrafactum* burlesco. Sea como fuere, no sabemos, a ciencia cierta, si la sentencia “*Vivit post funera virtus*” presente en el frontispicio de *La constancia victoriosa* de Rebolledo se habrá de hacer realidad, en el marco de la historiografía literaria, para determinados barrocos tardíos en la misma medida en que lo fue para sus modelos. Con todo, buena parte de tales poetas, alentados por miembros de su círculo, imaginaron un Parnaso —legitimado por la Tradición clásica— en el que, a su entender, resultaba posible dicha canonización. El tiempo, en fin, habrá de decidirlo.

Notas

¹En el panorama bibliográfico circunscrito a la poesía barroca tardía y los *novatores* destacamos los siguientes estudios: Pérez Priego y Rozas (1983), Pérez Magallón (2001) y Bègue (2004, 2005).

²Esta antología fue editada por José Manuel Blecua (1946).

³Partimos, a este respecto, del trabajo referido de Bègue (2005).

⁴En *Cýthara de Apolo* (1681). En cuanto a los criterios de edición para los textos de los impresos del XVII –como en este caso–, citaremos conservando la ortografía original. Regularizamos, asimismo, el uso de mayúsculas y los signos de puntuación. El arranque del poema referido dice así: “Del blanco cisne la progenie hermosa / iluminaua el sol con rayos de oro, / la imagen luminosa / dexando opaca del fingido Toro, / quando del lecho de neuada espuma, / segunda de las ondas Cyterea, / de aljófares bañada, / si no de quanta perla coronada / concha parió Eritrea ...” (vv. 1-9; 34).

⁵La mención explícita a Góngora reza a continuación: “Y aquesto lo colijo / de que Góngora dixo / que él escriuía en las purpúreas horas / que es rosa el alua y rosicler el día, / de que se infiere que tal vez comía”. (vv. 8-12; 74).

⁶“En fin, como dezía, en repetidos / lamentos, resonaua, con gemidos, / la infame turba de nocturnas aues, / gimiendo tristes. Tengan que yo temo / que aquí he de trasladar el *Polifemo* / y Góngora fue un hombre tan honrado / que dél nadie creerá que me lo ha hurtado” (vv. 108-114; 94).

⁷En concreto, se vale de este concepto a propósito de la teoría de las recuperaciones (1985).

⁸*Classes poéticas* (1663). El poema es el siguiente: “Mariposa en casta llama, / ardiente, fogosa pira, / mongibelo que respira, / el incendio que le inflama, / fiel salamandra que ama / en las asquas el ardor. / Etna de amante furor / es mi amor por ciego y loco / y si lo que digo es poco, / más es que todo mi amor” (vv. 1-10; 122).

⁹Menciona al poeta cordobés como un modelo a tener en cuenta: “A vn lado en los retiros de vn valle se descubría vn bulto de mármol pario, que fixos los ojos en el cielo, parecía quererle hurtar zodiacos, epiciclos y paralelos, para trasladallos a sus cultos, y no entendidos versos. Túvele por el famoso Góngora, así en lo culto de su soledad como en lo fixo de su atención” (11).

¹⁰Tal analogía la recuerda Duce García en su edición (2003: 92) a propósito de dicho texto.

¹¹“Con una cara de quien acaba de recibir un susto arrebatado, con los ojos en éxtasi, dio fin a la fiesta un estudiante muy papirrandado ...” (113); *cf.* al tiempo, el comentario del editor. En cuanto al soneto de Góngora, puede leerse en la edición de Ciplijauskaité (1992: 288).

¹²“Del vómito de esta tarde / tiemblo de decir mejor, / más aliviado me siento, / pero ya bueno, eso no. / Si no saliere mañana / del vientre de este rincón, / harta para mi ballena, / ¡qué Gongórico que estoy!” (1947: 29-30).

¹³*Rimas de Don Ivan de Moncayo Igvrrrea* (1652: 77).

¹⁴“Tu ingenio, que celestial / se mide, se cifra, o suma, / de alma, que sobró a tu pluma, / te fabrica lo inmortal; / altamente desigual, / y cuanto el humano alcanza, / sé tu mayor alabanza, / tu nombre eterno, y oficio / será la envidia ejercicio, / será ocio a la esperanza.” (vv. 1-10; II, 108-109).

¹⁵“Ya tenebrosa, ya tierna / su pluma, que fue virote, / veraz flecha de ministro, / dulzuras brilla de Lope;” (vv. 65-68; II, 350).

¹⁶“Yo os confieso, porque al fin / todo el mundo lo confiesa / que sois en aplauso y gracia / el Fénix de la comedia.” (vv. 5-8; III, 44).

¹⁷“Que el gran Lope y Valdivieso / los harán por excelencia / y con ingenio divino / el doctor Mirademescua”. (III, 47).

¹⁸Marcada, entre otros procedimientos, mediante un hipérbaton abrupto: “Inés, tus bellos, ya me matan, ojos, / y el alma roban pensamientos, mía, / desde aquel triste en que te vieron, día, / pues sufro tantos, por tu causa, enojos. / Tus cabellos en lazos de amor, rojos, / con tal me hacen vivir melancolía, / que tu fiera, en mis lágrimas, porfia, / dará de mis, la cuenta a Dios, despojos. / Viendo, pues, que de mí, no amor se acuerde, / temerario levántase deseo, / por ver a quien, me con desdenes, pierde. / Que es temerario si se admite, empleo, / esperanza de amor, me dice, verde, / viendo que te, desde tan lejos, veo” (vv. 1-14; III, 240).

¹⁹“Con esto [el hecho de cuidarse los bigotes] y otras alhajas, / bayeta, cepillo y peine, / que es precisa circunstancia, / llevando *la flor de Olmedo* / y de *Medina la gala*, / tendrá cabeza y laurel, / tan llano como la palma;” (vv. 293-299; I, 127-128).

²⁰Un ejemplo afín de reivindicación canónica propone Moncayo, valiéndose del motivo de la *mors immatura*, en el soneto *A la muerte de Ivan Pérez de Montalva, ingenio felicísimo de España, malgrado en lo mejor de su edad, con la pérdida del juicio* (32).

²¹Así lo constata Solera López en su estudio preliminar a la edición (2005: C).

²²“Fabio, los versos que Felicio ofrece / al agrado común, con tanto agrado, / si el mismo Apolo no los ha embiado / del presumido influxo se envanece. / Ni un punto el alto punto descaece / en lo grave, en lo agudo que ha entonado; / lo dulce i lo picante se han picado / i más que competir vencer parece. / En Oracio bvsávamos preceptos, / en Marcial chistes, en Petrarca amores; / sal en Quevedo, en Góngora cultura. / Fabio, déxate ya de otros conceptos, / que si a Felicio robas los primores, / conseguirás el sueño i la soltura” (vv. 1-14; fol. b2).

²³“Pero el noble Moncayo, más fecundo, / vivo Parnaso al apolíneo coro, / por rimas que descubren su eminencia, / para ilustrar i enriquecer al mundo,

/ ardiente le derrama venas de oro, / desleído en el mar de su elocuencia; (...). Por tus versos, en rimas se asegura / el Parnaso Aragón más de raíces, / siendo a la envidia fulminado rayo”.

²⁴“La gigantea diosa apresurada / contra los Zoilos te dará victoria / i en los Anales de su larga historia / durará tu elocuencia eternizada (...)”.

²⁵Siendo, además, como se sabe, el editor de su poesía.

²⁶Un desarrollo de esta cuestión ofrece Bègue (2005: 281).

²⁷A la pervivencia del poeta de Bilibilis en el conde de Rebolledo le ha dedicado González Cañal (1992) un análisis monográfico. Para la edición de los *Ocios* –impresos en la Oficina Plantiniana–, puede verse la propuesta textual del mismo autor (1997).

²⁸“Temple el dolor la *Lira* / aunque su Apolo en el ocaso yace, / pues su pluma se admira / y cual de Fénix a inmortal renace, / y aun él recobra exento / voz al desmayo, vida al desaliento.”; y “A su acento cautiva, / retira Dafne en atención hermosa / y a su pasión esquiva; / enamorada sí, no desdeñosa, / con aliento apacible / a lo atento pasó de lo insensible. / Efectos prodigiosos / de su *Lira* producen los acentos, / pues dulces y armoniosos / dan a lo inmóvil altos sentimientos, / y en suspensión vehemente / a lo animado roban lo viviente. / Piedras tras sí llevaba / del grande Anfión la sonora lira / siempre que la pulsaba; / la *Lira* de Vicente a más aspira, / pues le erige seguros / contra la envidia racionales muros”. (vv. 1-6 y 19-36; I, 15-16).

²⁹“A todos con el canto suspendiste / y en la *Lira* Vicente te elevaste, / a Orfeo las dulzuras heredaste / y al grande Apolo el numen le bebiste. / De todos el espíritu excediste / pero los sentimientos igualaste, / pues al feliz asombro que engendraste / igual aplauso en todos mereciste. / Por más sonoro y aun por más exento / que los de Orfeo, tu primor se admira; / muriendo enmudeció ya su instrumento, / ni armonía, ni voz, ni aliento inspira, / pero tu voz no cede, ni tu aliento, / pues aunque has muerto ya, suena tu *Lira*.” (I, 17).

³⁰“Canto y lloro dudando / si es el llanto consuelo, / porque no se distingue / distancia entre alegría y sentimiento. / Canto las bien templadas / armonías de un plectro, / cuya sonora lira / por sí sola supone por su Orfeo. / Lloro mirarla sola, / pues faltando su dueño / por más que el eco viva / de la difunta voz ha de ser eco. / Murió Vicente Sánchez, / aquel por quien el Ebro / pasaba por Meandro / y por Caistro del distrito ibero. (vv. 1-16)”; y “Porque Vicente Sánchez / solo entre los más diestros / tiene con su armonía / concertado del alma el desconcierto” (vv. 26-29).

³¹“Pero si en tanta duda / el punto no resuelvo, / mientras no se decide, / lllore el Parnaso y en sonoro aliento / o cante o gima al son de su instrumento” (I, 20-22).

³²“*Lira* que pulsa el poético concontento / con más blanda aun ahora melodía, / que cuando el Anfión que la tañía / cisne iberio formó el postrer aliento. / Si de Sánchez resulta el dulce acento / de quien la ajusta acorde es la armonía, / pues vive más sonora que vivía / en su plectro en el póstumo instrumento.

/ Cerró al morir las cláusulas suaves / y de la parca el destemplado acero, / el compás suspendió a sus puntos graves. / Porque abriendo su archivo verdadero, / quien de las Musas guarda fiel las llaves, / deba el Pindo este hallazgo a su clavero” (I, 23).

³³“Tribute lo inmortal, héroe excelente, / el mármol a tu bulto soberano, / y ya que no desmienta el ser humano, / repita a lo futuro lo elocuente. / Lisipo de ti mismo sea eminente, / la pluma bien cortada de tu mano, / que nuevo Apolo te sincele ufano, / siendo buril tu ingenio floreciente. / Ya logró en pocos lustros mucha gloria / con la fama de aplauso peregrino / el numen de tu gala nunca oída. / Y eternizando al tiempo tu memoria / volaste a mejor patria por divino, / que a tu elegancia fue breve la vida.” (I, 25).

³⁴“¿Cúya será tan delicada *Lira* / que en vez de arrebatat montes y fieras / lleva tras sí las Musas prisioneras, / vencidas de las glorias que respira? / ¿Si es la de Orfeo? No, porque se mira / envidiando su voz en las esferas. / Pues de Apolo no es, que a las riberas / de Delos recelosa se retira. / *Lira* que sea más que la de Apolo, / *Lira* que venza a la del trace Orfeo, / ¿cómo se podrá hallar de Polo a Polo? / ¿Si será de Sánchez? Bien lo creo, / porque Vicente Sánchez supo solo / cantar tan dulce que acalló al deseo.” (I, 26).

³⁵“De esto infiero [de unas palabras referidas previamente] que el que ha de desvelarse en dar un vejamen, no ha menester dormirse, que hallar el sueño un Fiscal, más que agudeza, se da a creer poltronería, pues quien durmiendo veja y quien soñando escribe, descansa blandamente por ser en colchón de pluma”. (I, 85).

³⁶“Pudo tu ingenio en grave consonancia / temblar con la doctrina, la agudeza, / discreción y elocuencia con destreza, / gala y erudición con elegancia, / mas la fortuna ya con arrogancia / por deshacer lo que naturaleza / fabricó, porque viesen su grandeza, / cortó tu vida en su mejor estancia. / Ya te contemplo muerto, mas con ciencia, / porque solo de ti sin ironía / dirá la más mordaz inteligencia / y la más melancólica Talía, / ni igualdades permite tu elocuencia, / ni competencia sufre tu poesía.” (I, 30).

³⁷“Trae [Don Félix de Espinosa] conceptos agudos que a la primera luz siempre le salen romos, mas válese de la *Agudeza y Arte de ingenio* de Gracián, que le advierte sus yerros y él después los lima haciendo con sus conceptos lo que la osa hace con sus hijos, que de un pedazo de carne les va con la lengua formando el cuerpo, y así: “EN LOS VERSOS DE ESPINOSA, / SU NOMBRE SU MUSA GLOSA, / PUES SUS CONCEPTOS AL FIN / SON AGUDOS COMO ESPÍN / POR LAMERLOS COMO OSA”.(I, 99). En cuanto al empleo de la agudeza verbal por Gracián, véase el estudio de Mercedes Blanco (1992).

³⁸Más abajo, se destaca, una vez más, en el texto, el hábil manejo de los conceptos y su profundidad por parte del poeta aragonés (I, 31).

³⁹En el primero de ellos se leen estos versos (91-94): “Al llegar el rey negro a las aras / a dar a Dios culto, / otro Góngora pintipirado / sería en lo oscuro”

(Pérez de Montoro, 1736: II, 415). En el segundo, asistimos a una visible inectiva contra la oscuridad poética desde el *incipit* del poema: “Muera aquel romance infausto, / estivado de misterios, / muera obscuro, porque muera / con todos sus sacramentos. / Muera, puesto que parece / en lo horroroso y lo denso, / en lo ardiente y lo profundo, / hecho en los mismos infiernos.” (vv. 1-8; I, 187). Seguidamente, prosigue Pérez de Montoro con su argumentación mediante una *amplificatio*: “Obscuro es lo que es remoto, / obscuro es cuando al rodeo / lleva con lo dilatado, / puesto en peligro lo atento. / Obscuro es lo que de impropio / pasa tanto ya el extremo, / que el oído dar no sabe / razón al entendimiento.”; y “Obscura es la letra que es, / sin carácter, toda enredos, / aunque después de leída / parezcan valles los cerros”. (vv. 29-36, 45-48; I, 188). Un desarrollo de tales cuestiones brinda, de forma pormenorizada, Bègue (2006: 161).

⁴⁰“Docto Museo, cuyo aliento altivo / escribe el Sol en láminas lucentes, / y es la memoria de futuras gentes / de tanto escrito tomo sucesivo. / Hospede grato el bronce siempre vivo / vuestros nombres y espíritus valientes, / pues aun con ser Apolos elocuentes, / os festeja amoroso el ramo esquivo. / Vivid, vivid la edad de vuestro nombre, / por más que el tiempo destructor presuma / de tanto ingenio escurecer la llama. / Y para que os debáis vuestro renombre, / no ajena voz alabe vuestra pluma, / prestad plumas y voz a vuestra fama” (138-139).

⁴¹“Mas Júpiter, que, envidioso / de que Europa te celebre, / soberanas iras labra, / que bruta forma desmiente / armado de medias Lunas / se precipita del brete, / porque quiso de tus armas / contra tus armas valerse.”; y “Como tú el rayo de acero / que fulminó fatalmente, / una al toro y a la envidia / del golpe cervices siete.” (vv. 165-172 y 185-188; I, 45).

⁴²“¿Adónde tan presurosa / corres, divina Atalanta, / que ni aun de heroicos blasones, / dorado el orbe te para? / Si por la aspereza corres / del ceño de esa montaña, / mira, niña, que hay abrojos, / y mira que vas descalza.” (I, 222). También se comprueba en una variante redaccional del poema *A la profesión de doña Gracia La Puente y Mezquita, religiosa en el real convento de San Bernardo*: “¿Adónde fugitiva / corres, bella Atalanta, / que aun no basta en blasones, / dorado un orbe a suspender tus plantas? / Plumitas te dan sin duda / de la divina aljaba / las amorosas flechas, / que parecen prisiones y son alas.” (vv. 1-8; I, 241).

⁴³“Si celebran tu hermosura / los profesores de Ovidio, / más, señora, les envidia / que el ingenio la ventura: / mas si tan alta hermosura / no alaban, ni les prometo, / ni envidia, ni lo discreto, / yo confieso, que es en suma / el crédito de la pluma / lo excelente del sujeto.” (vv. 21-30; I, 266-267).

⁴⁴“¡Qué hermosa Nave!, las ondas / surca, lisonja a los ojos, / siendo lo hinchado en las velas, / más que vanidad, decoro. / El mar se admira y serena; / ¡rara novedad del golfo!, / que le quieten los respetos / sin turbarle los asombros. / De un astro siguen tres naves, / seguro rumbo dichoso, / que en

mar, que la fe es el norte, / serán puerto los escollos.” (vv. 1-10; II, 689). En el Villancico V encontramos un tratamiento parejo con la referencia a la “Hermosa navecilla” del v. 9 (II, 709).

⁴⁵“A la playa la barquilla, / deje las ondas la nave, / que navegar contra el viento / no es porfía de buen aire. (...)”; y “Navecilla, no más a los mares, / que tienen dentro de sí, / para ninguno escarmientos, / para todos mansos vientos / y huracanes para mí.” (II, 328-329).

⁴⁶De manera similar a lo que sucedía en Roma, el *censo* era “la renta, tributo o entrada que cada uno tenía según el valor de su hacienda; de modo que censo significava la hacienda, y también la renta que por ella le davan.; *a uerbo censeo, es*, porque de cinco en cinco años los censores contavan o tomavan cuenta a cada uno para ver la hacienda que tenía, si la avía disminuido o acrecentado” (*Tesoro, s. v. censo*).

⁴⁷“Presa está por alcahueta / la vieja doña Casilda, / que la sala es su contraria, / aunque la alcoba es su amiga.” (vv. 1-4; 99).

⁴⁸“Si imaginas que se achica / tu edad con la sangre impresa, / vas muy errada, porque esa / no es regla cierta, Marica. / Ya no te da la botica / el de Veneris cogollo, / y así, hermana, vete al rollo / y deja mozos estremos, / porque ya todos sabemos / que te baja por un pollo.” (vv. 1-10; 289).

⁴⁹“Fabio, de ajenos defectos, / teniendo dientes postizos, / ¿os reís y tiráis piedras / con las encías de vidrio? / La mucha fealdad de Clori / tantas cosquillas os hizo, / que os lo quitáis de la boca / solamente por reiros. / Dos dientes se os ausentaron; / cierto, Fabio, que me admiro / de ver su resolución, / porque eran muy ataditos.” (vv- 1-12; 173).

⁵⁰“Señora no es cosa rara, / ni tomo por passatiempo / lo que en mi vista repara, / pues te va diziendo el tiempo / las verdades en la cara.” (vv. 1-5; 222).

⁵¹Los versos que siguen insisten en tal desarrollo temático: “El divino Amor gigante, / Niño hoy se pinta en diseño; / Niño es Dios, a nadie espante, / que para darse a su amante / hoy se retrató en pequeño. / Si Dios mostrar intentó / su poder o su cariño, / no lo sé, mas juzgo yo / que el Amor le pintó Niño / porque así le pareció.” (vv. 24-33; II, 769-770).

⁵²“Que tus bien delgadas líneas / de que pinceles perdonan / a presunciones sutiles / aún los peligros de toscas.”; y “Tiemble el pincel; salgan luego / colores a las colores, / que animosa una vergüenza / nueva culpa se conoce.” (vv. 5-8 y 9-12; I, 268 y II, 348).

⁵³“Dad que dezir a la fama / en aqueste ministerio; / quitareysle de la boca / los Césares y Pompeyos.” (175).

⁵⁴“Por las rotas rendijas, / entre matas espesas, / entran salamanquesas / y salen lagartijas. / Ni aun la ruina quedó del edificio. / ¡Buen verso de Lucano!” (vv. 268-273; 82). Para una revisión de la tónica de las ruinas en la poesía española barroca, véase el análisis propuesto por Candelas (2006).

⁵⁵“Cenizas de un amante desdichado, / este cristal contiene transparente; / borró su forma el tiempo diligente / pero no con su forma su cuidado. / Vivo se ve, aunque polvo desatado; / al Sol numera el curso más luziente, / que es cada rayo suyo flecha ardiente / donde su afán se mira transformado.” (56). Un soneto parecido de Moncayo es el titulado *Un amante a vn reloj con alusión al tiempo* (70).

⁵⁶“Violó el tálamo Tarquino / de la vltrajada Lucrecia, / que más su decoro aprecia / que real agosto destino. / Entre lo honroso y lo sino / admitió trágica suerte / porque el decoro le advierte / que, a vista del pundonor, / el disgusto del honor / haga gustosa la muerte.” (vv. 1-10).

⁵⁷“Muchos dirán que vivo entretenido, / y serán maliciosos o ignorantes; / que por huir del ocio desabrido, / me pusiera a amasar como Cleantes / o, como el docto Plauto, a hacer pasteles; / a mi rudeza entrambos muy distantes.” (vv. 19-24; 24).

⁵⁸“Bien hayan amén los ricos, / que los tienta en su pecado / el demonio de Apuleyo / con altar, incienso y fausto. / Y mal hayamos los pobres, / que aun el demonio más bajo, / para tentarnos, se pone / unos guantes forrados”. (vv. 101-108; 205-206).

⁵⁹“Y en la ocasiõ, de entrambas cosas vsas, [entre el tumulto de la Corte y el cultivo delas Musas] / que dos textos del Tácito y Suetonio / restituyes, tal vez, a los Escusas.” (vv. 208-210; 198).

⁶⁰Preparamos un artículo sobre dicho tema.

⁶¹“Y mientras la ambición y la cautela / apressuran la vida de palacio, / vatiendo el tiempo bolador la espuela, / pasaré yo la mía muy de espacio, / con Gerónimo, Ambrosio y Augustino / y, alguna vez, con Pindaro y Oracio. / De este puerto seguro, determino / mirar (si puedo) como ageno al daño / que en otros haze el ímpetu malino;” (vv. 463-471; 205).

⁶²“Son las damas un verso / de Garcilaso, / enemigas mortales / del trato humano.” (la número 26 en II, 131).

⁶³“Fuí por el prado, chamelote o raso, / diciendo mil amantes desatinos / que no dixo más tierno Garcilaso.” (71)

⁶⁴“Admitamo, Marica, el buen deseo, / pues no puedo pintar lo que no veo / demás de que me llaman los pastores, / cantando sus amores; / no como allá los pinta Garcilaso, / que los haze cantar a cada passo / mejor que ministriles; / sus cabras conduciendo a los rediles / vienen, porque no dora / ya Febo la campaña (...) / ¡Que sea tan desdichado que no tope / los pastores de Lope / en su Arcadia fingida! / Bien sé los que descriue Sanazaro, / porque era en ellos el ingenio raro, / pues dezían concetos, / componiendo sonetos / y haziendo lyras, ritmas [*sic*; seguramente *ritmos* o *rimas*] y canciones / muchísimo mejor que requesones.” (vv. 130 ss.; 87).

⁶⁵“Fernando de amables partes, / el miércoles con primor / nos quitará tu favor / el agüero de los Martes; / procuraré que te hartes / solo de tener

templanza, / y por cuna tu esperanza, / que le bastará por dote, / a tan leve
Don Quijote / el más flaco Sancho Panza.” (vv. 1-10; II, 88).

Obras citadas

- Alfay, Josef. *Poesías de grandes ingenios españoles*. Ed. José Manuel Bleuca. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1946.
- Bègue, Alain. *Recherches sur la fin du Siècle d'or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 2004, Tesis Doctoral inédita, 5 vols.
- _____. “Las tendencias poéticas a finales del siglo XVII: un caso gaditano”. *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*. Eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti. Pamplona: Eunsa, 2005, I. 275-287.
- _____. “Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro”. *Criticón* 97-98 (2006): 153-70.
- Blanco, Mercedes. *Les rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe*. París: Honoré Champion, 1992.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo de. *Obras varias*. Ed. Rus Solera López. Zaragoza: Larumbe, 2005.
- Candelas, Manuel Ángel. “Lope de Vega y la de Troya”. *Anuario Lope de Vega* 12 (2006): 57-66.
- Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1992.
- González Cañal, Rafael. “Marcial y el conde de Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 2 (1992): 289-305.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Hurtado de Mendoza, Antonio. *Obras poéticas de Don Antonio Hurtado de Mendoza*. Ed. Rafael Benítez Claros. Madrid: Gráficas Ultra, S. A., 1947.
- López de Gurrea, Baltasar. *Classes poéticas. Divídense en histórica y fabulosa, amorosa y lírica, jocosa y piadosa, en variedad de metros y assuntos. Dedícalas al Ilvstríssimo y reverendíssimo señor Don Diego Antonio Francés de Vrrutigoyti, obispo de Barbastro, del Consejo de su Majestad, visitador Apostólico de la Santa Iglesia de Barcelona, &., el ilvstríssimo señor don Baltasar López de Gurrea Ximénez Cerdán y Antillon, conde del Villar (...)*. Zaragoza: Ivan de Ybar, 1663.
- Moncayo, Juan de. *Rimas de Don Ivan de Moncayo Igyrrea, cavallero de la Orden de Santiago, marqués de San Felices. Dedícalas al excelentíssimo señor Don Pedro Fernández de Castro, conde de Andrade i duque de Taurisano, primogénito del excelentíssimo señor conde de Lemos i de Castro, virrei i capitán general del reino de Aragón (...)*. Zaragoza: Diego Dormer, 1652.

- Pérez de Montoro, José. *Obras pósthumas, líricas, humanas [y sagradas] de D. Joseph Pérez de Montoro, secretario de su Magestad, recogidas y dadas a la estampa por Juan de Moya, quien las dedica a la muy ilustre señora D.^a Ana Antonia de Góngora Avilés Sandoval y Bañuelos, marquesa de Almodóvar, señora de la villa de la Rambla y de Santa María de Trassierra, la Zarza, y Cañaverál (...)* Madrid: Antonio Marín, 1736.
- Pérez Priego, Miguel Ángel y Rozas, Juan Manuel. “Trayectoria de la poesía barroca”. *Siglos de Oro. Barroco*. Dir. Bruce W. Wardropper; vol. III de *Historia y crítica de la Literatura Española*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1983.
- Pérez Magallón, Jesús. “Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores”. *Bulletin Hispanique 2* (2001): 449-79.
- Rebolledo, Bernardino de. *La Constancia victoriosa. Égloga sacra del conde Don Bernardino de Rebolledo*. Colonia: Antonio Linchío, 1655.
- _____. *Edición crítica de los «Ocios» del Conde de Rebolledo*. Ed. Rafael González Cañal. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Salazar y Torres, Agustín de. *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió D. Agvstín de Salazar y Torres y saca a luz D. Ivan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo, ofreciéndolas a la Cathólica Magestad Doña Mariana de Austria, N^a S^a Avgvsta reina madre, por mano del excelentísimo señor D. Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, señor de las Cinco Villas (...)*. Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- Sánchez, Vicente. *Lira poética*. Ed. Jesús Duce García. Zaragoza: Larumbe, 2003.
- Segura, Francisco de. *Primavera y flor de romances. Segunda parte (Zaragoza, 1629)*. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Castalia, 1972.

