

«SIN POETAS HAY POÉTICAS»:
LOS TRATADOS DE PRECEPTIVA LITERARIA Y
EL CANON EN EL SIGLO XVII

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA
Universidad de Huelva-Grupo PASO

En contribuciones anteriores al estudio del canon¹ hemos subrayado la dificultad que entraña explicar de qué manera favoreció la teoría poética del siglo XVII a la fijación del canon de la poesía lírica. Esa tarea pasa por determinar cuál es el grado de difusión de las obras de preceptiva literaria y por precisar para quién estaban concebidas. Para responder a estas cuestiones sumariamente nos hemos servido de un repertorio muy reducido; porque no son muchos los tratados, ensayos o discursos en castellano que se ocupan de la poética de forma específica y sistemática. Si entendemos por arte poética un tipo de tratado que atiende de forma completa al sistema de causas propuesto por Aristóteles, en el denso y heterogéneo corpus documental de textos que tratan sobre teoría y crítica literarias solo podemos considerar poéticas en sentido estricto el *Cisne de Apolo* de Carvallo, el *Ejemplar poético* de Cueva, las *Tablas poéticas* de Cascales y, parcialmente, el monumental tratado *Primus calamus*, de Juan Caramuel Lobkowitz. Ciertamente, son las únicas obras que se ocupan de las cualidades que ha de reunir el poeta (causa eficiente), de la

¹ José Manuel Rico García, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria. Siglo XVII», en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2008.

finalidad de la poesía (causa final), de la *imitatio* (causa formal), de la elocución y el estilo (causa material), de los sujetos o asuntos de la poesía y de sus accidentes, es decir, de los elementos de la versificación. Se han incluido en el repertorio que vamos a revisar dos textos que son dos breves epítomes del arte poética, el *Compendio* de Cristóbal de Mesa, incluido en el *Valle de lágrimas y diversas rimas* (Madrid, Juan de La Cuesta, 1607) y el *Discurso sobre la poética* (1612) de Pedro Soto de Rojas, con el que se abrió la Academia Selvaje de Madrid. En suma, dos piezas más que plantean de modo muy sintético el citado sistema de causas aristotélico, pero que por su propio esquematismo aportan poca originalidad.

Se han querido recoger también en el corpus dos obras completamente distintas por sus características e intenciones, pero tradicionalmente incluidas entre las obras de preceptiva literaria desde Nicolás Antonio a Vilanova² *El libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor y el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui³. Ambos se ocupan de describir el estado de la poesía de su tiempo, pero tienen en común con las otras su finalidad prescriptiva, pues proponen un modelo ideal de poesía frente al panorama poético que describen.

² Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en Guillermo Díaz Plaja, dir., *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1967, vol. III, pp. 567-692.

³ La *Biblioteca Hispana Nueva* de Nicolás Antonio, en el apartado XXI de su índice de materias, dedicado al «Arte poética latina y vulgar: a favor de la poesía y sobre ella», incluye el *Discurso poético* de Jáuregui, pero no *El libro de la erudición poética* de Carrillo y Sotomayor. El repertorio de tratados recogido por Nicolás Antonio en este índice es muy heterogéneo e irregular, pues, por ejemplo, está el comentario al *Arte poética* de Horacio realizado por Cascales y no incluye las *Tablas poéticas* que se habían publicado en 1617. Entre las veintisiete obras que relaciona se hallan, por ejemplo, el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas o algunos de los textos más significativos de la polémica en torno al teatro, como la *Nueva idea de la tragedia* de González de Salas. Veo la traducción que de la edición de la Biblioteca Real y el impresor Joaquín Ibarra ha realizado la Fundación Universitaria Española: Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, Madrid, 1999, t. II, p. 699.

Cronología y difusión de las poéticas

Los tratados sistemáticos se escriben en el primer lustro del siglo: el Cisne de Apolo en 1602, las Tablas, aunque publicadas en 1617, estaban terminadas en 1604, y el manuscrito más antiguo conocido del *Ejemplar* de Cueva es de 1606⁴. Y aquí se interrumpe esta efervescencia preceptiva hasta el siglo XVIII, si exceptuamos las traducciones de las poéticas de Aristóteles y Horacio que se sucederán sin solución de continuidad desde el siglo XVI⁵ y el excepcional tratado de Caramuel, *Primer cálamó* (Roma, 1663, fecha de publicación de la *Metamétrica*, por Fabius Falconius en dos volúmenes; y 1665, año de la primera edición de la *Rhythmica*, editada por la Tipografía Episcopal Satrianense, esto es, por la imprenta del propio Caramuel, que a la sazón era obispo de Campania y Satriano). También en estos primeros años del siglo se redactan algunas poéticas neolatinas, por ejemplo el *Libro primero del arte poética* del humanista granadino Baltasar de Céspedes, que se conservaba en el manuscrito nº 64 de la biblioteca del duque de Gor, lo consideraba compuesto Nicolás Marín, su editor y traductor, entre 1605 y 1615⁶.

¿A qué obedece este efímero interés por la preceptiva literaria y su repentino ocaso? La respuesta a la primera parte de la cuestión se puede encontrar en el prólogo que Luis Alfonso de Carvallo escribe a los «discretos poetas» en el *Cisne de Apolo*:

⁴ El texto del *Exemplar poético* se conserva en tres copias autógrafas conocidas. En opinión de José María Reyes Cano, editor del texto, el *Exemplar* debió de ser esbozado en 1605 y su redacción definitiva fue terminada a finales de noviembre de 1606 (vid. Juan de la Cueva, *Exemplar poético*, ed. de José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, pp. 14-17).

⁵ Sobre las traducciones de las poéticas de Aristóteles y Horacio y sus autores, vid. Marcelino Menéndez Pelayo, *Las ideas estéticas en España*; Madrid, CSIC, 1974, vol. I, pp. 654-691.

⁶ Nicolás Marín, «La poética del humanista granadino Baltasar de Céspedes», *Revista de Literatura*, XXIX, 57-58 (1966), pp. 123-219; recogido parcialmente en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, Diputación, 1988, pp. 93-130. La noticia de la fecha de composición en p. 96. Véase también el exhaustivo comentario de Carlos Miguel de Mora, «La estética horaciana en la *Poética* de Baltasar de Céspedes», en Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez y Santiago López Moreda, eds., *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 485-496.

[...] no quise intitular mi obra arte poética. Aunque mejor le conviene este nombre que a las que hasta agora han salido, las cuales no poéticas, sino versificatorias pueden ser llamadas, que es muy diferente la una de la otra, a las cuales llaman los griegos *sticologías*, por solo enseñar a hacer versos, lo cual no basta para ser un poeta, y así, en su poética, no hizo dellos caso Horacio [...] Por lo cual, aunque todo lo tocante a los versos españoles se trata en esta obra, y aun con más particularidad que hasta aquí se ha hecho. Con todo eso mi principal intento es tratar lo que para el verdadero poeta es menester, con la mayor brevedad que pude⁷.

Estas obras surgen por la necesidad de ocupar un espacio vacío en las letras españolas. Esa misma idea transmite Cristóbal de Mesa en la última estancia de la canción que sirve de pórtico a las *Tablas poéticas* de Cascales: «Las importunas guerras / del ejército moro / nuestro reino anegaron con sus olas / de las sangrientas tierras / ahuyentando el coro / de las amenas musas españolas, / sin arte, incul-tas, solas, / hasta que tú, Cascales, / con aquestos escritos / por siglos infinitos / mereciendo alabanzas inmortales, / en Poéticas Tablas / diciendo hazes, y escribiendo hablas»⁸. Los tratados precedentes fueron considerados como meras obras de versificación. Carvallo se refería, sin citarlos, al *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima (1580) y al *Arte poética castellana* de Juan Díaz Rengifo (1592). Omite también y desconsidera la *Philosophía anti-gua poética* (1596) del Pinciano, un tratado completo y sistemático, que apenas aporta novedades en relación con los tratados neoaristotélicos de la tradición italiana, pero que representa la obra preceptiva con más enjundia del siglo XVI en España. Incluso en los títulos, como argumenta Carvallo, parece que las preceptivas de comienzo del Seiscientos manifiestan la voluntad de distanciarse de sus precedentes inmediatos, buscando formulaciones más singulares. Un panorama análogo reflejan las poéticas latinas de los humanistas del XVI y del XVII. En latín, las llamadas *artes poeticae* son, en realidad, *artes versificatoriae*, ese era el caso del *Liber arte poetica* que acompañaba a la gramática latina (Zaragoza, 1569) de Pedro Simón Abril.

⁷ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols., p. 12.

⁸ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 13-14.

Como en las poéticas romances, los humanistas habían prestado más atención a los aspectos métricos y prosódicos que a las «causas de la poesía», porque en el currículum de los estudiantes la poética se concebía como un arte métrica subsidiaria de la enseñanza gramatical⁹. Habría que añadir que las *artes versificatoriae* no tenían el aprecio y prestigio suficientes, pues se ocupaban de los accidentes de la poesía, eran meramente descriptivos y prescriptivos, frente a los más valorados tratados especulativos o las defensas de la poesía que ponían el acento en las aptitudes creativas del espíritu y no en las destrezas que se pueden considerar más artesanales de la creación poética. Así, Cascales en su *Florilegio de versificación*, un breve manual para componer poesía latina declara: «Una poética es diferente de un tratado de versificación. Aquella se refiere a los preceptos de la poesía, ésta a las diferentes formas de componer versos. De la versificación no diré todo, solo algunas cosas que me parezcan más selectas y peculiares. El resto lo confío a los maestros de escuela, que no son pocos ni pocos sus preceptos»¹⁰. La propia organización de las poéticas revelan el valor secundario de la métrica; así la oración académica de Soto de Rojas, el *Discurso sobre la poética*, se ocupa en primer lugar de explicar las causas externas e internas de la poesía, de la clasificación de sus especies de acuerdo con las materias, y, finalmente, trata de los accidentes con sus medidas y consonancias¹¹.

Cabe preguntarse si era real la necesidad de tener una tradición preceptiva propia o más bien tal imperativo se había convertido en un tópico prologal de este género de obras. Los principios poéticos, como los retóricos, se tenían por universales y habían sido definidos en las tradiciones clásica, humanística e italiana. La teoría literaria del Renacimiento se había forjado en la traducción, paráfrasis y comentario

⁹ Véase al respecto el comentario que hace sobre la cuestión Manuel Molina Sánchez, «Poéticas latinas españolas de los siglos XVI y XVII: una aproximación a su estudio», en E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez y S. López Moreda, eds., *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, cit. (n. 6), p. 502.

¹⁰ La primera edición del *Florilegium artis versificatoriae*. Francisco Cascalio auctore, fue Valencia, apud Sylvestrem Sparsam, MDCXXXX. Citamos por Francisco Cascales, *Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones nuevas sobre Gramática. Florilegio de versificación*, ed. de Sandra I. Ramos Maldonado, Madrid, Akal, 2004, p. 212.

¹¹ *Vid.* Pedro Soto de Rojas, *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1950, pp. 25-33.

de Aristóteles (entre los que destacan los de Vetori, Maggi, Riccoboni, Piccolomini, y por encima de ellos los de Robortello y Castelvetro) y Horacio (Luisini, Manuzio, Correa, Pigna); y también en las obras doctrinales, no parafrásticas, pero que seguían al pie de la letra los planteamientos de Aristóteles y Horacio¹². A ello hay que añadir algunos tratados que discretamente se habían desembarazado en su planteamiento general del corsé impuesto por la tradición clásica y que tuvieron una repercusión extraordinaria en el debate sobre las ideas literarias; son los casos, por ejemplo, del *De poeta* y su versión italiana, *L'arte poetica*, de Minturno (1554 y 1559); los *Discorsi dell'arte poetica* (1587) del Tasso y *Discorsi del poema eroico*; o la trascendental obra de Scalígero, *Poetices libri septem*, de 1561. Estos autores se habían convertido en el bien mostrenco de la teoría literaria europea, que tenía su centro en Italia, como aseguraba Juan de la Cueva en los versos finales de la epístola II del *Ejemplar poético*:

De los primeros tiene Horacio el puesto
en números i estilo soberano,
cual en su Arte al mundo es manifiesto.
Scalígero haze el passo llano
con general enseñamiento i guía;
lo mismo el doto Cynthio i Biperano.
Maranta es exemplar de la poesía,
Vida el norte, Pontano el ornamento,
la luz Minturno cual el sol del día.
[...] I aviendo desto tanta copia dado

¹² Para los comentaristas italianos de Aristóteles y Horacio son fundamentales las páginas a ellos dedicadas por J. E. Spingarn, *A History of literary criticism in the Renaissance*, New York, 1899 (2º ed. 1908, reimpr. 1963), pp.69-86 y Bernard Weinberg, *A History of Literary criticism in the italian Renaissance*, Univ. of Chicago Press, 1961 (reimpr. 1963), pp. 124-260. Imprescindible para entender el desarrollo de la teoría literaria italiana y europea del XVI como la síntesis doctrinal de Aristóteles y Horacio es la obra de M. T. Herrick, *The fussion of Horatian and Aristotelian literary criticism*, University of Illinois Press, Urbana, 1946. En lo que concierne a la recepción de los dos tratadistas clásicos en España, Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, CUPSA, 1977, y *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980.

que llenar puedan dello mil Parnassos
i a Febo laurear con lo enseñado,
acuden todos a colmar sus vassos
al océano sacro de Stagira,
donde se afirman los dudosos passos,
se eternisa la trompa i tierna lira
(vv. 1085-1093 y 1097-1103).

En el vasto repertorio documental que representan las polémicas sobre la lengua literaria mantenidas durante el siglo XVII, estas son las autoridades que sustentan la argumentación de los contendientes. Tasso, Scalígero, Vida, Mantuano, Castelvetro, Minturno, Robortello o los comentaristas virgilianos son el sostén de indigestas y agrias controversias, y por esas páginas asoman solo excepcionalmente los nombres del Pinciano, Carvallo o Cascales¹³.

De la recepción de la preceptiva española habla por sí misma la historia de la transmisión de esos tratados: *El cisne de Apolo* no conoció hasta el siglo XX más ediciones que la *princeps* de Medina del Campo, 1602. Las *Tablas* de Cascales tendrían que esperar a la edición de Sancha (Madrid, 1779) para contar con una nueva impresión después de la primera de 1617. El *Exemplar poético* de Juan de la Cueva, del que se han conservado tres manuscritos próximos a su fecha de composición, apareció en letra de molde en el siglo XVIII, en el *Parnaso* de Sedano¹⁴. El *Compendio de arte poética* de Cristóbal de Mesa se insertó en el volumen de poesía lírica de su autor, *Valle de lágrimas y diversas rimas*, que no conoció más que su primera edición, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607. El *Libro de la erudición poética* conoció dos ediciones¹⁵, 1611 y 1613, porque se editaba junto a la poesía del cordobés. El breve discurso académico de Soto de Rojas, *escrito en el abrirse de la Academia Selvaje* y leído ante un escogido auditorio el 15 de abril de 1612, no se imprimió hasta 1623, año de publicación del *Desengaño de amor en rimas* (Madrid, Viuda de

¹³ Sobre la cuestión véase el artículo de Colin C. Smith, «On the use of spanish theoretical Works in the debate of Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 165-176.

¹⁴ Juan Joseph López Sedano, *Parnaso español*, Madrid, MDCCLXXIV, t. VIII, pp. 1-68 (notas en pp. i-vii).

¹⁵ *Obras de don Luys Carrillo y Sotomayor*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611; y *Obras de don Luys Carrillo y Sotomayor*, Madrid, Luis Sánchez, 1613.

Alonso Martín), obra que tenía terminada el poeta granadino en 1611; y ya no se editaría nuevamente hasta 1944, fecha en que fue analizado por Rafael Balbín¹⁶. El *Discurso poético* de Juan de Jáuregui no contó con más ediciones que la princeps¹⁷ hasta que fue nuevamente editado por Jordán de Urríes¹⁸ en 1899. La poética más reeditada e influyente del Seiscientos continuó siendo la obra de Rengifo. El tratado de versificación, que había aparecido por primera vez en Salamanca (Miguel Serrano de Vargas, 1592) vio tres ediciones más en el siglo XVII, Juan de la Cuesta, 1606; Viuda de Alonso Martín, 1628; Francisco Martínez, 1644. A partir de la primera edición dieciochesca, Teixidó, 1703, la obra aparecerá con los añadidos de Vicens en la sexta, séptima y octava¹⁹. Se puede decir, pues, que el *Arte poética española* fue el tratado que conoció un mayor éxito en su época y en los siglos siguientes, a lo que contribuyó el hecho de que se impusiera como libro de texto en los colegios de la Compañía²⁰; razón por la que pasará a

¹⁶ Rafael Balbín, «La poética de Soto de Rojas», *Revista de Ideas Estéticas*, II (1944), pp. 91-100.

¹⁷ *Discurso poético de Juan de Jáuregui*, Madrid, Iuan Gonçález, 1624.

¹⁸ *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Suc. de Rivadeneira, 1899, pp. 220-260. Jordán de Urríes incluyó la edición de la obra en el apéndice nº 4 de la sección 3ª de su benemérita obra.

¹⁹ La historia editorial del *Arte* de Rengifo ha sido examinada con detalle por Isabel Paraíso, «Fundación del canon métrico: el *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo», en Isabel Paraíso, coord., *Retóricas y poéticas españolas. Siglos XVI-XIX*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 47-93.

²⁰ Inmaculada Osuna ha estudiado un corpus muy interesante de textos para describir el canon de los poetas castellanos a través de textos escolares. Entre ellos destacan dos manuscritos del último tercio del siglo XVII, de contexto jesuítico, que se hallan en la Real Academia de la Historia (9/2535 y 9/2609), apuntes destinados a la enseñanza, orientados al aprendizaje del latín, pero que incluyen abundantes datos sobre la métrica castellana. En relación con el *Arte* de Rengifo, afirma Osuna: «En el terreno de la métrica, como en otros, no puede descartarse la utilización directa de tratados amplios, no adaptados a un específico uso escolar, como por ejemplo el *Arte* de Rengifo. Pero con esta salvedad, para la documentación anterior al siglo XVIII, resultan de interés los apuntes destinados a (o procedentes de) la enseñanza, probablemente de grado medio, por desgracia muy vulnerables al deterioro y la dispersión» (vid. «Los poetas del Siglo de Oro en textos escolares (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin Hispanique. La formation du Parnasse espagnol XV-XVIII siècle*, 100, 2 (2007), p. 620). También los tratados latinos de poética surgidos para la enseñanza del latín en las instituciones jesuíticas se ocuparon principalmente de aspectos prosódicos y métricos, cf. M. Molina Sánchez, «Poéticas latinas españolas de los siglos XVI y XVII: una aproximación a su estudio», cit. (n. 7), p. 502.

ser canónico en la enseñanza de nuestra versificación, como demostraba en fechas próximas a su publicación el diálogo de Cascales: Castalio, interlocutor que ejerce de maestro de Pierio en las *Tablas*, indica a su discípulo que se instruya en materia métrica en el célebre tratado de versificación italiana de Tempo, *Summa Rhythmicæ Vulgaris Dictaminis*, o, en su defecto, en Rengifo, que para el caso era lo mismo: «Para las balatas y madrigales os remito a Tempo, y en su ausencia, a Rengifo, substituto suyo»²¹.

Otro indicio que permite valorar la escasa incidencia de estas obras en la formación de la teoría literaria es el escasísimo trasvase de ideas de unas a otras. Casi se ignoran recíprocamente porque sus referentes están en la tradición clásica e italiana. Jáuregui, en el epítome del arte poética que representa la introducción al volumen de sus *Rimas* (Sevilla, 1618) reprueba a los poetas que sin ingenio, juicio ni arte creen que «en llegando a sus manos una Poética vulgar de las muchas de Italia, ya les parece que lo alcanzan todo»²². La observación de Jáuregui es sintomática de la escasa repercusión de los tratados españoles, y deja a las claras que el marco referencial de la teoría literaria moderna era Italia. Así, son contadas las menciones de unos a otros. Carvallo remite en algunos de sus juicios al tratado de Huarte de San Juan, especialmente para explicar la noción de imaginativa y el valor profético que proporciona el furor²³. Cascales sí tiene en cuenta la obra del Pinciano para alabarla o corregirla: reprueba equivocada e infundadamente la exposición sobre el verso de arte mayor de la *Philosophía antigua poética*²⁴; en cambio, al tratar sobre la comedia exhorta a leer a «nuestro Pinciano», además de a Madio, Riccobini, Castelvetro, Minturno y Trissino²⁵. Sin embargo, omite cualquier referencia al *Cisne de Apolo*. Cueva, por ejemplo, se refiere al *Cisne de Apolo* y a Rengifo en una epístola a Juan de Arguijo²⁶, pero nunca

²¹ F. Cascales, *Tablas poéticas*, cit. (n. 8), p. 248.

²² Juan de Jáuregui, *Obras I. Rimas*, ed. de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 4.

²³ Cf. Luis Alfonso Carvallo, *El cisne de Apolo*, cit. (n. 7), vol I, pp. 72-74, y vol. II, p. 214, respectivamente.

²⁴ Cf. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, cit. (n. 8), p. 121.

²⁵ *Ibíd.*, p. 226.

²⁶ La epístola fue publicada por Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra y Tello, 1863-1889, II, cols. 694-696. La epístola a Arguijo reprueba a los poetas sin inspiración ni arte que «rien

en el *Exemplar poético*. El *Discurso* de Soto de Rojas cita de pasada las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso. Dos de los cincuenta capítulos del tratado misceláneo y enciclopédico titulado *Disdascalia multiplex* (Lyon, H. Cardon, 1615), compuesto por Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, tratan de temas literarios: el XX (*Cuál sea el fin de la poesía. Lugares de algunos autores concordados*) y el XXI (*Que la diferencia entre la tragedia y la comedia no es la que generalmente se cree*)²⁷. El interés de estos dos discursos sobre las letras contemporáneas, escritos en latín humanístico, reside principalmente en que son obra de quien conoció muy bien las polémicas teatrales en torno a la comedia nueva y de quien participó decisivamente en la polémica gongorina en defensa de su amigo don Luis de Góngora, a quien defendió de los ataques de sus adversarios con el *Examen del Antídoto*. Aborda en ambos discursos temas controvertidos, debatidos en textos preceptivos españoles; sin embargo, no menciona a ningún tratadista español. Ni siquiera para discutir desde sus planteamientos ortodoxos sobre los subgéneros dramáticos que un tratado tan aristotélico como el del Pinciano había aceptado en 1596 finales alegres en las tragedias y trágicos en las comedias. Sus referentes son Minturno, Guarini y Giason Denores, y no la poética de Carvallo, ni el *Exemplar poético* o el *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva, ni el *Arte nuevo* de

de Luis Alfonso de Carvallo / y burlan de Rengifos y mil Rengifos». Las circunstancias de esta epístola y del conjunto epistolar de la obra de Cueva fueron analizadas de modo ejemplar por Valentín Núñez Rivera, «“Y vivo solo y casi en un destierro”: Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas», en Begoña López Bueno, ed., *La epístola (V Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2000, pp. 257-294; las observaciones sobre la epístola de Arguijo, en las pp. 268-271.

²⁷ Cito por la traducción de Nicolás Marín de estos dos capítulos, recogida en los siguientes trabajos: «El humanista Don Francisco Fernández de Córdoba y sus ideas dramáticas», en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, Universidad, 1974, vol. II, pp. 561-580, incluido en su recopilación de trabajos *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, cit. (n. 6), pp. 41-63; y «Las ideas poéticas del Abad de Rute», en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, 1985, vol. II, pp. 327-349, reproducido en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, cit. *supra*, pp. 65-91. Cf. también sobre la *Didascalia multiplex* Dámaso Alonso, «Sobre el Abad de Rute: algunas noticias biográficas», en *Studia in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 93-104; y Francisca Moya del Baño, «La *Didascalia multiplex* de Francisco Fernández de Córdoba», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez (tomo II: Estudios de Lengua y Literatura)*, Madrid, 1986, pp. 437-459.

Lope, que había sido publicado en la edición de las *Rimas* de 1609, ni el *Syntagma tragoediae latinae* del P. Martín Antonio del Río, etc.²⁸. Él conoce al dedillo las polémicas en torno a los géneros y a la lengua literaria que habían encendido el parnaso italiano, especialmente la controversia en torno al *Pastor fido* de su admirado Guarini. En el discurso XX, *Cuál sea el fin de la poesía*, expresa inequívocamente dónde está su norte en materia poética: «inmortalis memoriae Torquatus Tassus» ('Tasso el hijo, de inmortal memoria'), «nunquam satis laudatus Torquatus Tassus» ('el nunca suficientemente alabado Torcuato Tasso'). Y, en efecto, en su *Parecer*, había declarado que la autoridad de Tasso «equivale a la de todos los modernos»²⁹.

No pocos pasajes del *Libro de la erudición poética* de Carrillo fueron plagiados por Salazar Mardones en su *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid, 1636), sin embargo, el sagaz comentarista del romance gongorino no indicó la fuente de la que manaban sus observaciones³⁰. Un comportamiento semejante advirtió Rosa Navarro³¹ en el humanista cordobés Pedro Díaz de Rivas, quien en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Poliphemo y Soledades* recurre en su argumentación con frecuencia al tratado de su paisano, pero solo lo cita en una ocasión, para reprobar el juicio del vulgo. La misma editora de la obra de Carrillo señala las innumerables concomitancias entre las opiniones de este y de Jáuregui, especialmente en el *Discurso poético*.

²⁸ Nicolás Marín entiende que la obra, aunque publicada en 1615, debió de redactarse entre finales del XVI y 1606; y cree que capítulos como el del estudio del drama, el XXI, debieron de redactarse antes de 1600, precisamente por la completa omisión de obras que se habían ocupado del tema en la preceptiva española. Cf. «El humanista Don Francisco Fernández de Córdoba y sus ideas dramáticas», cit. (n. 27), p. 50. Con todo, Margarete Newels cree que el discurso XXI de la *Didascalía* pretendía refutar las opiniones sobre la tragedia de las inéditas *Tablas poéticas*; cf. M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo XVI*, vers. española de Amadeo Sole-Leris, London, 1974, p. 73.

²⁹ Francisco Fernández de Córdoba, *Parecer acerca de las «Soledades»*, en Emilio Orozco Díaz, *En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudio y edición de textos críticos referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969, p. 142.

³⁰ Llamó la atención sobre ello Lucien-Paul Thomas, *Essai sur le lyrisme et préciosité cultiste en Espagne, étude historique et analytique*, Paris, Honoré Champion, 1909, p. 149.

³¹ Cf. Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, p. 86.

La *Rítmica* de Caramuel constituye la excepción a cuanto estamos exponiendo, pues el polígrafo madrileño siguió en muchos lugares de su monumental tratado los dictados de tratadistas y comentaristas modernos de la poesía romance³². Su fuente principal es el *Arte poética española* de Rengifo, por él mencionada con el título descriptivo latino de *Institutiones rhythmicæ*, obra que sigue puntualmente a través de la edición madrileña antes citada de 1628. Caramuel guía su exposición de las ideas poéticas en las epístolas que prologan el tratado de la rítmica. Así, en la primera escribe:

Por ende, los preceptores de estas dos artes (la métrica y la rítmica) han utilizado autores extranjeros y al mismo tiempo han expresado ideas que pueden ser útiles para cualquier nación o idioma. Juan Díaz Rengifo escribió en español y publicó en Madrid el año de 1628 sus *Institutiones rítmicas*³³.

Junto a la autoridad de Rengifo, que dicta los principios de poética incluidos en las *Epístolas preliminares*, especialmente la primera («Las facultades y hábitos de la mente. Su importancia. Definición de poética y su división en rítmica y métrica...»), tiene también como referentes a Pellicer y Tovar, de quien extrae, principalmente, la breve historia de la poesía hispana que incluye en la tercera de las *epístolas preliminares*, y Salcedo Coronel, cuyos comentarios a la obra de Góngora representan la autoridad decisiva para su exposición, por ejemplo, de los tercetos o de la canción italiana³⁴. En otras ocasiones remite al lector a consultar el comentario de Faria e Sousa

³² García Salcedo Coronel, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel, Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644. Manuel de Faria e Sousa, *Los Luisiadas de Luis de Camoens*, Madrid, Imprenta Real, 1639.

³³ Cito por Juan Caramuel de Lobkowitz, *Ideas literarias de Caramuel*, edición, traducción, bibliografía y notas de *Las epístolas preliminares* de Héctor Hernández Nieto, Barcelona, PPU, 1992, p. 142. Hay una traducción más reciente de la *Rítmica*: Juan Caramuel, *Primer Cálamo. Tomo II: Rítmica*, ed. de Isabel Paraíso, trad. Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano, Valladolid, Universidad, 2007. Todas las referencias a la obra de Caramuel en este trabajo se hacen a través de esta traducción, salvo las referidas a las *Epístolas preliminares*, que se hacen a través de la ed. de H. Hernández Nieto.

³⁴ Para ello sigue el *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel, Segunda parte*, Madrid, 1648. Cf. Juan

sobre *Os Lusíadas* de Camoens³⁵ En lo que concierne a los elementos de la versificación castellana, la fuente principal es Rengifo, y muy ocasionalmente remite a Sánchez de Lima, también para referirse a algunos esquemas de canción³⁶; pero intermitentemente apela a *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* (1332) de Tempo y al tratado de Girolamo Ruscelli *Del modo di comporre i versi nella lingua italiana* (1559).

Después de 1606 no se escribe ninguna nueva poética y de las publicadas ninguna se reimprimirá, salvo la de Rengifo, como se ha dicho. Se puede considerar una excepción la *Poética de Aristóteles traducida del latín* (1623), obra de Juan Pablo Mártir Rizo, que permaneció inédita en un manuscrito hasta 1965. La obra, que sigue fielmente, como demostró Nowicki³⁷, los principios de Denores, se ocupa exclusivamente de la poesía heroica con algunos ataques a la *Jerusalén* de Lope, lo más original de la obra.

En suma, creemos que el propio desarrollo de la teoría literaria fue seleccionando modelos de discursos más acordes con los tiempos. Son los casos del *Libro de la erudición poética* y del *Discurso* de Jáuregui. El primero, concebido como una de las numerosas defensas de la poesía que proliferaron en el XVI y XVII, constituye un manifiesto en favor de la docta dificultad, construido sobre las ideas aristotélicas pasadas por el filtro de Escalígero y Torcuato Tasso. La obra de Carrillo representa un hito en el derrotero que fue tomando la poética del XVII, que consagró, a pesar de sus muchas resistencias, un ideal de poesía aristocrático, elitista, que comenzó a fraguarse en el último cuarto del siglo XVI con Herrera y se materializó con Góngora³⁸. El *odi prophanum*

Caramuel, *Primer Cálamo. Tomo II: Rítmica*, cit. (n. 33), pp. 173 (para la exposición de los tercetos) y 237 (para las canciones).

³⁵ *Ibíd.*, p. 216.

³⁶ *Ibíd.*, p. 239.

³⁷ Cf. Jürgen Nowicki, «Juan Pablo Mártir Rizo: plagiator de Giason Denores und verteidiger Vergils», en *Spanische literatur in Goldenen Zeitalter: Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Main, V. Klosestermann, 1973, pp. 357-393. Véanse también las observaciones de Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, p. 19.

³⁸ Begoña López Bueno trazó la línea que diseña la poética de la erudición en *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987. Véanse al respecto las pp. 24 y ss. También han sido descritas las distintas orientaciones de la erudición en la estética barroca española por Christoph Strozetski, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia literaria erudita en el Siglo de*

vulgus horaciano, el hacerse oscuro a los ignorantes se convirtió en tópico común de poéticas y divisa de poetas que se preciasen de tal dignidad. Podríamos decir que Carrillo dibuja el retrato canónico, ideal, del poeta culto que conjuga proporcionalmente naturaleza, arte y erudición. Retrato que emulará Jáuregui en el *Discurso poético*, pues ambos, en seguimiento de las doctrinas de Tasso, establecieron un ideal estilístico elaborado sobre la doctrina del poema heroico.

En 1624, año de publicación del *Discurso poético*, Jáuregui redacta un género de discurso más acomodado a las necesidades del panorama literario en ese momento, que una obra preceptiva. Tomás Tamayo de Vargas³⁹ proporcionó en 1622 la noticia de que el poeta sevillano estaba elaborando un *Arte poética española* y nos ofrece datos que constituyen claros indicios de que fuera verdad. Probablemente abandonó tal proyecto y reemplazó la idea original por un género de discurso demostrativo que se prestaba más a la orientación crítica de sus ideas. La historia literaria del Siglo de Oro conoce otros casos de quiméricos tratados de poética como el de Jáuregui, como son los casos de Herrera o Faria e Sousa. El *Discurso* ya no es, como había sido el *Antídoto contra las «Soledades»*, la censura de la novedad de un poema aislado, sin precedentes en la tradición y peregrino por el género, la métrica y el estilo; sino que su propósito tiene un mayor alcance: establecer el diagnóstico de la poesía de su tiempo y, especialmente, de la cultivada por los llamados despectivamente los *modernos* o impropriamente *cultos*: «Con este solo ánimo escribo este papel donde no se culpa a ningún autor ni obra alguna señalada; solo me remito a aquellas en que se hallaren los abusos aquí reprobados»⁴⁰.

Oro español, Kassel, Reichemberger, 1997. Pedro Ruiz Pérez analiza circunstanciadamente los antecedentes y los principios de la poética de la erudición a través de los textos críticos de Trillo y Figueroa, principalmente a través del prólogo de la *Neapolisea*, «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola*, 7 (2003), pp. 335-366.

³⁹ El dato lo ofrece en su comentario a Garcilaso, *Garcilaso de la Vega, natural de Toledo, Príncipe de los poetas castellanos*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, veo la ed. de Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972 (2ª ed.), las referencias al *Arte poética* de Jáuregui se hallan en la p. 637. Sobre la posibilidad de que el poeta sevillano hubiera escrito una poética, véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación, 2001, pp. 33-35.

⁴⁰ Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, ed. de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 62.

El fin de esta obra es el intento de desenmascarar a los embaucadores que han sumido en el engaño a la poesía, despreciando los principios que la gobernaban. Con esta intención arranca el capítulo primero del *Discurso*:

La extrañeza y confusión de los versos en estos años, introducida de algunos, es queja ya universal entre cuantos conocen o bien desconocen nuestra lengua. Oféndense los buenos juicios y juntamente se compadecen, viendo el disfraz moderno de nuestra poesía, que siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo, nos la ofrecen armada de escabrosidad y dureza⁴¹.

En estos discursos demostrativos que describen el estado de cosas de la poesía (y no en las obras preceptivas) es donde se formulan ideas literarias que tendrán una influencia directa en la constitución del canon literario.

Los poetas en las poéticas españolas del siglo XVII

Así como algunas retóricas vulgares, pongamos por caso la *Elocuencia española* de Jiménez Patón o el *Culto sevillano* de Robles, de las que trata en este volumen Begoña López Bueno, ilustran los recursos de la elocución con profusión de ejemplos de poetas castellanos, especialmente la primera, los tratados de poética estudiados muestran, en general, una gran indiferencia hacia la práctica poética de su tiempo. Literatizando el conocido juicio del Pinciano, «sin poéticas hay poetas»⁴², al panorama que ofrecen los tratados de preceptiva, se podría aplicar el retruécano «sin poetas hay poéticas», pues los preceptistas redactaron sus tratados en muchos casos de espaldas a la producción del momento.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 61.

⁴² El sintagma dio título al memorable artículo de Aurora Egido, «“Sin poéticas hay poetas”. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77. Russell P. Sebold aporta numerosos testimonios de la vigencia del mismo principio en la literatura neoclásica y romántica, «Antes hubo poesía que preceptiva. Orígenes y liberalismo de la poética clásica», *Salina*, 16 (2002), pp. 109-116.

El *Cisne de Apolo*, por su carácter más especulativo, es la más resistente a incluir ejemplos de los líricos castellanos. Garcilaso o Herrera ni siquiera son mencionados. Fray Luis, por ejemplo, es referido para explicar el sentido literal de la poesía a través del comentario al *Cantar de los cantares*⁴³ y Juan de Mena le sirve de ejemplo para la exposición de los tipos de antítesis o para ilustrar las composiciones que mezclan latín y romance, para lo que se sirve del poema *Canta tú, cristiana Musa*⁴⁴, comentado también ampliamente por el Pinciano, dato observado con atención por Francisco Escobar Borrego⁴⁵. Algunas composiciones de Boscán («Después que por este suelo») y Diego de San Pedro («Mi seso lleno de canas») le sirven para tratar acerca de la profanidad en la poesía⁴⁶. Especial consideración merece el *Cisne de Apolo* por el aprecio que demuestra por las distintas formas de la versificación castellana octosilábica, a las que coloca en el mismo rango que las italianas, como ha subrayado Isabel Román⁴⁷. Sin embargo, aunque Carvallo trata los romances y los villancicos formalmente con pormenor en los diálogos VIII y IX⁴⁸, no ofrece una descripción histórica de ellos ni ilustra su exposición con ejemplos de indiscutible valor; cuando tenía a su alcance, por ejemplo, el admirable conjunto de romances que habían reunido las diversas colecciones aparecidas en los últimos años del XVI y que culminaría en el *Romancero general* de 1600, que imprimió Luis Sánchez en Madrid, solo dos años antes de la publicación del *Cisne de Apolo*.

La obra de Cascales sí refleja una mayor atención a la poesía precedente y contemporánea. En el tratamiento de algunos aspectos métricos y estilísticos son recordados, aunque muy comedidamente, los nombres de Garcilaso, Boscán, Barahona de Soto, Montemayor, Ercilla, Cristóbal de Virués o Vicente Espinel. Garcilaso, por ejemplo,

⁴³ Cf. Luis Alfonso Carvallo, *El cisne de Apolo*, cit. (n. 22), vol. I, p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, vol. I, 279-280.

⁴⁵ Francisco Javier Escobar Borrego, «Los procesos de canonización en la preceptiva literaria renacentista», en B. López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, cit. (n. 1), p. 108, n. 41.

⁴⁶ Cf. L. A. Carvallo, *El cisne de Apolo*, cit. (n. 7), vol. II, pp. 206 y 207, respectivamente.

⁴⁷ Isabel Román Gutiérrez, «La poética del octosílabo en tratados y preceptivas», en B. López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, cit. (n. 1), p. 190.

⁴⁸ Cf. L. A. Carvallo, *El cisne de Apolo*, cit. (n. 7), vol. II, pp. 212 y ss.

representa en su opinión el último eslabón engarzado en el canon de la poesía bucólica, de la égloga: «de todo ello nos sirve de verdadero dechado Teócrito entre los griegos, Virgilio entre los latinos, Sanazaro entre los italianos y Garcilaso entre nosotros»⁴⁹. Sin embargo, al tratar sobre la elegía o la epístola no le concede ese honor. Se observa en las *Tablas* su aprecio por la novela pastoril, evocando la *Diana* de Montemayor, obra cuyo género califica de épica en prosa y verso⁵⁰.

También representa un indicio de la desconexión con la poesía cultivada a principios del Seiscientos el hecho de que solo refiere en dos ocasiones a Lope de Vega, el poeta más brillante de la generación de líricos que cristalizaría en un modo definitivo las corrientes de la poesía del Renacimiento. Y en una de ellas propone una estrofa de la *Dragontea* (I, 5) para explicar la oscuridad loable causada «por palabras peregrinas y translaticias, con artificiosa composición hechas»⁵¹.

En lo que concierne a la versificación castellana de la tradición medieval es mucho más lacónico que Carvallo, lo cual es por sí mismo un indicio del desinterés que tiene por ella y que hace patente en diversos lugares. Recuerda a Jorge Manrique a propósito de las coplas de pie quebrado⁵², y se equivoca firmando el parte de defunción del verso de arte mayor («Los de arte mayor murieron con nuestro buen Iuan de Mena y sus camaradas»⁵³), porque no acertó a pronosticar la larga vida que aún le restaba en la épica religiosa y en la poesía devocional⁵⁴.

El fervor local, tan característico de este género de obras, lo pierde, y en la *Tabla* V, dedicada a la poesía lírica, expone distintos modelos de canción con poetas murcianos de segunda y tercera fila como Pedro Ferrer, Cepeda, Diego Beltrán Hidalgo, Alonso Tineo y otros. Solo en este punto las *Tablas* reflejan con atención la práctica poética del momento.

⁴⁹ F. Cascales, *Tablas poéticas*, cit. (n. 8), pp. 174-175.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁵¹ *Ibid.*, p. 126.

⁵² *Ibid.*, p. 123.

⁵³ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁴ Sobre la pervivencia del arte mayor en la poesía devocional, cf. Valentín Núñez Rivera, «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en B. López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, cit. (n. 1), pp. 333-370.

Cascales representa el Humanismo clásico en su contemplación del arte eterno; para él las ideas estéticas son inmutables y universales. Su concepción del arte es muy renuente a las novedades y, en general, desapruueba las innovaciones. Esta actitud, que puede considerarse consustancial a los tratados sistemáticos de preceptiva literaria, aferrados a las autoridades y a los modelos indiscutibles de imitación, queda bien ilustrada en el siguiente ejemplo: al tratar sobre el soneto con estrambote dice Cascales: «ni los condeno, ni los apruevo. Déxolos a la discreción de cada uno. Lo que sé dezir es que nunca Petrarca se atrevió a hazerlos y esto me basta para no seguirlos»⁵⁵.

Una perspectiva muy distinta ofrece el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, a quien se puede aplicar el lema *veritas filia temporis*, que presidió el debate entre antiguos y modernos⁵⁶. Cueva supo adaptar sus preceptos a los tiempos y al espíritu de su época. Sus ideas sobre la comedia no difieren en esencia de las proclamadas por Lope en el *Arte nuevo* tres años más tarde, porque, como él, entendía que el arte era impensable fuera de las circunstancias concretas que lo generaban⁵⁷. Juan de la Cueva sí demuestra un conocimiento cabal del panorama de las letras en su tiempo, del que hace gala también en

⁵⁵ F. Cascales, *Tablas poéticas*, cit. (n. 8), p. 253. Sobre el soneto con estrambote siguen siendo imprescindibles los trabajos de Erasmo Buceta, «Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RHi*, LXXII (1928), pp. 460-474; «Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española. (Suplemente)», *RHi*, LXXV (1929), pp. 583-596; «Nuevas apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RFE*, XVIII (1931), pp. 239-251; «Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RFE*, XXI (1934), pp. 361-376.

⁵⁶ Cf. José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza, 1986 (2ª edición), pp. 506-508.

⁵⁷ Cf. los siguientes versos, al respecto: «Dirás ni la quieres ni deseas, / que no son las comedias que hacemos / con las que te entretienes y recreas; / que ni a Ennio ni a Plauto conocemos, / ni seguimos su modo ni artificio, / ni de Nevio ni Accio lo hacemos; / que es en nosotros un perpetuo vicio, / jamás en ellas observar las leyes / ni en persona, ni en tiempo ni en oficio; / que en cualquier popular comedia hay reyes / y entre los reyes el sayal grosero / con la misma igualdad que entre los bueyes. / A mí me culpan de que fui el primero / que reyes y deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero; / que un acto de cinco le he quitado, / que reduje los actos en jornadas, / cual vemos en nuestro tiempo usado. / Si del sujeto comenzado gustas / y a él se inclina tu afición dichosa / y con el mío el modo tuyo ajustas, / confesarás que fue cansada cosa / cualquier comedia de la edad pasada, / menos trabada y menos ingeniosa» (vv. 1596-1619), J. de la Cueva, *Exemplar poético*, cit. (n. 4), pp. 99-100.

muchas de sus epístolas; pero el hecho de estar escrito en verso le impide la ejemplificación de sus asertos con composiciones de sus contemporáneos. Como botón de muestra sirva su consideración sobre los sonetos con estrambote, que no solo aprueba, a diferencia de Cascales, sino que los considera aptos para la poesía burlesca: «i cuando en esto alguna vez ecede / i aumenta versos, es en el burlesco, / que en otros ni aun burlando se concede» (vv. 1230-1232). Cueva deja así el testimonio de una moda extendida entre los poetas epigramáticos que había ganado muchos adeptos en Sevilla, especialmente entre los agrupados en torno a la ignota academia del soneto burlesco, llamada así por Márquez Villanueva⁵⁸.

El canon que propone está también determinado, en parte, por el localismo hispalense, en cuyo parnaso ocupó un lugar preeminente⁵⁹. Su fuente fundamental es el *Discurso sobre la poesía castellana* de Gonzalo Argote de Molina, que figura al frente de su edición del *Conde Lucanor* (Sevilla, Hernando Díaz, 1575)⁶⁰ de don Juan Manuel. De él recibe el aprecio por la tradición castellana medieval,

⁵⁸ Cf. Francisco Márquez Villanueva, «El mundo literario de los académicos de La Argamasilla», *La Torre*, n. ép., I (San Juan de Puerto Rico, 1987), pp. 9-43, (reed. en ibíd., *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 115-155, p. 124); este enfoque es asumido como tesis por A. L. Martín, «Baltasar del Alcázar and the Sevillian burlesque School», en *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, pp. 55-65. La citada academia había recibido antes el nombre de *Academia de Ochoa* por Rodríguez Marín, quien llama así a un grupo de escritores liderados por el poeta y dramaturgo sevillano Juan de Ochoa, celebrado por Cervantes en el *Viaje del Parnaso*; véase F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*. *Estudio histórico-literario*, Sevilla, Tip. de Francisco de P. Díaz, 1901, p. 128; y *Rinconete y Cortadillo*, Tip. de RABM, Madrid, 1920, p. 163; citaremos por la ed. facsímil publicada bajo el título de *Perfiles de la Sevilla Cervantina («Discurso Preliminar» a la edición de Rinconete y Cortadillo)*, presentación de Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Ayuntamiento. Colección Clásicos Sevillanos, 1992, p. 155.

⁵⁹ El lugar que ocupó Cueva en el grupo sevillano fue expuesto por Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI, II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 501-520.

⁶⁰ La edición exenta más significativa del *Discurso* fue la preparada por Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, Biblioteca Española de Divulgación Científica, VI, Victoriano Suárez, 1926. Se organiza en tres partes: I, introducción a cargo de Tiscornia (pp. 9-24); II, el texto del discurso (pp. 25-45), establecido según la príncipe; III, las notas elaboradas por Tiscornia (pp. 47-125). Una reproducción de esta, con prólogo de José Romera Castillo, se ha publicado recientemente: Madrid, Visor (col. Biblioteca Filológica Hispana, nº 6), 1995. La dependencia del *Exemplar poético* del *Discurso* de Argote en este punto ha sido puesta de manifiesto por Isabel Román

ponderando las excelencias del verso de arte mayor, cuyo modelo indiscutible es Juan de Mena; del romance, que él mismo cultivó con profusión; y del octosílabo en general, poética en la que sitúa como modelos indiscutibles a Garci Sánchez, Diego Hurtado de Mendoza, de quien alaba preferentemente las fábulas, cartas y epitafios, Alcázar y Sánchez Burguillos, tan apreciado también por Herrera. Los prescribe como modelos ante el interlocutor de las tres epístolas que conforman el *Exemplar*⁶¹: «Si aplicallo quisieres a l' alteza / heroica, cual ya hizo Juan de Mena, / bien lo puedes fiar de su grandeza. / Si a pasiones de Amor, si a llanto i pena, / con Garci Sánches puedes conformarte, / cuya musa de gloria el mundo llena. / Si a fábulas quisieres aplicarte, / a cartas, a epitaphios i otras cosas, / don Diego en él nos ha enseñado el arte. / Baltasar del Alcázar en graciosas / epigramas lo usó, i el numeroso / Burguillos en sus dulces y altas glosas» (vv. 626-637). El elogio de la tradición octosilábica viene avalado por su vigencia en el molde estrófico principal en las justas poéticas sevillanas, las quintillas dobles o coplas reales, cauce impuesto en estos certámenes por don Baltasar del Río, Obispo de Escalas⁶². Con las coplas reales habían competido en algunos de estas justas autores de la talla del humanista Pedro Mexía, Iranzo (vv. 644 y ss.) o Cetina, autores hispalenses citados por Cueva en este lugar, donde sigue, punto por punto, el *Discurso* de Argote, que será también su referente al tratar sobre la nueva poesía; pues, como él, está persuadido de la antigüedad del endecasílabo en nuestras letras, ya que a su juicio procede del provenzal antiguo y del *ibero*, del mismo modo que reivindica al marqués de Santillana como el primero que «... lo restituyó de su destierro / i sonetos dio en lengua castellana» (vv. 711-712). Lo cual no

Gutiérrez en el trabajo «La poética del octosílabo en tratados y preceptivas», cit. (n. 48), pp. 191-192.

⁶¹ Juan de la Cueva elige la epístola en tercetos encadenados, cauce de gran parte de las ideas literarias en la teoría poética del Renacimiento y Barroco españoles. Con ello, seguía el modelo epistolar del *Arte poetica* de Horacio, la *Epístola a los Pisones*, como expresa en la dedicatoria en prosa a don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá: «Esto muestra bien el título y división de la obra por epístolas y no con nombre de *Arte*, cual quiere Jacopo Pontano que se diga la de Horacio *Epístola ad Pisonem*, y no *Arte poética*».

⁶² La importancia del obispo de Escalas para el auge de las justas poéticas en Sevilla ha sido historiada por Luis Miguel Gómez Godoy, *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro (Estudio del código literario)*, Sevilla, Diputación, 2004, pp. 35-152.

quita para celebrar al *sacro* Garcilaso como el paradigma de la nueva poesía castellana (vv. 1548-1550).

El profundo conocimiento de la poesía de su tiempo se refleja también en la exacta descripción que realiza de los géneros neoclásicos y de la correspondencia de estos con los distintos modelos estróficos de la nueva poesía. Cueva hablaba con conocimiento de causa, pues su propia experiencia como cultivador de todos los géneros y formas poéticas legitimaban en gran medida su exposición; baste recordar que en los años 1603 y 1604 firma dos gruesos volúmenes de poemas líricos y narrativos que se conservan en su mayoría inéditos en la Biblioteca Capitular y Colombina en la Catedral de Sevilla. En suma, Juan de la Cueva demuestra ser el primer preceptista que introduce el novedoso principio de la relatividad y carácter histórico de la literatura.

El *Compendio de Arte Poética* incluido por Cristóbal de Mesa en el volumen de poesía *Valle de lágrimas y diversas rimas* (1607), por su propia naturaleza discursiva, una apretada síntesis de los principios poéticos que se sirve de la epístola en tercetos encadenados, se centra en la exposición del sistema de causas aristotélico y en la teoría de los estilos, para lo cual parafrasea fielmente a su admirado amigo Tasso⁶³ en la exposición que este hace de la jerarquía de los estilos en los *Discorsi dell arte poetica* (1587); pero no refiere ningún modelo de imitación. Con todo, y aunque nos alejemos un poco del argumento de este apartado, conviene destacar que el *Compendio* es el primer texto teórico que subordina de una forma nítida los subgéneros poéticos neoclásicos al género lírico, a partir de la clasificación de los estilos. Baste recordar que las *Tablas* de Cascales seguían colocando la epístola, la elegía o la sátira bajo la ambigua etiqueta de *épicas menores*. Escribe Cristóbal de Mesa:

Hay tres estilos, alto, mediano, ínfimo,
usa el sublime el épico y el trágico,
y es el humilde siempre propio al cómico,
y así queda el mediano para el lírico,

⁶³ Sobre la relación personal entre Cristóbal de Mesa y Torquato Tasso y la influencia de este en las ideas literarias del español sigue siendo imprescindible el estudio de Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta, 1973; véanse preferentemente las pp. 40-48.

que son decir florido, ornado y plácido,
 ya en epigrama, ya en elegía o égloga,
 ya en capítulo, sátira o epístola,
 sabroso en todo, aunque en la sátira áspero,
 tiene el medio que enseña la retórica,
 que se atribuye a la elegante plática⁶⁴.

La obra de Luis Carrillo y Sotomayor, por su propia naturaleza e intención, prescinde de los poetas castellanos para proponer de forma programática un ideal de poesía docta y erudita que tiene sus referentes poéticos y su justificación en la tradición clásica: Hesíodo, Eurípides, Virgilio, Ovidio, Ennio, Lucrecio, Manilio, Horacio, Propertio, etc., cuyos versos son el receptáculo del arte y la erudición poética. En sus páginas solo asoma una mención a Garcilaso para alzarlo al olimpo literario y para ensalzarlo como el primero que armonizó el heroísmo militar y la alta poesía: «Entre estos, dichosísimamente nuestro Garcilaso excedió las esperanzas de los italianos en cuanto a nuestra nación, y a los nuestros abrió camino, para presumir de tan dichosa osadía, frutos tan colmados como los suyos. Él fue, pues, el primero de nuestra profesión militar que ilustró con sus escritos a nuestra España»⁶⁵. En su línea argumental no cabía evocar ejemplos análogos como los de Manrique y Santillana, porque, simplemente, no respondían al ideal poético que propugnaba ni a la intención de su discurso.

El *Discurso poético* de Jáuregui propone frente a los desmanes de los modernos, que nunca son citados por su nombre, sino de forma indeterminada, el ideal clasicista de perspicuidad, que tiene como nortes principales a los poetas Virgilio y Horacio y a los teóricos Tasso, Vida y Escalígero. De los poetas del pasado cita a Garcilaso en tres ocasiones, ideal de elocuencia, naturalidad y perspicuidad que opone como antídoto ante los *modernos*. La primera para ilustrar las cualidades retóricas de elegancia y dulzura, frente a dureza, que atribuye a la combinación sintagmática formada por sustantivo y epíteto, por este orden, para lo cual se sirve de cuatro versos de las églogas⁶⁶. En las otras dos

⁶⁴ Citado en Alberto Porcheras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, p. 313.

⁶⁵ Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, p. 327.

⁶⁶ Cf. J. de Jáuregui, *Discurso poético*, cit. (n. 40), p. 82.

ocasiones⁶⁷, evoca y literatiza los versos 302-306 de la égloga I y el último de la elegía I de Garcilaso desposeyéndolos de su significado original y adaptándolos agudamente a su propósito demostrativo. A Mena lo recuerda para desollarlo despiadadamente por sus atropellos a la lengua⁶⁸, y ello se explica porque los argumentos que usa para vituperarlo son análogos a los empleados contra los *cultos*.

Treinta años después del *Discurso poético*, en 1665, apareció, publicada por la imprenta episcopal de Satriano, la *Rítmica*, obra del polígrafo cisterciense Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682), segunda parte de su monumental *Primus calamus*, cuyo primer libro había sido la *Metamétrica*, publicado en dos volúmenes en Roma por Fabius Falconius en 1663. Este completísimo tratado de versificación castellana va precedido de ocho *epístolas preliminares*, cuya doctrina constituye un tratado que da respuesta a las cuestiones cruciales de la poética desde el ortodoxo enfoque aristotélico del sistema de causas: definición y división de la poética (ep. I); lugar de la poética entre las ciencias (ep. III); los modelos de imitación, causa ejemplar, (ep. III-V); la causa material de la poesía (ep. V); la consideración del poeta, causa eficiente (ep. VII-VIII). Tras las epístolas los libros primero y segundo de la *Rítmica* se ocupan de la causa material y formal, respectivamente. Estas cartas tienen uno o varios destinatarios innominados, a quienes titula en ocasiones como Ilustrísimo Príncipe (ep. VI), en otras como Isidoro (ep. VIII). En opinión de Héctor Hernández Nieto⁶⁹, las seis primeras parecen dirigidas a un mismo eclesiástico, aficionado a la poesía latina, a quien Caramuel desea persuadir de la superioridad de la poesía castellana. Las epístolas y el tratado son, conjuntamente, una obra fundamental para la historia de la teoría del canon. Al sistema de causas aristotélico, fundado en las causas internas (material y formal) y externas (eficiente y final), el polígrafo madrileño añade la *causa ejemplar*, la imitación de modelos, generadora de la creación poética junto a la causa eficiente, esto es, el poeta. Así, la *imitatio* deviene de simple

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 110 y 123, respectivamente.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 110. La valoración de Juan de Mena en la historia literaria y las polémicas suscitadas por su obra fueron estudiadas por María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* [1950], México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

⁶⁹ Cf. H. Hernández Nieto, *Ideas literarias de Caramuel*, cit. (n. 32), pp. 94-95.

causa material (mimesis) a causa ejemplar. De este modo, el elenco de poetas dignos de imitación del pasado e imitables del presente adquiere una importancia sin precedentes en las preceptivas anteriores; importancia de la que nos advierte a cada paso el autor de la *Rítmica*, especialmente en las epístolas III-V.

Esta integración de la causa ejemplar en el sistema de la poética le obliga a establecer una clasificación de los poetas y una jerarquización: para Caramuel hay tres rangos de escritores: los ínfimos, de los que no trata; los mediocres, que siguen con corrección la plantilla propuesta por los modelos de imitación; los eximios, quienes enriquecen y superan a sus modelos permitiendo el progreso artístico:

Produjo la naturaleza mucho plomo, poco oro, para reducir a la igualdad estos dos metales desiguales, ya que muchas libras de plomo suelen equivaler a una sola de oro. Produjo muchos ingenios mediocres, pocos eminentes e ilustres, para que con pródigo equilibrio aqueste peso fuese en aquese número compensado. A mayor abundamiento, no quiso que todo lo grande y puro existiera en un mismo siglo, no quiso entregarlo todo a una misma provincia, sino que con pródiga mano ha sabido distribuirlo por los tiempos y lugares, para no hubiese ninguna edad, ninguna región que con razón envidiara a las demás.

La ciencia debe su progreso a estos ingenios eximios, pues los mediocres –para no hablar de los mezquinos– salen del paso con sus deberes si transmiten a sus discípulos lo que ellos recibieron de sus preceptores. De aquí se sigue que, en igualdad de condiciones, los posteriores son más doctos que los antiguos: pues nuestra época recibe los descubrimientos de los ancianos, los ennoblece con nuevas especulaciones, y transmite lo más acabado a la posteridad⁷⁰.

La declaración de Caramuel en esta epístola III es trascendental para la evolución de las ideas estéticas, pues cuestiona el principio de inmutabilidad de los modelos de imitación, y, como hemos señalado en otro lugar⁷¹, abiertamente declara que el motor principal de la evolución en la creación poética y de los cambios en la historia literaria son los poetas excepcionales, los únicos capaces de alejarse de las formas conocidas, de apartarse de los patrones comunes de la representación

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 172-173.

⁷¹ J. M. Rico García, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonicación en la preceptiva literaria. Siglo XVII», cit. (n. 1), p. 164.

de la realidad para crear algo nuevo⁷². Por otro lado, concede a los poetas menores el mérito de perpetuar, si realizan bien su oficio, el legado de los grandes maestros a través del ejercicio de la *imitatio*. La lógica interna de su discurso le conduce a proclamar la superioridad de los poetas modernos castellanos sobre los antiguos, y los del XVII sobre los del XVI, puesto que concibe la creación como un proceso dialéctico, ininterrumpido, de superación, llevado a cabo por unos pocos ingenios a lo largo de la historia: «Mas, pregunto: ¿Cuántos poetas? ¿Cuántos, pregunto, han escrito versos eruditos y doctos desde el nacimiento de Cristo hasta nuestros días? Si a cada siglo se le asignara uno, poseeríamos al menos dieciséis que hubiesen honrado nuestra patria; desgraciadamente nos lamentamos de no tenerlos»⁷³. La consecuencia que se deduce es coherente con este razonamiento, encumbra en la cima del parnaso a los que él considera los dos últimos grandes ingenios, Lope y Góngora, a los que, por cierto, considera inimitables simultáneamente: «Lope de Vega y Luis de Góngora fueron dos astros del Olimpo, dos empeños de Febo, dos amantes de las elegancias y una doble delicia del parnaso. El amante de la poesía podrá imitar a cualesquiera de los dos, pero no deberá hacerlo al mismo tiempo ni empezar por Góngora»⁷⁴. Caramuel estaba, en fin, persuadido de la aparente paradoja de que cualquier vigencia artística de valor universal es meramente transitoria.

El selecto grupo de poetas eximios que había dado la literatura nacional queda gráficamente sintetizado en la *Rítmica*, donde se describe el parnaso levantado en Madrid en 1649 para recibir a la reina en su regreso de Alemania: las nueve musas estaban encarnadas en Séneca, Lucano, Marcial, Juan de Mena, Garcilaso, Camoens, Lope, Góngora y Quevedo. En suma, los tres grandes poetas del Seiscientos representaban, incluso por la cantidad, la superioridad del pasado inmediato, casi presente, frente al siglo anterior, del que se excluían a poetas tan representativos como Cetina, Herrera, Hurtado de Mendoza o fray Luis,

⁷² Raimundo Lida explicó esta idea de forma ejemplar en nuestro tiempo: «Las obras poéticas que pueden explicarse, sin dejar residuo, por su tiempo, su generación o su escuela no son las obras mejores. Los poetas presos en las circunstancias de su época no son precisamente los grandes poetas, sino aquellos de quien dice Lope que *andan a cuadrilla*», «Periodos y generaciones en historia literaria», en *Letras Hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (20ª reimpr.), p. 44.

⁷³ H. Hernández Nieto, *Ideas literarias de Caramuel*, cit. (n. 32), p. 190

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 210.

algunas de ellos reeditados en el primer tercio del siglo. Además, el pasaje citado sintetiza la concepción de la literatura como testimonio de la identidad nacional, y como un fluir ininterrumpido, como un *continuum* en el que se inscriben sin distinciones históricas ni lingüísticas los autores de la Hispania romana y los escritores vulgares.

Las ideas literarias de Caramuel son la expresión de una nueva sensibilidad de la que son también ejemplos egregios Saavedra Fajardo o Nicolás Antonio, cuyas obras reflejaron recurrentemente, antes y después de Caramuel, la idea de la historia literaria como *continuum* y cifraron en Góngora la excelencia de nuestra literatura⁷⁵.

La epístola III de las preliminares que sirven de pórtico a la *Rítmica*, rotulada con el siguiente encabezamiento, *¿Por qué han florecido tan pocos poetas en el orbe literario?*, es un epítome de historia literaria que refleja fielmente el gusto de Caramuel, y nos atrevemos a decir, de su tiempo. La fuente principal de este breve compendio de la literatura española es la *Urna sacra erigida a las inmortales cenizas de Frey Lope de Vega Carpio*, texto debido a José Pellicer de Tovar e incluido en la antología de textos, en memoria de Lope, recogidos por Juan Pérez de Montalván, la *Fama póstuma* (Madrid, Imprenta del Reino, 1636). Caramuel traduce al latín en esta epístola, sin citar la fuente, numerosos pasajes de esta *Urna sacra*⁷⁶. En ambos discursos se subraya el fluir ininterrumpido de la historia literaria desde la romanización de la península, y en los límites de ese discurso histórico sitúa Caramuel a Séneca, Lucano y Góngora: «tanto el origen como la meta final la pongo en Córdoba: esta muy noble ciudad dio al parnaso y a las musas en otro tiempo a Séneca y Lucano, y últimamente a Luis de Góngora, poeta fecundísimo y digno de todo encomio»⁷⁷. Un fluir solo truncado por el largo periodo de dominación musulmana de la península: «Tan pronto como los moros comenzaron a ser abatidos y a servir a los cristianos, las musas distinguieron con mayor

⁷⁵ Cf. lo referido sobre el particular en la *República literaria* de Saavedra y la *Biblioteca* de Nicolás Antonio en J. M. Rico García, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria. Siglo XVII», cit. (n. 1), pp. 149-150.

⁷⁶ Así fue advertido por Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*, cit. (n. 5), vol. I, p. 791-792. H. Hernández Nieto analiza puntualmente la deuda de Caramuel con el discurso de Pellicer, cf. *Ideas literarias de Caramuel*, cit. (n. 32), pp. 170-183.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 177.

gloria a los españoles. En aquel tiempo fue tenida en aprecio la tosca cuanto erudita pluma de Juan de Mena. Promovieron el arte y lo ennoblecieron con ingeniosas obras Gómez Manrique, Iñigo (Ignacio) López de Mendoza, Jorge Manrique y otros, quienes a la adolescente poética la entregaron galana y hermosa; la decoraron Juan Boscán y Garcilaso de Vega; le otorgaron aún más lustre D. Bernardino de Mendoza y D. Alfonso de Ercilla; finalmente, la consumaron en perfección Lope de Vega Carpio, D. Francisco de Quevedo, D. Francisco de Borja Príncipe de Esquilache, Villayzán, Juan Pérez de Montalbán, D. Pedro Calderón, D. Jerónimo Cáncer y otros muchos»⁷⁸. De acuerdo con su visión dialéctica de la historia literaria, esta relación se expone como una gradación en la que el presente constituye el momento culminante de la trayectoria esbozada de la poesía castellana: «la decoraron Juan Boscán..., le otorgaron aún más lustre D. Bernardino de Mendoza..., la consumaron en perfección Lope de Vega Carpio».

En congruencia con el canon establecido en las *epístolas preliminares*, los autores incluidos en él representan la *causa ejemplar*, los modelos de imitación que ilustran la descripción de la versificación castellana en la *Rítmica*. Los ejemplos para la explicación de los aspectos métricos tratados los toma preferentemente de los poetas antes citados, y es necesario resaltar que lo hace, casi sin excepción, a través de textos impresos. Con unos pocos volúmenes de poesía española e italiana, principalmente, y unas pocas *artes versificatoriae*, elabora su monumental tratado. Hay que añadir que Caramuel refiere con escrúpulo bibliográfico las ediciones por las que cita⁷⁹, de lo cual podemos extraer algunas conclusiones significativas. Maneja impresos cuya fecha de publicación son, en su mayoría, próximas a la composición de su tratado, casi todos editados en el segundo cuarto del Seiscientos. Así, de una obra como *Arte poética castellana* de Juan Díaz Rengifo, cuya edición príncipe es de 1592, maneja la edición de 1628. Los poetas elegidos son también, preferentemente, los poetas más descollantes del segundo cuarto del siglo, junto a los elegidos de la generación anterior: Góngora, Lope y Quevedo. A Góngora lo cita siempre por las ediciones con comentario de Salcedo Coronel

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 180-181.

⁷⁹ En la actualidad, Ignacio García Aguilar y José Manuel Rico preparan un trabajo bibliográfico sobre los impresos poéticos que formaban parte de la biblioteca del polígrafo madrileño.

Salcedo Coronel (*Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, 1646 y 1648); de Lope solo cita los textos impresos que tenía a mano del *Laurel de Apolo*, de la *Dorotea* y de la *Parte XXII* de sus comedias, de la que refiere ejemplos de la *Vida de san Pedro Nolasco*; de Quevedo, el *Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648). Entre los impresos más citados se hallan las *Obras del Príncipe de Esquilache*, que lee en la edición de 1648 (Madrid, Diego Díaz de la Carrera) y no en la de Amberes, 1654; las *Obras de Anastasio Pantaleón de la Ribera* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648); las de Cáncer y Velasco (Madrid, 1651); *Fuente de Aganipe o Rimas varias*, (Madrid, Juan Sánchez, 1646) de Faría e Sousa; y la citada *Fama póstuma*, de la que extrae composiciones de muy diversos poetas, entre ellos su apreciado López de Zárate.

Queremos, a continuación, extraer y abstraer del copioso volumen de comentarios, explicaciones, noticias y observaciones de la *Rítmica* algunas ideas relacionadas con la noción de canon. Como se ha explicado a partir de las *epístolas preliminares* la cota más alta de la poesía castellana la situaba Caramuel en los poetas de la primera mitad de su siglo. Manrique, Mena, Garcilaso o Boscán son testimonios célebres del pretérito; pero no representan los arquetipos de la creación poética. Son admirados por lo que suponen para la historia literaria; pero no constituyen los modelos de imitación del presente. Sus versos casi nunca se reproducen en la *Rítmica*, lo cual es un síntoma inequívoco de lo expresado. Se recuerdan, sí, los esquemas métricos de las *Coplas* de Manrique, «alabado por todos», pero se ilustra su descripción con las que había hecho recientemente Cáncer y Velasco⁸⁰; se evocan los esquemas de las canciones de Petrarca y Garcilaso, pero se copian las estancias de las de Góngora, Esquilache o Paravicino; estudia el origen y desarrollo de la lira en la poesía castellana, y acompaña su exposición con ejemplos de Góngora, Lope, Anastasio Pantaleón o Paravicino, pero no con fray Luis, que había sido reeditado en 1631 por Quevedo; considera la sextina «la más excelente de las composiciones» por su artificiosidad, pero no incluye a Cetina, por citar un poeta paradigmático del género en el XVI, sino a Salcedo Coronel. Petrarca, Garcilaso o Boscán no representan ya la *nueva poesía*, representan el arte antiguo, como se deduce inequívocamente de la siguiente observación al tratar sobre las

⁸⁰ Cf. J. Caramuel, *Primer Cálamo. Tomo II: Rítmica*, cit. (n. 33), p. 208.

canciones con estancias de ocho versos: «Puesto que no encuentro las canciones a las que aquí me refiero en Petrarca, Garcilaso y los poetas antiguos, recorro a los modernos, y por ser el ingenio del Príncipe de Esquilache cultivado y audaz examino atentamente sus metros»⁸¹. Solo cuando no encuentra un ejemplo apto en los modernos, transcribe los versos de Boscán y Garcilaso, por él calificados de *celebérrimos*.

La sensibilidad de Caramuel es integradora de todas las corrientes de la poesía barroca, pues en su opinión, «la belleza consiste en la pluralidad y la diferencia»; así, aprecia y acoge el conceptismo, el gongorismo y el clasicismo, sin establecer jerarquías. Por ello, Góngora, Lope, Faria, Bocángel, Pellicer, Cáncer y Velasco, Esquilache, Quevedo o Paravicino sirven, sin distinciones para ejemplificar sus juicios. No se adivina en la *Rítmica* el menor signo que represente la nostalgia del clasicismo renacentista que había alimentado en el primer tercio del Seiscientos la idea de la decadencia de las letras castellanas. A cada paso demuestra tener un espíritu tolerante y ecléctico en materia estética, que le permite hacer observaciones como la siguiente sobre un autor al que aprecia y cita mucho, a pesar de corregirlo con frecuencia, Cáncer y Velasco: «cuyo ingenio es celebrado por todos, si bien pocos o ninguno hace lo propio con su arte»⁸².

Hay que añadir que ninguna obra preceptiva precedente presta a la poesía popular la atención que le concede la *Rítmica*, signo nítido de la voluntad de su autor por acoger todas las formas de la poética vigente. La poesía popular, que había penetrado en todos los géneros del siglo, desde el teatro a la novela, solo fue dignificada por el maestro Gonzalo Correas en *Arte de la lengua española castellana*, obra que supera con mucho lo que da a entender su título, una *gramática del español*, pero que lamentablemente permaneció inédita en su tiempo⁸³. El propio Correas había lamentado que los tratados de metrificacón y poéticas anteriores a su obra no se hubieran ocupado, por ejemplo, de las seguidillas, que habían invadido el panorama lírico del primer cuarto del siglo. Ese vacío viene a llenarlo Caramuel, que

⁸¹ *Ibíd.*, p. 248.

⁸² *Ibíd.*, 177.

⁸³ El manuscrito estaba preparado para la imprenta en 1625, pero no llegó a imprimirse hasta el siglo pasado, cf. Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.

sí realiza un análisis pormenorizado y que, además, demuestra gran estimación por la poética del octosílabo y las expresiones de la lírica tradicional. Seguidillas, glosas, romances, jácaras o décimas son descritas con detalle e ilustradas con ejemplos de sus poetas dilectos: Góngora, Esquilache, Lope, Cáncer, Paravicino, Quevedo, López de Úbeda, etc.

Otro dato que se deduce del tratado de Caramuel es el valor que adquiere el volumen impreso de poesía para la difusión y reconocimiento de los autores. Ese valor se lo otorga Caramuel a cada paso, pues cita con total precisión bibliográfica los impresos poéticos que maneja para su descripción científica. Se podría decir que los libros utilizados son las autoridades que sirven a su exposición, y ese rango les confiere al citarlos como si fueran obras retóricas, teológicas o misceláneas. Solo refiere ejemplos de poemas incluidos en fuentes impresas, salvo alguna curiosa excepción que advierte, como en la exposición de las características de la jácara, que ejemplifica con la célebre carta de Escarramán de Quevedo, que cita de memoria para dejar testimonio de su popularidad: «me aparto en algunas cosas del texto manuscrito, me aparto de los libros impresos...»⁸⁴.

Es también Caramuel testigo y testimonio no solo de la importancia que tuvieron las ediciones anotadas para la canonización de los autores comentados, sino también para la constitución de un corpus doctrinal en materia poética. Así, su teoría sobre los tercetos, las octavas o las canciones tienen como fuente los comentarios de Salcedo Coronel a Góngora o de Faría e Sousa sobre Camoens, textos a los que remite al lector y no a Carvallo o Cascales.

En suma, la obra de Caramuel es un manual de versificación rigurosamente contemporáneo, un tratado de métrica de su tiempo; y este es el siglo XVII. Se percibe en él una fractura clara entre los dos siglos, hasta el punto de que reprueba la obra juvenil de su admirado Góngora⁸⁵. Con él, el arte poética, las reglas, habían dejado de ser atemporales porque en su tratado se pliegan a las circunstancias y al gusto de su época. Sin embargo, el hecho de que estuviera escrita en latín y de que su publicación, por la recóndita imprenta episcopal de Satriano, a instancias de su auor, solo permitieron una difusión muy restringida, que impidió que sus teorías poéticas y métricas

⁸⁴ J. Caramuel, *Primer Cálamo. Tomo II: Rítmica*, cit. (n. 33), p. 140.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 127.

tuvieran un mayor alcance; razón por la cual Menéndez Pelayo aseveró sin equivocarse que «El más destacado, el más completo y acaso el menos leído de nuestros tratadistas métricos del Siglo de Oro es el Obispo don Juan de Caramuel»⁸⁶.

Como hemos repetido en trabajos anteriores, la influencia de las poéticas en la configuración del canon de la poesía lírica fue muy limitada, como limitada fue la difusión y recepción de este género de obras. Mayor fuerza canonizadora tuvieron las reediciones de los poetas clasicistas, los comentarios a las obras de Garcilaso, Góngora y Camoens, o las ideas vertidas en los discursos críticos que se cruzaron en las controversias sobre el teatro o los poemas mayores de Góngora. Las poéticas convencionales como *El cisne de Apolo* o las *Tablas poéticas* de Cascales repitieron los principios neoaristotélicos sin introducir novedades verdaderamente significativas. Con todo, en el haber de estos tratados del XVII cabe resaltar que lograron abrir un espacio de reflexión teórica sobre lo lírico⁸⁷.

⁸⁶ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, cit. (n. 5), vol. I, p. 714. H. Hernández Nieto hace una descripción bibliográfica de la repercusión de la *Ritmica* de Caramuel en la crítica y la historia literaria de los siglos XIX y XX, cf. *Ideas literarias de Caramuel*, cit. (n. 32), pp. 134-136.

⁸⁷ En los dos volúmenes anteriores del grupo PASO dedicados al canon se atiende a este tema pormenorizadamente; baste citar la ejemplar revisión teórico-crítica y el replanteamiento que sobre la cuestión hace Begoña López Bueno, «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en B. López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, cit. (n. 45), pp. 69-96.