

LA SILVA EN LAS PRECEPTIVAS Y TRATADOS ESPAÑOLES DEL BARROCO Y DEL NEOCLASICISMO

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA,
ALEJANDRO GÓMEZ CAMACHO
Universidad de Sevilla

La afición del siglo XVII a las novedades también llegó a la poesía lírica con la incorporación de una nueva forma métrica: la silva. En realidad la renovación de nuestros esquemas métricos es mucho más pobre que en el siglo anterior, cuando se consagran todas las formas que acompañaron al petrarquismo; pero frente a una excesiva codificación de aquéllas, este nuevo paradigma se caracteriza por una gran libertad combinatoria en lo métrico y una generosa permisividad en lo temático.

La incorporación de la silva a las preceptivas literarias será lenta y vacilante, en buena parte porque poco había que prescribir en una composición que se basaba en la libre elección del poeta. Antes de adentrarnos en el análisis de las noticias que sobre la silva nos dejaron los autores del XVII, será necesario aclarar qué entendían los españoles de los primeros decenios del siglo por silva.

LOS VALORES DEL TÉRMINO

Lo más frecuente en estas fechas es la identificación del término como una variante de la “selva” en castellano, sin ninguna relación por tanto con la creación literaria. En 1611 Covarrubias se limita a definirlo como “del nombre latino silva, que vale montaña”.

Sin embargo el término silva ya designaba en español un género literario de extraordinaria vitalidad en nuestro Siglo de Oro, el de las composiciones que se caracterizaban por una riquísima variedad de temas, muy próximas a las obras misceláneas, e incluso a las polianteas. A. Prieto sugiere que en el siglo XVI estas composiciones se realizaban en prosa y verso:

En este aspecto, las silvas o misceláneas que iremos viendo responden adecuadamente al sentido de variedad o alternancia en el que voy insistiendo tanto con la prosa como con el verso¹.

En los primeros años del siglo XVII encontramos bajo el título de silvas una notable variedad de composiciones, que engloba desde la silva métrica a la silva de consonantes, versos sueltos e incluso poemas estróficos escritos en sextetos o en octavas; simultáneamente encontramos silvas métricas identificadas por sus autores como boscarecha, salmos o simplemente sin definir como silva métrica. Por otra parte da la impresión de que cuando autores como Quevedo emplean el término silva no se están refiriendo tanto a un tipo de composición que combina libremente metros y consonantes, como a un poema compuesto a la manera de las silvas latinas de Estacio, con lo que estaríamos ante un nuevo valor del término, independientemente de que después aludan a composiciones que efectivamente se escribieron en silvas métricas.

No creemos que sea exagerado considerar a Rodrigo Caro como el primer autor que emplea el término silva de manera inequívoca con el mismo valor que hoy le damos, exclusivamente métrico. En su *Relación de las antigüedades y excelencias de la villa de Utrera*, escrita antes de 1622, identifica la silva como un paradigma métrico que por su libertad permite traducir textos clásicos y de otras lenguas sin las estrecheces de las estrofas castellanas².

1. Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 219.

2. Rodrigo Caro, *Relación de las antigüedades y excelencias de la villa de Utrera*, p. 42.

Dentro de la polémica que suscitó la aparición de las *Soledades* de Góngora, también encontramos el término usado con valores diversos, e incluso contradictorios, con la notable peculiaridad de que en ningún caso se hace referencia con claridad a un nuevo modelo de combinatoria métrica. Revisaremos en su lugar todas las referencias que se hacen al género de las *Soledades* en los textos que se escribieron en defensa y censura de éstas, pero podemos adelantar que en las escasas ocasiones en que se emplea el término no encontramos un valor semántico homogéneo, ni en los apologistas ni en los detractores del poeta cordobés. En este sentido, Almansa y Mendoza nos habla en sus *Advertencias para la inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora* de 1614, sobre una “silva de varias cosas en la soledad sucedidas”³, renunciando implícitamente a lo que de novedoso tenía la silva gongorina como esquema métrico para refugiarse en la acepción de silva miscelánea, asentada en la autoridad de la tradición española del siglo anterior.

Un autor como Lope de Vega, que había escrito en 1612 una extensa silva, censura a Góngora en el género de sus *Soledades*. Respondiendo el Fénix a la réplica de Antonio de las Infantas, que le había acusado de “práctico en poesía” porque se le había hecho novedosa la combinación de la rima y los metros en el poema del cordobés, afirma:

Como sabe también que pocos o ninguno han escrito en lengua ajena conceptos propios que merezcan el nombre de Poema, o trabajo de importancia; que fragmentos sueltos, o traducciones muchos los han acometido, y pocos lo consiguieron con perfección, mas esta miscelánea de vuestra merced ha de ser el plus ultra no conocido hasta aquí⁴.

Más adelante analizaremos en profundidad las cartas de Lope y de Antonio de las Infantas, pero no podemos dejar de destacar aquí la curiosísima identificación que hace el primero entre miscelánea y silva al referirse a las *Soledades*, con una intención claramente peyorativa. Lope era consciente sin duda de que el título de silva miscelánea no convenía en manera alguna al poema de Góngora, cuya similitud genérica con obras como la *Silva de varia lección* de Mexía no era defendible ni por los detractores más recalcitrantes de la silva de las *Soledades*. No obstante tampoco podemos ignorar que la asociación de las *Soledades* con una miscelánea sólo pudo nacer a través de

3. Andrés de Almansa y Mendoza, *ob. cit.*, en Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, A. Bosch, 1978, p. 33.

4. “Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas”, en Ana Martínez Arancón, *ob. cit.*, p. 58.

la identificación que efectivamente se establecía entre miscelánea y silva en los primeros decenios del XVII.

En conclusión podemos afirmar que el término silva designaba en el primer tercio del seiscientos al menos a tres tipos de composición diferentes, estrechamente vinculados entre sí y cuyas fronteras eran difíciles de precisar incluso para los creadores de la novedad métrica. Por un lado silva es una composición de tema variado, sinónimo de miscelánea; por otro vemos que silva es un poema que recuerda de alguna manera a las composiciones de Estacio, ya sea por su vinculación directa a algunas de las silvas estacianas, como por su tendencia a la écfrasis; en último lugar tenemos a la silva como variación libre de consonantes y metros endecasílabos y heptasílabos, aplicable por tanto a cualquier traducción de un salmo o un texto clásico que haya optado por la libertad formal.

LA SILVA EN LAS RETÓRICAS

En las retóricas españolas del primer tercio del XVII no encontramos por supuesto ninguna referencia a la silva: los ámbitos del arte oratoria y de la poética estaban entonces perfectamente delimitados, y en manera alguna una composición métrica era objeto de la retórica. Sin embargo sí podemos observar en nuestras retóricas del XVII determinados fenómenos que son indicio de las tendencias que van a generar la aparición de una nueva composición en el panorama métrico español.

Aclaremos desde el principio que la referencia que hace fray Juan de Guzmán al “artificio de sylvas, odas, prólogos con otra infinidad de cosas” en el prólogo a su retórica, nada tiene que ver con el nuevo género poético que aparecerá en el XVII. Los *Combites* de Guzmán son una retórica escrita específicamente para predicadores y el ejercicio retórico del sermón, y sólo se ocupa del género deliberativo, son ajenos por tanto a cualquier reflexión relacionada con la lírica; además esta obra se imprime por primera vez en 1589, mucho antes de que se escribiese la primera silva métrica en español.

A. Martí define con precisión nuestra retórica del barroco como “un mero empeño por conseguir un buen estilo”⁵, empeño que suponía un inmen-

5. Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 264.

so esfuerzo de adaptación y reducción, tanto de la retórica clásica como de la española del siglo XVI. En las obras de retórica de Baltasar de Céspedes, Bartolomé Jiménez Patón y Juan de Robles, la elocución adquiere una amplitud desmesurada, inconcebible en una retórica del XVI. Se concede al adorno y al acomodo de la lengua, que no son sino una parte de la elocución, una atención preferente dentro de la retórica. No tenemos lugar aquí para precisar las relaciones que podrían establecerse entre esta renovación de la oratoria y el ambiente que propicia la aparición de nuevos gustos en la poética, pero sin duda responden al mismo espíritu del gusto barroco por la novedad. Considérense, por ejemplo, las continuas referencias que se hacen en los tratados de concionatoria y en las retóricas escritas para predicadores a la contención de los excesos del ingenio y a los desbordamientos de lo que podríamos identificar con el furor poético; la libertad formal y la amplitud de temas que ofrecía la silva en la lírica también las encontramos en la prosa de los sermones.

LA SILVA EN LAS PRECEPTIVAS LITERARIAS

Varias razones van a determinar la ausencia de la silva, ya sea como género o como simple esquema métrico, en las poéticas y preceptivas literarias del siglo XVII. A nuestro juicio un factor determinante de esta omisión será la sumisión de los preceptistas españoles a las poéticas aristotélicas italianas que no consideraban en su sistema métrico-estrófico este tipo de composiciones. No será hasta finales del siglo XVII cuando Alessandro Guidi cultive una forma similar (*canzone a selve*) por primera vez en la literatura italiana.

Además, su propia indefinición era el mayor obstáculo con el que contaba la silva para introducirse en las preceptivas. Ningún preceptista se hubiera atrevido por iniciativa propia, sin el auxilio de un precedente, a codificar una forma regida por la indeterminación más absoluta. Un género como el madrigal, definido también por la indeterminación de su esquema métrico, formaba parte del catálogo de composiciones desde la primera preceptiva española porque se encontraba perfectamente codificado en las preceptivas y artes métricas italianas. Era necesario el paso del tiempo y la naturaleza de una obra tan heterodoxa y falta de prejuicios como la de Caramuel para que la silva se introdujera en los tratados dedicados a los principios métricos y poéticos.

La revisión de nuestras antiguas preceptivas sirve para dar testimonio de

cuanto venimos diciendo, al tiempo que nos informa sobre el tratamiento que se le dio a formas afines a la silva.

El *Arte poética en Romance Castellano* (1580) del portugués Miguel Sánchez de Lima representa, como es sabido, el primer intento de sistematización de los tipos de combinaciones estólicas en nuestra poesía. En el diálogo segundo, Sánchez de Lima nos describe los modelos estróficos de las formas italianas ya plenamente consolidadas en España. Ningún interés merecería esta obra para nuestro propósito, si en ella no se perfilaran algunas tendencias metodológicas que van a permanecer inalterables hasta las preceptivas decimonónicas. Entre ellas cabe destacar la indiferenciación de criterios temáticos y métricos a la hora de catalogar los tipos poéticos; así comprobamos que al tratar los moldes estróficos procedentes de Italia estudia los tercetos, octavas, sonetos, odas, sextinas, canciones, madrigales y églogas, además de tocar los esdrújulos y el verso suelto. Quedan, pues, incluidas las odas - aunque hace bien notar que su estrofa es la lira- y las églogas.

En 1592 sale a la luz en Salamanca el *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo, obra de extraordinaria popularidad y difusión hasta fines del siglo XVIII. La obra de Rengifo opone al elemental tratado de Sánchez de Lima una precisa y muy detallada descripción de todas las posibilidades de combinaciones estróficas. Para confeccionar su *Arte Poética*, Rengifo sólo contaba con la tarea inicial de Sánchez de Lima y con los recursos con los que lo dotó su propia experiencia y trabajo, como él mismo declara. No son pocas las páginas que le dedica a los modelos que más se identificarán con la silva: la canción y el madrigal⁶. El amplio estudio de la canción viene ilustrado con veintinueve paradigmas métricos extraídos en su mayor parte del *Cancionero* de Petrarca. A través de este pormenorizado análisis, Rengifo nos sitúa en las enormes posibilidades que ofrece el esquema estrófico de la canción.

En 1596 se publica la gran obra preceptiva de nuestra literatura áurea, la *Philosophía Antigua Poética* de Alonso López Pinciano. Su profundo conocimiento de los preceptistas aristotélicos fija la atención de su obra más en el estudio filosófico de los principios poéticos y en la crítica literaria que en consideraciones métricas.

El polígrafo vallisoletano se ocupa ampliamente de la canción y del

6. Cfr. *ob. cit.*, caps. LIX y LX, y cap. LXI, pp. 84-86.

madrigal en la epístola séptima, consagrada al metro. Como veinte años después Cascales, el Pinciano conceptualizará liras, baladas y madrigales como canciones:

La lira, ballatas y madrigales todo son una especie de canciones, y, assí como éstas pueden ser hechas al alvedrío del poeta, lo pueden ser essotras composiciones, salvo lo que sabéys que el madrigal y ballata andan a solas y no acompañadas como las estanzas ⁷.

En el diálogo, Ugo le pone de manifiesto a Pinciano las infinitas posibilidades que las composiciones en estancias encierran:

De las canciones ay un número sin fin; las cuales dexo porque no se puede poner orden cierto en sus consonancias, ni en el número tampoco, como ni en las ballatas, ni madrigales ⁸.

Frente a Rengifo, el Pinciano no se ocupa de ofrecernos un muestrario de paradigmas métricos de las estancias de la canción, pues es consciente de la inutilidad de tal esfuerzo. Desde su posición de espectador privilegiado, es testigo de la evolución de la canción italiana en España desde la segunda mitad del siglo XVI, momento en el que tiende progresivamente hacia combinaciones cada vez más inéditas en lo que afecta a la distribución de versos y rimas.

La misma actitud respecto de la canción se aprecia en la más trascendente poética de signo platónico: *El Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, aparecida en Medina del Campo en 1602. Al tratar de las canciones y sus diferencias escribe:

...estas canciones son tan diferentes que algunos afirman que se pueden hacer al albedrío, y que cada poeta puede inventar canciones ⁹.

No se puede deducir que bajo estas palabras se dibuje la caracterización de una forma de canción libre, ya que la libertad señalada sólo afecta a las estancias. La ruptura de la cohesión y simetría estrófica de las estancias de la canción era inconcebible para la rigidez y conservadurismo de nuestras primeras preceptivas. Sin embargo tal afirmación refleja la búsqueda de la libertad deseada en la que se afanaron nuestros poetas a partir del último tercio del

7. *Ob. cit.*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. II, p. 279.

8. *Ibid.*, p. 279.

9. *Ob. cit.*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, vol. I, p. 51.

siglo XVI, búsqueda que fue determinante para la aparición y consolidación de la silva métrica.

En el tratamiento del madrigal se aprecian sensibles diferencias entre Rengifo ¹⁰ y el Pinciano ¹¹. El primero, más atento a los preceptos de Antonio da Tempo que al conocimiento empírico que le podían proporcionar las composiciones de los poetas de su época, encorseta al madrigal en un esquema formado por dos o tres estancias de tres versos cada una y con remate opcional. El Pinciano, por el contrario, subrayaba la indeterminación en el número de versos tanto para las baladas como para los madrigales.

Carvalho sigue a Rengifo en lo que respecta al madrigal, aunque anota tres posibilidades combinatorias sobre su esquema básico.

Al tratar del metro, el Pinciano se debate entre el respeto incondicional a la autoridad de Aristóteles, para quien era un elemento incidental de la poesía, y el seguimiento de los críticos aristotélicos, que le habían atribuido un papel esencial. La primera opinión la soporta en el diálogo Ugo, mientras que Fadrique estima que:

el metro es la materia sugetiva en quien la poética se sujeta perfecta, digo, y verdadera, y todas las imitaciones en le(n)guaje y plática q(ue) carecen del metro, tienen un no sé qué menos de lo que les conviene ¹².

El sentimiento del Pinciano está más próximo a esta segunda opinión como demuestra la dedicación exclusiva al tema en la Epístola VII de su obra.

Cuando estudia la adecuación entre género y metro en la poesía lírica, Fadrique es preguntado por el Pinciano sobre las causas que no hacen convenientes a los madrigales para la poesía lírica, siendo para este género lo preceptivo la canción. La respuesta de Fadrique incluye implícitamente el origen y el destino rústico que Rengifo le atribuía al madrigal: “Esas son canciones rústicas y las líricas tienen más primor” ¹³. Rengifo había escrito:

Este género de canciones se llamó primero Mandrial de Mandra, que significa la cabaña del pastor o el aprisco de las ovejas, y poco a poco corrompiéndose el vocablo con el tiempo se vino a llamar madrigal. Dieron los antiguos este nombre porque era propio de los cantares rústicos, y toscos... Pero ya no sólo se hazen madrigales en estilo pastoril, sino en lenguaje político y de cosas graves ¹⁴.

10. *Ob. cit.*, cap. LXI, pp. 84-86.

11. *Ob. cit.*, ed. cit., vol. II, 278.

12. *Ibid.* II, pp. 219 y 220.

13. *Ibid.* II, p. 289.

14. *Ob. cit.*, p. 86.

El Pinciano codificaba la proyección del madrigal, adscribiéndola al subgénero epigramático¹⁵ en competencia con cuartetos y redondillas. De este modo constataba el hecho consolidado en la práctica poética de la derivación de las estrofas petrarquistas hacia los géneros neoclásicos.

El periplo por el panorama de las preceptivas literarias del siglo XVI y XVII se detiene inopinadamente en 1605 ante los preliminares de la edición de la *Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda. Al frente de la edición topamos con un extenso repertorio de combinaciones de metros y estrofas, exactamente cincuenta y una. En esta tabla tienen cabida las más peregrinas formas de versificación, desde estrofas rescatadas de los más insospechados cancioneros medievales hasta algunas rudimentarias tentativas de adaptación de los metros latinos. A pesar de lo inusitado de las estrofas que recoge el licenciado López de Úbeda, todas ellas tienen en común una rigurosa codificación. Así pues, aunque hubiera estado atento a los primeros ensayos de la silva métrica que se estaban probablemente produciendo en torno a 1605, su propia indeterminación estrófica hubiera impedido su registro junto a paradigmas métricos tenazmente cerrados.

Desde 1605 a 1611 (fechas de las *Flores* de Espinosa y Calderón respectivamente), años en que la silva se encuentra en los tubos de ensayo de nuestra poesía, no hay ninguna preceptiva de relieve. Sin embargo, 1611 es la fecha de publicación del manifiesto poético del cultismo: el *Libro de la Erudición Poética* de Luis Carrillo y Sotomayor. Esta obra es, desde su concepción, el ideario del cultismo poético, no un arte poética donde tenga cabida el estudio de las composiciones métricas. No obstante, la traemos a estas páginas como una más de la serie de circunstancias, aparentemente inconexas, cuya coincidencia en el tiempo las agrupa como indicios de una realidad común: a nadie se le oculta que a partir de las *Soledades* de Góngora la silva va ligada en el siglo XVII inseparablemente a la lengua poética barroca, marcada por la amplificación y la intensificación del cultismo que defendía Carrillo en su obra.

La fecha de 1611 es también trascendental para la silva, ya que en las *Flores* recopiladas por Juan Antonio Calderón se incluyen once silvas métricas. La coincidencia temporal bien pudiera ser producto del acaso, pero también el signo de la necesidad de buscar cauces nuevos de expresión para las posibilidades ilimitadas del nuevo lenguaje poético.

15. Cfr. *Ob. cit.*, II, p. 293.

El compromiso de necesidad entre lengua poética y silva se pone de manifiesto en una de las primeras referencias que encontramos sobre la silva; se halla en la *Plaza Universal de todas las Ciencias* (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa. Entre las noticias curiosas que esta obra miscelánea recoge, leemos lo siguiente:

Algunos siguen de poco a esta parte un nuevo género de composición (al modo de Estacio en las silvas) fundado en oscurecer los concetos con interposiciones de palabras, y ablativos absolutos, sin artículos, aunque cuidadoso en la elegancia de frases y elocuciones. Grandes son las contiendas que causó esta novedad en España, contradiciéndola por una parte muchos, como contraria a la claridad elegante, y por otra siguiéndola algunos, como exquisita y adornada de poéticos resplandores ¹⁶.

La cita revela la falta de definición genérica y métrica de estas composiciones, ligadas tímidamente a Estacio por la necesidad de acreditarlas a través de alguna autoridad. De otro lado, las palabras de Suárez de Figueroa no ofrecen ninguna duda sobre la asociación de la silva a las novedades que Góngora había aportado a la lengua poética.

De 1617 son dos obras de desigual calidad y diferente contenido: las *Tablas Poéticas* de Cascales y *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa. Cascales en su poética se desenvuelve con escasa independencia de los modelos italianos que dan contenido a su obra: sigue servilmente a Minturno cuando trata de los géneros y metros. En el preceptista italiano ya se encontraba poco clarificada la denominación de las composiciones, y Cascales lo recoge en términos similares al conceptualizar como canciones los madrigales y sextinas ¹⁷. Suárez de Figueroa ¹⁸, sin embargo, no refleja esta agrupación, si bien sus doctrinas carecen de originalidad, ya que siguen casi siempre al Pinciano.

En ambas obras podría haber figurado alguna referencia a la silva, que estaba plenamente consolidada en 1617 en el panorama poético español; pero ya por la dependencia de los preceptistas italianos, ya por la falta de iniciativa a la hora de dar entrada a una forma nueva en el sistema genérico o métrico, lo cierto es que con estas obras se pierde la posibilidad de una codificación temprana de la silva.

16. Citado por la edición de Madrid, 1629, fol. 370r.

17. Cfr. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe (col. Clásicos Castellanos, n. 207), 1975, pp. 236-251.

18. Cfr. Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, ed. de María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, p. 171.

La carencia de artes poéticas y de obras preceptivas de relevancia decididas a abordar novedades en el segundo cuarto de del siglo XVII impide que la silva sea codificada hasta 1665, fecha en la que Caramuel publica su *Rhythmica*. Al tratar del madrigal Caramuel alude brevemente a la silva para diferenciarla de aquél en razón del número de versos, distinguiendo con claridad entre las composiciones en estrofas irregulares que tengan menos de veinte versos, a las que llama madrigal, y las de una extensión superior, que reciben el nombre de silvas¹⁹.

Habían pasado setenta años desde que se realizaran las primeras tentativas y experimentaciones de la silva métrica.

LA SILVA EN LA POLÉMICA GONGORINA

Es unánimemente aceptado que hasta la aparición de las *Soledades* las composiciones escritas en silvas métricas habían sido meros ensayos poéticos, tanteos cuya influencia en el sistema métrico dominante fue de escasa incidencia. A partir de la difusión de las *Soledades*, la silva métrica se arraiga decidida y definitivamente.

Sorprende al lector atento de la polémica gongorina la desatención al metro del poema de los innumerables escritos que en torno a la *Primera Soledad* surgen en su alabanza, censura o defensa.

Ninguna referencia a la silva encontramos en los pareceres que Góngora solicitó de sus amigos Pedro de Valencia²⁰ y Francisco Fernández de Córdoba²¹, antes de la difusión de su *Primera Soledad*. Ninguno de los dos escritos, más atentos al problema de la oscuridad y de la novedad del poema, le dedica siquiera un escueto comentario a la fórmula métrica adoptada por Góngora ni a la extensión del poema. La única referencia a la silva, y no a propósito de las *Soledades*, es la que Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, registra en su *Parecer* cuando alude a una silva latina compuesta por él mismo a imitación de Poliziano: *La silva Prome-theo*.

19. *Rhythmica*, Lib. II, cap. V, art. XVIII, p. 331. Cfr. Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970, p. 258.

20. Cfr. "Carta inédita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías", en A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, pp. 3-12.

21. Cfr. "Parecer de Don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las *Soledades* a instancia de su autor", en A. Martínez Arancón, *ob. cit.*, pp. 13-28.

De noviembre de 1613 son las primeras anotaciones a las *Soledades* que conservamos; nos referimos a la obra de Manuel Ponce que Dámaso Alonso²² dio a conocer en 1978. La portada del manuscrito donde se conserva el texto nos la describe Dámaso Alonso: “*Sylva/ a las Soledades/ de Don Luis de Góngora/ Con anotaciones y declaración/ POR/ Manuel Ponce/ y un discurso en defensa de la Novedad/ y términos de su Estilo/ Noviembre /1613*”. En los folios 2-3 se lee: “a los que no entienden esta silba”. Al discreto anotador Manuel Ponce le interesa subrayar su propósito: la defensa de la novedad que contienen las *Soledades*. Este objetivo guía a todos los autores que ponen su erudición al servicio de Góngora, sin embargo ninguno de ellos contempla entre sus novedades la extensión del poema o su esquema métrico.

Manuel Ponce es de los pocos comentaristas que de forma sistemática denomina a la obra silva, sustituyendo en muchos casos su título por el nombre genérico de la composición: “... y que en el *Polyphemo* y en la *Silva* a errado los estilos...”, “Y confieso a todos que esta silva es en algunos trozos difícil”. Señalamos esta circunstancia por su singularidad, ya que después de las *Advertencias para la inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora* de Almansa y Mendoza, donde la palabra silva aparece en tres ocasiones²³, el término acaba ocultándose en los textos sobre las *Soledades* casi de modo definitivo.

Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza, que no siempre fueron justamente consideradas, constituyen la primera tentativa seria de definir el género de las *Soledades*, encuadrándolas en el sistema genérico de Aristóteles dentro de la poesía ditirámica:

... Y Aristóteles llamó a las obras sueltas ditirámicas, por indeterminada materia, a quien el arbitrio del Poeta queda vestirlas del verso que quisiere, y que esta sea una obra suelta, véase que es una silva de varias cosas en la Soledad sucedidas, cuya naturaleza adecuadamente pedía la poesía lírica²⁴.

Para Mendoza el hecho de ser una obra “suelta” es la consecuencia de ser una silva, es decir, el concepto de silva se formaliza en Mendoza en el modelo estaciano codificado por Escalígero, que tiene como característica estructural dominante la indeterminación de la materia. Asimismo en esta

22. Cfr. Dámaso Alonso, “Manuel Ponce, primer comentarista de Góngora”, en *Obras Completas*, vol. VI, Madrid, Gredos, 1982, pp. 501-524.

23. Cfr. *Ob. cit.* en A. Martínez Arancón, *ob. cit.*, pp. 32, 33 y 35.

24. *Ob. cit.*, ed. cit. p. 33.

definición genérica de las *Soledades* se observan rasgos que convienen al espacio semántico que ocupaba el término silva en su sentido más amplio, como ya se ha analizado.

Los juicios de Mendoza no se agotan en este punto. Unas líneas más arriba manifestábamos nuestra extrañeza, desde la perspectiva actual, ante la falta de atención que la polémica gongorina dedicó a la cuestión métrica, ya que ninguno de los participantes trató de describir el modelo métrico que Góngora había adaptado para su obra, y nadie presentó este hecho como una novedad. La respuesta la encontramos en las *Advertencias*:

... demás que la lengua castellana no tiene determinado qué poesía convenga a unas materias, más que a otras, sino en las que son naturales nuestras, como en la copla castellana y arte mayor. Porque los versos que de Italia hemos tomado endecasílabos en que generalmente se escribe, con mudar los estilos los inclinamos a cualesquiera discursos, si heroicos llenar de voces graves el verso en la igualdad de su cadencia, y si líricos de voces blandas, y así como abrazamos el modo de la composición, pueden los dueños della mudarla, con la mudanza de las voces ²⁵.

La opinión de Mendoza refleja la ruptura definitiva de unidad entre tema, estilo y metro, que se venía anunciando desde años atrás en la práctica poética. La falta de compromiso entre estos elementos es una circunstancia que a nadie extrañaba, porque era algo aceptado tácitamente, aunque las preceptivas de la época sostuvieran contumazmente *el decoro que deben guardar las cosas y en qué género de versos y coplas se deben tratar*, como rezaba uno de los capítulos del *Cisne de Apolo*. La autoridad de Aristóteles y Horacio, la servidumbre a las preceptivas italianas y la propia necesidad de crear un sistema estable, eran las anteojeras que impedían a nuestros preceptistas constatar una realidad poética en la que tan sólo el estilo mantenía el frágil compromiso con el género poético; compromiso que la aparición de las *Soledades* venía también a romper definitivamente. Las *Soledades* desde el punto de vista métrico eran invulnerables por la unánime aceptación de la ductilidad estilística del endecasílabo en cualquiera de sus posibilidades combinatorias.

La cita de las *Advertencias* pone de manifiesto que el camino para la experimentación poética sólo seguía la vía de la investigación sobre el lenguaje. Este era el único objeto posible de renovación, capaz aún de sorprender, como demuestra la larga polémica en torno a Góngora.

Ya hemos subrayado que el modelo estaciano de la silva servía a Mendo-

25. *Ibid.*, p. 33.

za para caracterizar genéricamente al poema gongorino. Este modelo sigue presente, aunque nunca de una manera explícita, al registrar en sus *Advertencias* la tendencia de las *Soledades* hacia lo descriptivo, hecho que iba ligado innegablemente a las silvas de Estacio por su deslizamiento hacia la écfrasis:

Y es tan propio de las silvas y soledades - escribe Mendoza - locuciones que aún caminando dos personas, por ignorantes que sean, y no hay a quien no haya sucedido, si ven romper el alba, o cerrar la noche, o desde un erizado risco; haya montuosa o llana tierra, discurren con varias elocuciones pintando la cosa que más próxima tienen...²⁶

Al margen de la obsesión por la verosimilitud que demuestra Mendoza a través de su argumentación analógica, le interesa destacar como algo propio de la silva el elemento descriptivo.

Los únicos dardos lanzados sobre la versificación en toda la polémica gongorina los hallamos en la carta fechada en septiembre de 1615, atribuida a Lope de Vega y a su cenáculo. Curiosamente la carta comienza de forma exabrupta con la lacónica, pero afilada censura a los versos:

Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas se ha aparecido en esta corte con nombre de *Soledades* compuestas por v.m.²⁷

La respuesta a esta carta no se hizo esperar: el propio Góngora primero, el 30 de septiembre de 1615, y su fiel discípulo Antonio de las Infantas el mes de octubre, salieron al paso de las acerbas censuras de Lope. Góngora, consciente de la novedad de su obra, se ufanaba de haber dado principio a algo nuevo; pero ninguna alusión encontramos en su papel de descargo a la cuestión métrica o genérica de su obra. Por el contrario, Antonio de las Infantas contesta puntualmente todas las afirmaciones de Lope. Así responde a sus primeras palabras:

Los diferentes harían desiguales especies de ellos, y no siendo iguales las cadencias (propia acción de esa selva errática), inciertas las consonancias; pues sólo en las octavas, quintillas y décimas las tienen fijas²⁸.

26. *Ibid.*, p. 34.

27. "Carta a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*", en A. Martínez Arancón, *ob. cit.*, p. 40.

28. "Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que escribió a Don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*", en A. Martínez Arancón, *ob. cit.*, p. 46.

El paréntesis aclaratorio justifica la identificación formal entre el metro y el contenido. Sin embargo, tanto para Lope como para Antonio de las Infantas, el artificio métrico del poema es una forma innominada, de la que sólo hablan de forma perifrástica, sin concreción.

Añade en la respuesta:

Advierta el pío lector qué práctico es en poesía, pues esto se le hizo nuevo²⁹.

Estas palabras acusan a Lope de ignorancia, ya que la forma métrica utilizada por Góngora no representaba ninguna novedad para los poetas del XVII. Góngora se sirve de un modelo preexistente y sin denominación –por su falta de codificación–, en el que se habían ensayado los poetas más innovadores, entre ellos el propio Lope; de ahí la velada acusación de inconsecuencia que se deduce del texto: Lope, en efecto, fue de los primeros que cultivaron esta nueva forma en su novela pastoril a lo divino *Pastores a Belén* (Madrid, 1612), donde se encuentra una de las silvas más tempranas que se conservan.

Del cotejo de los textos que conforman la polémica en torno a Góngora y los comentarios y anotaciones a sus obras no podemos extraer ninguna otra referencia o alusión al componente métrico del poema. Este hecho revela que las *Soledades* no eran vulnerables desde ese flanco, pues, como pone de manifiesto Mendoza, el metro, a pesar de los preceptistas, había roto sus ligaduras con los componentes temáticos y estilísticos. Esta realidad aceptada unánimemente daba validez teórica al poema gongorino.

La aparición del *Antídoto contra la pestilente Poesía de las Soledades* de Juan de Jáuregui en 1616 desencadena definitivamente un torbellino de ensayos, pareceres, exámenes y escritos de toda naturaleza en los que se cruzaron las opiniones teóricas y estéticas fundamentales sobre la nueva lengua poética. Sin embargo, de ninguno de ellos podemos extraer algún dato de utilidad para la definición de la silva, ya sea como género poético o como molde estrófico. Nada hallamos en el *Examen del Antídoto* del Abad de Rute, la respuesta más contundente y erudita al *Antídoto*, juntamente con los *Discursos Apologéticos* y las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas. Nada hay tampoco que podamos desgranar en las *Cartas Filológicas* del docto Cascales o en las *Epístolas Satisfactorias* de Martín Angulo y Pulgar, por no citar otros

29. *Ibid.*, p. 46.

textos de menor importancia donde nada de interés encontramos para nuestro propósito.

Habremos de esperar hasta 1636 para dar con la primera definición de la silva como género poético. El texto abre el comentario que Salcedo Coronel hace a las *Soledades*. Su autor, al contrario de lo que hiciera Pellicer en sus anotaciones de 1630, siguiendo la línea metodológica iniciada por las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la obra de Garcilaso, comienza determinando el origen de la denominación del género, para después pasar a describir los rasgos genéricos de las composiciones que se dispone a comentar, amparándose en todo momento en cuantas autoridades lo hayan tratado. Este es el modo de proceder en la dilatada elaboración de los *Comentarios* que Salcedo Coronel llevó a cabo al tratar de las canciones, sonetos, octavas y demás géneros de los que se sirvió Góngora. Así pues, el texto que a continuación vamos a trasladar representa el primer testimonio encontrado que se ocupa de definir el género poético de la silva aplicado a una composición no neolatina:

Este poema que don Luis intitula *Soledades* (por el asunto, o por el verso) es un género de composición que los Latinos llamaron Silva, voz deduzida, como refiere Scaligero, cap. 100 Poet. de la palabra Griega, *Hilyn*, que significa materia, o silva. Los Gramáticos modernos quieren que se diga, a *silendo*, pero esta opinión en la de Scaligero es ridícula, porque como el dize: *Nusquam minus quam in silvis silentium: minima namque Aura maximi Strepitus excitantur*. Comprueba esto un lugar elegantísimo de Luciano del libro 2 de su fabulosa historia, que él llama verdadera, de quien por ventura se acordó Scaligero: *Aer (dice) lenis, placide spirans regioni circumfusus, ac suavis Aurae perspirantes leniter silvam monebant: ita ut ex motis ramis dulces, & continui tantus ederentur, similis eismodu lationibus, quae in dessertis obliquis a fistulis reddi solent*. Quintiliano dize, que algunos Poemas que con súbito ardor se proferían, llamaron los antiguos silvas, *Vel a multiplici materia, vel frequentia rerum inculcatarum, vel ab ipsis rudimentis: rudia namque Poemata, sane effussa, postea castigabant*. Los asuntos de las silvas pueden ser muchos, y diversos, como enseña Scaligero, cap.101 y 103. Poet. lib.3, el que en este género se aventajó más de los Poetas Latinos, fue Estacio Papinio, pues compuso con elegancia admirable cinco libros de silvas a diferentes sujetos. En nuestro idioma he visto algunas composiciones de los mejores ingenios de España con este título, y con grandeza no inferior a la Latina. Presumo que don Luis quiso, que esta voz, *silva*, correspondiese, *soledad*, en nuestra lengua, y no impropriamente, pues si la silva significa en castellano selva, o bosque, ¿qué cosa más solitaria? Comienza pues don Luis este Poema, proponiendo lo que ha de cantar, y dize, que el asunto de los versos que le ha dictado en la soledad su dulce Musa, es el discurso incierto de un Peregrino, que en la confusión de una soledad caminó perdido³⁰.

30. García Salcedo Coronel, *Las Soledades comentadas*, Madrid, 1636, fols. 1r. y v.

Varias consideraciones se desprenden del texto. En primer lugar la anacrónica adhesión al modelo estaciano de la silva en un momento, 1636, en el que este género, consolidado ya plenamente en nuestra poesía, no guarda el más mínimo recuerdo del autor latino. Otro tanto podríamos decir de la inoperante necesidad de legitimar su caracterización genérica bajo la tutela de las autoridades de Escalígero y Quintiliano. De otro lado, sin embargo, llama la atención la vigente identificación semántica entre silva y soledad que sostienen los comentaristas modernos de las *Soledades*.

No obstante, a nuestros ojos, lo más sorprendente es la ausencia de codificación métrica de las *Soledades*. En este punto Salcedo Coronel se aleja del criterio metodológico que inspira su obra, pues siempre que emprende el estudio de un género, se obstina en precisar sus condiciones métricas, salvo en el caso de las *Soledades*. La causa hay que cifrarla en la falta de un modelo teórico anterior que hubiera normalizado una forma métrica como la que había dado cauce a las *Soledades*. Salcedo Coronel, hombre muy apegado al principio de autoridad, no contaba con el arrojo suficiente para sistematizar una forma cuya propia indeterminación era la mayor resistencia que oponía para entrar a formar parte en los manuales de arte poética al uso.

Del silencio de Salcedo Coronel no se puede deducir que la silva no se identificara con la silva métrica. Parece innegable que a partir de las *Soledades* el nombre de silva se va ligando paulatina e indisolublemente a la silva métrica, como demuestra el rastreo de composiciones que llevan este nombre en los años siguientes a la difusión del poema gongorino. Esta es la prueba más contundente que podemos ofrecer en tal sentido, junto con el lacónico testimonio del poeta Rodrigo Caro en la *Relación de las Inscripciones y Antigüedad de la Villa de Utrera* (1622):

Por ajustar algo la traducción podrá ser que no suenen tan bien estas castellanas, y así, hice esta silva que llega más a paráfrasis ³¹.

Para Caro -autor de dos silvas dedicadas a la historia local de Sevilla y Carmona respectivamente (*A la villa de Carmona* y *A Sevilla antigua y moderna*)- la silva representa claramente una forma métrica que por su indeterminación y ductilidad era muy propicia para las traducciones de los textos clásicos, ya que liberaban al traductor o al poeta de la sujeción al rigor de las

31. Rodrigo Caro, *ob. cit.*, p. 42. Cfr. Luis Gómez Canseco, *Rodrigo Caro: un humanista del seiscientos*, Sevilla, Diputación Provincial, 1986, pp. 145-168.

estrofas fijas; de ese modo, la forma abierta que le proporcionaba la silva métrica era el vehículo idóneo para dar rienda suelta a la *amplificatio* barroca. La cita de Caro, temprana si tenemos en cuenta que el primer texto que define la silva métricamente es la *Rhythmica* de Caramuel en 1665, legitima la afirmación incontestable de que la silva se había formalizado en la práctica de los poetas del primer cuarto del Seiscientos como un paradigma métrico, si bien aún faltarían bastantes años para la enunciación teórica de esta realidad, como pone de manifiesto el rastreo de las preceptivas. Igualmente testimonia Caro la estrecha relación en la que conviven la silva y la traducción, y las causas que la alimentan (de la asociación entre silva y traducción se ha derivado la ecuación perniciosa entre facilidad y silva, que se puede intuir en la cita de Caro).

Transcurridos bastantes años después de las palabras de Caro, Faria e Sousa, en 1646, dará testimonio inequívoco de esta realidad. La cita que a continuación reproducimos justifica el uso que el propio Faria e Sousa hace de la silva métrica en su fábula de *Galia y Flaminia*, atacando de paso a todos los poetas culteranos que han empleado este metro hasta el agotamiento:

Esta silva he distribuido en ramas³² para suavizar la lección, y ellas ordenadas de manera que parece cada poema una composición de madrigales, como los otros son de octavas o sextas. Deben ser las silvas (a que tantos se acogen por fáciles y disimuladoras de faltas de consonantes) escritas de modo que no parezca se atendió a esos ahorros; porque realmente, versos vulgares sin consonancias, no son suaves³³.

La cita revela de modo innegable la caracterización métrica de la silva entre los poetas de mediados del siglo XVII, que la cultivaron incansablemente, cuando aún no estaba teóricamente codificada como metro.

De otro lado, pone de manifiesto Faria e Sousa la opinión mantenida hasta los preceptistas decimonónicos de la alianza entre silva y facilidad a la que aludíamos a través del texto de Caro. Si no descontextualizamos la cita, la referencia de Faria e Sousa responde a una queja sincera y lícita, ya que está clavando sus pullas sobre la legión de malos poetas epígonos de Góngora que habían encubierto su impericia versificadora en la cómoda libertad que les proporcionaba la irregularidad de la silva. En efecto, para los malos poe-

32. La distribución en ramas hace referencia a la separación gráfica que establece del texto en cuarenta y dos fragmentos irregulares.

33. Manuel Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe*, 1646, fol. 66.

tas, la silva se muestra socorrida y generosa; pero nadie puede sostener el principio de facilidad aplicado a este metro en poetas como Góngora o Villamediana.

El propio Faria e Sousa, unos años antes, en 1639, tuvo la oportunidad de censurar a Góngora por el uso de este metro en el polémico prólogo a su edición de *Lusiadas*³⁴ de Camoens; sin embargo, es bastante elocuente que no se encuentre ningún reproche sobre este punto en el mencionado texto. En ningún apartado del hiriente prólogo se alude a las condiciones métricas de las *Soledades*. Todas las referencias a la silva tienen un significado puramente genérico ligado a Estacio: “I sus Silvas, i Polifemo, i Panegírico agradan, llámenle Stacio, que escribió Silvas...”³⁵. Es más, peyorativamente identifica a Góngora con Estacio: “... Camoens entre los poetas vulgares será siempre como Virgilio entre los Latinos: que por más que los Estacios tientan aquel camino...”³⁶.

LA SILVA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Fuera de nuestras fronteras encontramos un testimonio muy preciso sobre el grado de reconocimiento de la silva en la métrica española en el paso de los siglos XVII y XVIII. Este nuevo género poético trascendió fuera del ámbito de la literatura española. Las noticias y reflexiones que sobre la silva nos dejó Alessandro Guidi ilustran perfectamente la concepción del género que tenían los poetas y preceptistas españoles del XVII, dado que los intentos de Guidi y Filicaia por incorporar la silva al sistema métrico italiano tenían como referente explícito las silvas romances españolas, y muy concretamente las *Soledades* de Góngora.

En el prefacio de sus *Rime*, Alessandro Guidi considera este tipo de composición, las *canzone a selve*, como una novedad absoluta en 1681, cuando cuenta el género con casi un siglo de tradición en la literatura española. Por otro lado los experimentos de Guidi -discretamente acompañado en su empeño por Filicaia- son un caso aislado en la literatura italiana, sin seguidores ni trascendencia alguna en su época, lo que a nuestros ojos los convierte

34. *Ob. cit.*, Madrid, 1639.

35. Cit. por Hecoson A. Ryan, “Una bibliografía gongorina del siglo XVII”, en *BRAE* (1951), p. 447.

36. *Ibid.*, p. 448.

en un testimonio privilegiado sobre cómo entendía la silva española un poeta italiano marinista de finales del XVII. Escribe Guidi en su prólogo:

L'Autore può darsi il pregio di essere stato ritrovatore di una maniera nuova di lirico poetare, mentre abbandonando in molti dei suoi componimenti quegli stretti legami, che per lo addietro si non praticati nelle canzoni, sì nella qualità che nel numero dei versi come altresì nell'alternar delle rime, non ha egli voluto fermarsi se non dove lo ha guidato il proprio ingegno e l'idea dello scrivere, conducendo però le cose sue con un ordine tale, che ben pare che ne risulti di quando quella grave armonia che è l'anima della lirica; facendolo con arte sì grata all'udito, che volentieri dimentica i luoghi nei quali avrebbe dovuto aspettare nuovo posamento di rima, mentre intanto alla fantasia resta libero il campo di spaziare senza pregiudizio dell'orecchio, che bastevolmente soddisfatto rimane dal sentire ne'propri siti le armoniose corrispondenze³⁷.

Llama la atención que Guidi se proclame el descubridor de una nueva forma de escribir poesía, “ritrovatore di una maniera nuova di lirico poetare”, basada en el abandono de la estrofa y la libertad en el número de versos y la alternancia de las rimas, porque semejantes virtudes se podrían atribuir perfectamente al madrigal. En definitiva será una evolución del madrigal, y no los experimentos de estos poetas marinistas, la que consagrará la silva en italiano, con la aparición de la *canzone libera* leopardiana.

Mucho más interesante es la vinculación que establece Guidi entre la silva y el desbordamiento del ingenio. La silva sólo está limitada por el ingenio del poeta y por su voluntad de escribir, y es la riqueza del ingenio y la fantasía la que permite que la libre disposición de la rima sea armoniosa. Para Guidi el nuevo género se caracteriza por el uso de los “endecasillabi e settenari misti, a rime e serie libere”, puesto que esa libertad formal es el único cauce para su ingenio. Curiosamente Crescimbeni acusa a Guidi de que ni siquiera sabía cómo llamar a sus poemas: “non sapeva como chiamarle, non convenendo loro altro titolo che quello di versi”³⁸.

En definitiva, y volviendo al tema que nos ocupa, cuando Guidi intenta adaptar la silva española al italiano, vincula la libertad formal del poema a un proceso creativo en el que la imaginación y el ingenio del poeta fluyen libremente, sin sujetarse a esquemas preestablecidos. El resultado final será una combinación armoniosa comparable a la canción.

37. Alessandro Guidi, *Rime*, cit. por G. Carducci, *Dello Svoglimento dell'ode in Italia*, en *Opere*, vol. XVI, Bologna, 1936, pp. 823-824.

38. Cit. por G. Carducci, *ob. cit.*, p. 828.

Las escasas dotes de Guidi para el “lirico poetare” hicieron que sus esfuerzos por incorporar la silva al italiano fuesen un fracaso. Los estudios de Crespi y Carducci³⁹ demostraron sin lugar a dudas que no existía relación alguna entre las *canzone libere* leopardianas y los ensayos de Guidi y Filicaia. Cuando Leopardi consagra la canción libre en la literatura italiana, parte de una evolución directa del madrigal, sin relación por tanto ni con las silvas italianas de los marinistas de finales del XVII ni con las silvas españolas que aparecieron a partir del primer decenio del mismo siglo.

Con la publicación entre 1726 y 1739 del Diccionario de la Real Academia Española, encontramos por primera vez una definición precisa e inequívoca de la silva como un nuevo género en la poesía española. Después de distinguir entre la variante de selva y el género de silva miscelánea, *Autoridades* nos ofrece una breve pero interesantísima definición de la silva, que no es comparable a las de las preceptivas españolas del XVII y el XVIII:

Silva, en la poesía es la composición métrica que sale como de un golpe, y de un impulso del furor poético, sin mucha meditación ni cuidado, cuyos versos son voluntarios.

Es evidente que tal definición se nutre en la que la preceptiva clásica hace de la silva latina, pero precisamente por eso es la primera vez que encontramos que se concede la misma importancia a la silva castellana en la poesía española que se concedía a la silva latina en las preceptivas clásicas.

Lo más notable de la entrada de *Autoridades* es la vinculación directa que establece entre la silva y los tópicos netamente barrocos de la libertad del genio creador frente a las reglas y la riqueza incontenible del ingenio de los poetas. No hay duda de que la identificación entre la vena poética característica del XVII y la nueva forma métrica que el mismo Barroco genera es plenamente acertada⁴⁰. A pesar de que el modelo de Quintiliano está muy presente en esta definición de silva, no podemos olvidar la glorificación del furor poético y las llamadas simultáneas a la contención del mismo que aparecen en las polémicas literarias del XVII, indirectamente relacionadas con la aparición del nuevo género. En este siglo no se liga de manera explícita al furor poético con la forma métrica de la silva, aunque es una relación que de

39. Cfr. G. Carducci, *ob. cit.*; A. Crespi, “A. Guidi e la canzone leopardiana”, en *Rev. d'Italia*, 15 sett., 1913.

40. Cfr. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Poética manierista del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, pp. 372 y ss.

alguna manera está presente en toda la polémica gongorina. Así, el testimonio de Vázquez Siruela:

Mal se pudiera conseguir esto sin aquel espíritu eroico, que en D. L. fue tan admirable, se ubiera deribado a V.m. en vena copiosa. Porque el ímpetu i elevación poética, si oymos a Platón en el mismo diálogo, es de tanta fecundidad, que colmado al Poeta en quien imprime su primera eficacia, de allí se refunde al intérprete, i del intérprete pasa después al auditorio, como una cadena de muchos eslabones que todos se enlazan al primero ⁴¹.

Desde otro punto de vista, un autor tan prudente y juicioso como Benito Carlos Quintero destaca en su *Templo de la eloquencia castellana*, hablando sobre Góngora:

La elegancia advertida del Poeta, su pureça de voces, y su adorno, no parece cosa humana en su artificio, sino un aliento de superior deidad; que calentando las venas hace con ímpetu numeroso, fácil y elegante, prorrumpir en aquellos acertados metros ⁴².

Las citas de *Autoridades* y el *Templo de la eloquencia castellana* comparten un mismo pensamiento, aunque refiriéndose a realidades diferentes. En este sentido podemos afirmar que la definición que hace la Academia de silva en el XVIII es la culminación de la reflexión barroca sobre el furor poético relacionado con la libertad formal de determinadas composiciones, y supone la definitiva incorporación de la silva a nuestro sistema métrico.

Pocas noticias relevantes encontramos sobre la silva en las preceptivas literarias españolas del siglo XVIII. Este silencio no puede justificarse por un hipotético decaimiento del género, pues la silva se cultivó con frecuencia en forma de oda, especialmente a finales de la centuria y comienzos de la siguiente. En la segunda mitad del XVIII encontramos silvas tan notables como el *Adonis* de Porcel o el *Delio* y *Aminta* de Fray Diego Tadeo González, mientras que en los primeros años del XIX escriben odas en forma de silva métrica autores de notabilísimas poéticas y preceptivas, como Quintana, Martínez de la Rosa y Andrés Bello, entre otros.

No hay por tanto un languidecimiento del género que justifique la ausencia de reflexiones teóricas sobre la silva en el XVIII. No podemos pasar por alto que una obra de tanta trascendencia como la *Poética* de Luzán no mues-

41. Martín Vázquez Siruela, "Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora", en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Bibliografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 393.

42. Cit. por A. García Berrio, en *ob. cit.*, p. 398.

tre interés alguno por la métrica española en su primera edición de 1737, y no sea hasta 1789, probablemente en una adición de don Eugenio Llaguno, cuando se incorpore entre otras notas sobre la métrica española un juicio claramente despectivo hacia este tipo de composición, contemplada además como un comentario marginal en el capítulo que trata “De los consonantes o rimas, de los asonantes y de los versos sueltos”:

Algunos de nuestros poetas han dado una idea de lo que juzgo se podría ejecutar. Lope de Vega escribió la *Gatomaquia* en versos de *silva*, mezclando arbitrariamente los de once y siete sílabas, pareados los más, y alguna vez alternando o cruzando las rimas, pero sin dejar suelto ninguno; y después le imitaron muchos, particularmente en asuntos jocosos (...). De estas dos versificaciones, con pequeña mudanza, se pudiera formar una muy propia para las composiciones largas, omitiendo enteramente los sietesílabos, aprovechando las rimas siempre que se presenten espontáneas, poniéndolas lo más distantes entre sí que fuese posible, parándolas solamente al fin de los períodos, esto es, cuando se deba hacer punto, y no reparando en dejar sueltos algunos versos si hubiese dificultad en rimarlos⁴³.

El autor de esta adición al texto original de Luzán propone simple y llanamente abandonar la silva como forma métrica o arrinconarla para los temas jocosos, e inventa una silva de endecasílabos que debería “usarse generalmente para la epopeya, y otras especies de poemas, exceptuando los líricos”. No estamos ante una revitalización del juicio despectivo hacia la silva que se daba en algunos autores del XVII, sino ante un intento declarado de superar el esquema métrico de las *Soledades*, hacia las que probablemente apuntan las objeciones de Llaguno. Es difícil de entender un juicio tan negativo sobre la silva, cuando en la poesía neoclásica este tipo de composición triunfa claramente sobre las canciones en estancias, predominio que habría de perdurar durante el siglo XIX⁴⁴.

Este prejuicio no es un caso aislado, porque un notable autor de silvas como Manuel José Quintana las censura en términos muy parecidos a los de la edición de 1789 de la *Poética* de Luzán. En los comentarios a sus *Poesías selectas castellanas* escribe, refiriéndose a *El siglo de oro* de Lope: “En esta silva se hace notar más de una vez el defecto, o por mejor decir, el exceso de la facilidad”⁴⁵; y respecto a la *Gatomaquia* apunta:

43. Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, p. 273.

44. Cfr. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983, pp. 307 y 351.

45. Manuel José Quintana, *ob. cit.*, Madrid, 1830, vol. II, p. 564.

Quizá la *Gatomaquia* ganara mucho en haberse escrito en octavas: esta versificación más sostenida y artificiosa hubiera enfrenado algún tanto la excesiva facilidad de Lope y desapareciera así el único defecto de los poemas, la dilatación de los períodos que debilita el estilo y fatiga no pocas veces ⁴⁶.

El juicio de Quintana repite argumentos similares a los que emplearan Faria e Sousa en el XVII y Llaguno en el XVIII, y, al menos aparentemente, muestra una contradicción entre su creación poética y sus conclusiones como preceptista.

Los preceptistas de la segunda mitad del XVIII, es el caso de Quintana, Montiano, Nasarre o el propio Mayans y Siscar, centran sus esfuerzos en la polémica sobre el teatro nacional, sin preocuparse de la silva como género lírico. También es llamativo que en la edición de Vicens del *Arte* de Rengifo no se incluya la silva como esquema métrico, cuando estaba consagrada en nuestra literatura desde el siglo anterior.

Probablemente la clave de esta aparente falta de interés por la silva nos la dé Sánchez Barbero. En sus *Principios de retórica y poética* de 1805, indica en una nota a pie de página:

Silva son versos de once y siete sílabas mezcladas a arbitrio del poeta, sin formar estrofas uniformes, y sin la precisión de aconsonantar todos los versos. Este género de mecanismo es el más apropiado para la oda, porque se presta a la desigualdad, intensión y variedad de afectos y de imágenes ⁴⁷.

Si son rarísimas las preceptivas del siglo XVIII y comienzos del XIX que se ocupan de la silva, también es cierto que tratan con detalle de la oda, aunque sin precisar en ningún caso el cauce formal en el que debe plasmarse este tipo de composición.

Las palabras de Sánchez Barbero parecen indicar que la silva como género no está presente en estas preceptivas porque probablemente se había subsumido en la oda, en la terminología de las poéticas neoclásicas. Consecuentemente hemos de entender por silva en los juicios despectivos de la *Poética* de Luzán y en los comentarios de Quintana, no un esquema métrico, sino un tipo de composición jocosa que cultivaron con asiduidad los poetas cultistas continuadores de Góngora.

Según el juicio de Menéndez Pelayo ⁴⁸, las dos preceptivas que tuvieron

46. *Ibid.*, p. 566.

47. *Ob. cit.*, [s. l.], p. 265.

48. Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, vol. I. p. 1.140.

una influencia determinante en las poéticas de la primera mitad del siglo XIX fueron el *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla y la *Poética* de Martínez de la Rosa. Sólo encontramos noticias de la silva en la primera, donde Hermosilla, al tratar de los versos sueltos, hace notar que “es menester cuidar de que no haya seguidos ni muy inmediatos dos asonantados, ni mucho menos acosonantados, a no estar la composición en silva”⁴⁹, estableciendo así un paralelismo poco afortunado entre las dos formas de versificar. No obstante en ambas obras se trata extensamente de la oda, aunque sin precisar el modelo métrico en que deben escribirse en castellano; al menos en el caso de Martínez de la Rosa es evidente que prefirió sistemáticamente la silva para escribir sus odas, por lo que hemos de entender que trata de este género aunque lo limite a un tipo de composición determinada.

Con el Romanticismo el campo de la silva se ensancha, y se incorpora definitivamente esta composición a las preceptivas que describen el sistema métrico español. Sirvan de ejemplo los *Elementos de arte métrica latina y castellana* de don José Coll y Vehí, donde se define la silva como una composición independiente entre la lira y el romance⁵⁰, o las palabras de Eduardo Benot, que dedica a la silva una especial atención en su *Prosodia castellana y versificación*, ya a finales del siglo, para concluir sus reflexiones afirmando que “la silva es una versificación admirable que se presta a todos los tonos”⁵¹; así lo demuestra con ejemplos tomados de los autores decimonónicos que cultivaron el género y lo llevaron a un esplendor como no había conocido desde su nacimiento, allá por la primera década del XVII.

49. *Ob. cit.*, Madrid, 1839, p. 121.

50. *Cfr. ob. cit.*, Madrid, 1854, p. 41.

51. *Ob. cit.*, Madrid, 1892, p. 352. *Cfr. pp.* 341, 349-352.