

*GENERA DICENDI* Y GÉNEROS POÉTICOS.  
A PROPÓSITO DE LA *DISPOSITIO* EDITORIAL  
DE LAS OBRAS DE LUIS CARRILLO \*

BEGOÑA LÓPEZ BUENO  
*Universidad de Sevilla*

A don Paco Márquez, con la enorme gratitud de quien, allá por los setenta, aprendió en sus clases qué otra cosa era el Siglo de Oro; y la picaresca, y la pastoril; y Lope, y Cervantes... Para un estudiante de Filología entonces, eso fue mucha suerte.

\* \* \*

[...] Que si el ser estilo alto o patricio, como dezís, está en las personas de que se habla, o en las figuras con que se habla; porque vnos dizen estilo alto el que habla de personas graues; otros, al que va figurado y que tiene lenguaje peregrino; otros dicen que, no cada vno destos de por sí, sino ambos juntos; y verdaderamente, no sé averiguar hasta agora esta cosa.

El Pinciano dixo: Menos sabré yo, a quien es algarauía la poética y la desseo saber. Es verdad que, siendo estudiante gramático, aprendí vnos principios de Rhetórica, y me quedó, de entonces, que no acabé de entender esta materia <sup>1</sup>.

López Pinciano pone el dedo en la llaga en una cuestión secular: ¿casan materia y estilo como pretendía la Retórica? Es decir, ¿es el objeto de imitación (“las personas de que se habla”) el que marca las pautas del estilo a seguir, y en ese caso se conservan las correspondencias del *ordo* o *decoro*, o son más bien, simple y llanamente, las propias características elocutivas del lenguaje las que conllevan un

---

\* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación I+D “El canon en la lírica áurea: constitución, transmisión e historiografía” (BFF2003-07605).

1. Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols [reimpr. 1973], II, p. 169.

nivel estilístico determinado, más alto o más bajo? Tal cuestión fue objeto de amplio (aunque las más de las veces encubierto) debate teórico en el Siglo de Oro. Y fue teórico porque los poetas, y en general los escritores, de ese tiempo, ajenos a tales elucubraciones, hicieron una apuesta decidida y progresiva a favor de los significantes. Lo que hoy reconocemos como obvio, que la historia de la literatura es la historia de las formas (porque “no hay formas puras –apunta Claudio Guillén–; es decir, insignificantes”<sup>2</sup>), fue una larga conquista de los creadores en abolición del “contenidismo” al que se sometieron durante siglos teóricos y preceptistas, mucho más pacatos a la hora de enfrentarse a la tradición heredada, como bien ha estudiado Antonio García Berrio<sup>3</sup>. La apuesta de los creadores en favor de los significantes no era, por otro lado, una mera cuestión de ornato elocutivo o de complicación gratuita de las formas. En el fondo, como señaló Andrée Collard<sup>4</sup>, el “pecado” de Góngora fue un pecado “moral” al apartarse de la norma que aseguraba el valor de la literatura en función de los contenidos, el imprescindible *docere* de la *res* junto al *delectare* de las *verba*. Por eso, los oponentes más encendidos a las *Soledades* no criticaron tanto sus alardes verbales, cuanto que éstos no se correspondieran con lo supuestamente allí contado.

Pero volvamos al Pinciano y al fragmento citado, inserto en un contexto (epístola sexta) en el que se discute sobre las propiedades y el exorno de la elocución. Como estaba mandado según los cánones de la tradición retórica greco-latina (la de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano), se remite a la vieja teoría de los tres estilos<sup>5</sup>, que el Pinciano, en similitud con las clases sociales romanas, divide en *patricio* o *alto*, *ecuestre* o *mediano* y *plebeyo* o *bajo*, para venir a preguntarse lo que ya conocemos: si la cualificación del estilo va en función de la *res* imitada o del propio lenguaje. Tal dilema continúa a lo largo de toda la epístola, llegando finalmente a una solución ecléctica, salpicada de cierto sentido del humor. Termina Fadrique una intervención sin solucionar la duda,

Y, si me bueluen a preguntar cuál tengo por mejor: seguir la imitación o el deleyte del lenguaje, estoy en duda.

Yo no, dixo el Pinciano, que se siga todo junto, pues lo hizo Virgilio en sus Églogas.

2. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 183.

3. En sus fundamentales estudios sobre *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.

4. *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971.

5. Mientras que en la tradición retórica helenística y bizantina, procedente fundamentalmente de Hermógenes y difundida en Europa desde mediados del siglo XV, llegaban hasta siete (Cf. Luisa López Grijera, “La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de Oro”, en *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 69-83).

Y Vgo dijo entonces riendo: El Pinciano me ha parecido a vn moçuelo que, preguntado de su madre, cuál quería más: hueuos o torreznos, respondió que todo rebuelto<sup>6</sup>.

\* \* \*

Si razón le sobraba a López Pinciano para no acabar nunca de entender el asunto de la correspondencia entre materia y estilo, la cuestión se hizo aún más espesa cuando ocasionalmente se utilizó la tan traída y llevada división tripartita de los estilos para hacerla coincidir, de una u otra manera, pero siempre en virtud de la escala axiológica que escondía, con algunas de las clasificaciones “genéricas”<sup>7</sup> en la teoría literaria renacentista, que tanto se ocupó al respecto<sup>8</sup>. De las muchas incertidumbres y dificultades a que se hubieron de enfrentar teóricos y preceptistas, sin duda las mayores surgieron al intentar caracterizar al peculiar género de la poesía “lírica” desde cualquiera de los puntos de vista previstos, ya fuera por el contenido o el objeto de la imitación, ya fuera por la forma o estilo específico, si es que alguno tenía. Los orígenes del problema radican –como es bien sabido– en la ausencia del llamado género de la lírica en la *Poética* de Aristóteles, el gran libro que sustancia el contenido de toda la tradición poética occidental: ésta, en realidad, no es sino una vasta paráfrasis de aquél.

Haciendo honor a su nombre (‘poien’), la *Poética* aristotélica se interesó por la construcción de discursos ficcionales y artísticos como *mimesis* de la realidad,

6. *Ibid.*, II, pp. 188-189.

7. El término “géneros” es en realidad de una aplicación inadecuada para la teoría áurea, en la que se hablaba de “especies” de la *Poética*. Así, López Pinciano en su citada *Philosophia antiqua poética* habla de las “cuatro especies mayores”, a saber, épica, trágica, cómica y ditirámica (además del cajón de sastre que forma con las restantes “seis especies menores”: sátira, mimo, égloga, elegía, epigrama, apólogo). Y Francisco de Cascales en sus *Tablas poéticas* (publicadas en 1617, aunque escritas a principios de siglo) distingue en una primera parte la “poesía *in genere* (esto es, poesía –en sentido aristotélico– en general o en su esencialidad: fábula, costumbres, sentencia y dicción) y en una segunda la “poesía *in specie*”, donde se analizan la epopeya, las “épicas menores” (égloga, elegía, sátira), la tragedia, la comedia y la poesía lírica (o mélica). Así pues, el término *género* no tenía en absoluto el carácter específico que hoy le atribuimos: bien podría probarlo la sola denominación de los tres estilos retóricos aludidos, llamados precisamente *genera dicendi*. A tal efecto resulta ilustrativa esta observación, que subrayo, del Pinciano: “La oración toda consta de 5 partes: de letras, syllabas, vocablos, frasis, *géneros*, por otro nombre *estilos*, y caracteres” (*Philosophia antiqua poética*, cit., II, p. 112). Tampoco –y es lo más importante– existía *stricto sensu* el concepto, porque si es verdad que en la teoría poética renacentista se perfila una conciencia generalizada de los tres grandes géneros, la concreción de cada uno y su interrelación no incorporaba en absoluto el universo simbólico-referencial de la moderna noción posthegeliana.

8. Cf. J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Nueva York, Londres, Columbia University Press, 1908 [reimpr. 1963]; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University Chicago Press, 1961; el mismo Weinberg recopiló la monumental antología de textos *Trattati di Poetica e Retorica del' 500*, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 vols.; además, en este sucinta relación no pueden faltar los estudios de García Berrio citados en nota 3.

es decir, por la imitación de acciones en hombres que actúan. Eso tuvo dos consecuencias: sólo aparecen propiamente como géneros (o especies o clases) allí contemplados la tragedia, la comedia y la poesía heroica; y, además, esta contemplación no se hizo desde los niveles de formalización del discurso, esto es, no se interesó por la forma de los enunciados. A ambas carencias se les intentó poner remedio en la tradición exegetica posterior.

Muy en especial, los teóricos del Renacimiento, ante la más que evidente floración de la poesía lírica en ese tiempo (y aun desde siglos atrás), se vieron en la necesidad de considerarla debidamente en el grado de sustantivación o fundamentación que requería. Lo cual desde su punto de vista no era posible sino “legitimándola” teóricamente en la tradición aristotélica. Para ello se sirvieron de uno de los tres procedimientos que en la *Poética* de Aristóteles se proveían para abordar la *mímesis* (*medios, objetos o personajes y modos*), y ése fue el de los *modos* de imitación, es decir, el grado de intervención o presencia de la voz del poeta, mecanismo a través del cual se produce el triple desglose genérico: poesía ditirámbica, si hablaba sólo el poeta; dramática, si intervenían sólo otros; épica o heroica, si se mezclaban las dos anteriores. Tal criterio clasificador aparece en el primer comentario íntegro de la *Poética* aristotélica, el de Francesco Robortello de 1548 (*In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*), y se continúa en la que va a ser, a su vez, la primera poética aristotélica renacentista, la de Giovanni Giorgio Trissino (*La quinta e sesta divisione della Poetica*, escrita hacia 1549 y publicada en 1562). Tal división sirve como criterio rector para la organización en tres libros –dedicados respectivamente a la poesía épica, escénica y mélica– del importante tratado *L'Arte Poetica* (1564) de Antonio Sebastiano Minturno. Y llega naturalmente a España, donde se hacen eco de esa triple clasificación por el *modo* de imitación, tanto López Pinciano como Cascales. Todo ello será objeto de más detenido análisis por mi parte en otra ocasión. Sólo lo apunto aquí para señalar que, a pesar, de esa incipiente división por el *modo* de imitación, que aseguraba un espacio para la poesía lírica (o mélica o ditirámbica), estaban por resolver los grandes problemas teóricos que el género suscitaba: el *objeto* de la imitación, que fue causa de largas disquisiciones, y la *forma* de la imitación o “estilo”, además de la interrelación entre ambos aspectos según el principio retórico de “a tal contenido, tal expresión”, base de la secular teoría de los *genera dicendi*.

Con ello venimos a dar en una cuestión estrechamente relacionada con el ya apuntado vacío de la *Poética* aristotélica respecto a los aspectos formales del texto literario. Tal vacío fue proveído por la Retórica, que de ser una disciplina de la expresividad de la oratoria, pasó a ser una disciplina del ornato verbal, un *ars bene scribendi*. Semejante “retorización” de la *Poética* trajo aparejada una jerarquía valorativa de las *verba* en función de las *res* (de la misma manera que sucedía en la oratoria, según la naturaleza de los asuntos tratados y la finalidad del discurso), estableciéndose una proporcionalidad en la cadena *inventio-dispositio-elocutio*. Esa proporcionalidad

entre contenido y estilo, o entre *inventio* y *elocutio*, era precisamente la garante del *ordo* o *decoro* del texto literario.

Con sus antecedentes griegos, el principio se formula de manera decidida en la retórica latina<sup>9</sup> con el establecimiento de tres niveles elocutivos (bajo, medio y alto), según la categoría de los asuntos tratados: desde al *Orator* de Cicerón (“Is erit igitur eloquens [...] qui poterit parva sumisse, modica temperare, magna graviter dicere”), pasando por la *Rhetorica ad Herennium*, para llegar a la *Epistola ad Pisones* de Horacio, de larguísimo alcance en toda la tradición posterior<sup>10</sup>. De la retórica latina pasó a los Padres de la Iglesia; y se hizo más definitiva en los autores del llamado Renacimiento medieval francés<sup>11</sup>, quienes la adaptaron a una escala sociológica estamental, como Godofredo de Vinsauf y sobre todo Juan de Garlande, inventor de la famosa “rueda virgiliana”, que concreta los tres niveles en pastor, agricultor y guerrero, sirviéndose como referente de las obras de Virgilio, *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*.

El siglo xv español nos sorprende con nuevas aplicaciones, como las del Marqués de Santillana o Juan de Mena. Si para el primero la división en tres “grados” atiende, en llamativa heterogeneidad, tanto a jerarquías de lenguas como a técnicas específicamente literarias, la de Mena organiza ya unas correspondencias mejor establecidas entre asuntos tratados y nivel estilístico:

[...] Sublime, mediocre e ínfimo. Sublime se podría decir por aquellos que las sus obras escriuieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Mediocre vsaron aquellos que en vulgar escriuieron [...]. Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçión se alegran<sup>12</sup>.

Sean los que lo ignoraren que por alguno de los tres estilos escriben los poetas; es a saber: por estilo de tragedia, sátiro y cómico. Tragedia es la escritura que habla de altos hechos y por bravo y soberbio y alto estilo [menciona a Homero, Virgilio, Lucano y Estacio]... Sátira es el segundo estilo de escribir, la naturaleza de la cual escritura y oficio suyo es reprehender los vicios [cita a Horacio y Juvenal]. El tercer estilo es comedia, el cual trata de cosas bajas y pequeñas, por bajo y humilde estilo...<sup>13</sup>.

9. Cf. George Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World 300 B.C.-A.D.300*, Princeton University Press, 1972.

10. Cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópic horaciana en España*, cit.

11. Cf. Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XIIe. et du XIIIe. Siècles* (1923), Paris, Champion, 1962; y Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Grados, 1983, pp. 184-189.

12. *Proemio*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 55-56.

13. Declaración prohemia a la *Coronación*, Valencia, “La fonte que mana y corre”, 1964, I y v.

Las correspondencias establecidas por Mena, aunque todavía emparentadas con ese contexto medieval, en el que –como estudió Baldwin<sup>14</sup>– los ámbitos poéticos son suplantados por doctrinas retóricas, apuntan ya a una tímida clasificación genérica desde el momento en que el estilo más alto (que él llama de “tragedia”) se equipara en buena medida con los dechados más reconocidos de la épica. Semejante interferencia entre la cuestión de los *genera dicendi* y la teoría de los géneros, que va poco a poco perfilándose en el Renacimiento, permanecerá ocasionalmente como pauta para la clasificación del rango “estilístico” de los tres grandes géneros. El ejemplo más notorio lo proporcionan los *Discorsi sopra il poema eroico* (1587) de Torquato Tasso, a quien la tradicional asignación del estilo más elevado para la poesía épica le vino como anillo al dedo en el razonamiento *pro domo sua*:

*Tre sono le forme de' stili: magnifica o sublime, mediocre ed umile: delle quali la prima è convenevole al poema eroico [...]. Lo stile della tragedia, se ben contiene anch' ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio e meno magnifico che quello dell' epopeia non sono [...]. Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l' eroico, molto più deve essere fiorito ed ornato: la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità [...]*<sup>15</sup>.

Llegamos así a unos de los puntos nucleares para la caracterización formal de los poemas líricos: las “flores retóricas” que aseguran un estilo *florido y ornado* (o *adornado*), propio de la *mediocridad* o grado *medio*. Obsérvese cómo lo calca unos años después (1607) un imitador del Tasso en España, el poeta Cristóbal de Mesa:

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

14. Charles S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)* (1928), Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959.

15. *Discorsi dell'Arte Poetica e in particolare sopra il poema eroico*, en *Scritti sull'Arte Poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Turín, Einaudi, 1977, I, pp. 46 a 49. Al respecto de las palabras de Tasso, ténganse en cuenta estas interesantes observaciones de A. García Berrio: “¿Dónde radica, pues, la correspondencia de la lírica con el estilo mediocre? De la tragedia nos ha dicho sólo que no alcanza la magnificencia heroica. ¿Dónde situar, por consiguiente, la correspondencia del estilo humilde con su género o especie literaria apropiada? ¿Por qué se invocó de entrada la tripartición ciceroniana? [...] En el fondo Tasso no hace sino descubrir sin proponérselo la prehistoria de un hábito de clasificación retórica, de la materia y las jerarquías de estilo, que abocó a otro procedimiento más rigurosamente vinculado a la teoría de los géneros y acabó cediéndole su puesto, el de los tres procedimientos de imitación. Pero, en cualquier caso, lo que se impone como consecuencia del importantísimo texto de los *Discorsi* es que la conciencia triple del esquema de géneros, con un género lírico unitario dialécticamente integrado en tal sistema, era ya realidad corriente en el sistema de ideas retórico-literarias del Tasso” (*Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, cit., p. 105).

que con dezir florido, ornado y plácido,  
ya en epigrama, ya en elegía o égloga,  
ya en capítulo, sátira o epístola<sup>16</sup>.

\* \* \*

Si en el propio terreno de las disquisiciones teóricas era difícil precisar más allá de esa generalización que equiparaba a la poesía lírica con el estilo medio, apearse al plano de la práctica, resultaba casi imposible. Por eso es de mérito que alguien a principios del siglo XVII se sirva de la teoría de los tres estilos como principio ordenador de una colección poética. Ése fue don Alonso Carrillo, un aficionado con, al parecer, más que mediana noticia de poesía, quien, tras la muerte prematura de su hermano don Luis en 1610, se toma la tarea de dar a conocer su obra poética mediante la publicación por el impreso.

Ya sabemos que la publicación póstuma de las poesías de un autor fue la forma de difusión impresa más común el Siglo de Oro; y que con bastante frecuencia era labor llevada a cabo por familiares y amigos, quienes con ello se autoencomendaban un trabajo difícil, y por eso con frecuencia de discutibles resultados (que todo dependía de la competencia del pariente o amigo que hacía de editor, pocas veces de la profesionalidad de un Boscán al publicar la obra de Garcilaso). Entre las varias dificultades por ofrecer un texto depurado, no era la menor la ordenación del corpus poético, que la gran mayoría de las veces había quedado disperso y sin ningún indicio de formar una colección. En otro lugar me he ocupado del problema de la *dispositio* editorial de la poesía lírica<sup>17</sup>, problema nada banal, dada la propia condición de la obra poética, no comparable a la de la obra narrativa o dramática. En éstas el concepto de *obra* queda claro y atendido a un principio y a un final. No así en aquélla (salvo en los poco frecuentes casos en que haya una ordenación *de autor*), que está formada de textos autónomos y hasta cierto punto independientes, dispersos, en definitiva, pero que, al ser editados, han de ser *ordenados* en sucesión de unos con otros como *fragmentos* de un conjunto superior en lo que constituye la *obra poética* o las *poesías completas* de un autor. Cuando se conserva una ordenación hecha por el autor, que ha preparado un *libro de poemas* (manuscrito o impreso, que eso es lo de menos; aunque normalmente se hacía para la imprenta), una posibilidad es que esa ordenación tenga una secuencia textual de significado intencional en la que lo métrico y genérico no es prioritario: antes al contrario, los géneros se mezclan con arreglo a la disposición del llamado *vario stile*. Pero también puede ocurrir (aun cuando la ordenación sea

16. *Compendio del Arte Poética*, vv. 49-55, en *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607, p. 150 (BNM R-7831).

17. “Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus”, *Criticón*, 83 (2001), pp. 147-164.

del propio autor, y obligadamente si es de otro que hace de editor, por lo común en ediciones póstumas) que la *dispositio* textual se haga con arreglo a criterios más objetivos. Y éstos son sin duda los métrico-genéricos, con modelos muy nítidos y muy precisos en el Siglo de Oro. Fue los que siguió Alonso Carrillo al publicar la obra de su hermano, aunque valiéndose, novedosamente, de un principio retórico como ordenador de lo métrico-genérico.

Recordemos brevemente que la trayectoria literaria de Luis Carrillo (como creador y como teórico, que ambas cosas fue) se entiende de manera irremediable, para bien y para mal, vinculada a la de su paisano Góngora, sobre todo en sus dos obras mayores, la *Fábula de Acis y Galatea*, casi siempre vista en parangón con el *Polifemo*, y el *Libro de la erudición poética*, considerado el más claro manifiesto de la poesía “oscura”. Pero al mismo tiempo la sombra de Quevedo se proyecta con claridad sobre la poesía de este cordobés tan aficionado a conceptos y sutilezas (por lo demás, Quevedo fue generoso en elogios para los preliminares de su edición póstuma). Quizás esta faceta de sincretismo sea lo más importante de este poeta, que sirve él sólo para desautorizar la vieja línea historiográfica que dividía la poesía barroca española en culterana y conceptista.

Pues bien, al año siguiente de su prematura muerte con veinticuatro años, su hermano Alonso toma a su cargo la encomiable tarea de preservar su memoria con la publicación de las obras. La edición de las *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor* sale impresa por Juan de la Cuesta en Madrid, 1611. Ante el evidente descuido de la misma, en 1613 se hace una segunda edición, también en Madrid, ahora publicada por Luis Sánchez. Un anónimo editor informa en un nuevo preliminar (“Desta segunda impresión, al lector”) que ha sido su intento “conformar el libro con sus más verdaderos originales [...], los últimos”. Las mayores diferencias, incluidas las de ordenación, están en las composiciones octosilábicas<sup>18</sup>.

Luis Carrillo deja un legado poético compuesto por cincuenta sonetos, la *Fábula de Acis y Galatea*, dos églogas, quince canciones (más dos estancias sueltas), ocho romances, un epitafio, tres letras, nueve poemas en redondillas, uno en liras y otro en décimas. En prosa nos ha quedado el *Libro de la erudición poética* y tres cartas. Realizó además dos traducciones, los primeros 396 versos de *Remedia amoris* de Ovidio y *De brevitae vitae* de Séneca.

18. En la segunda edición se basan las ediciones modernas de Dámaso Alonso (*Poesías completas*, Madrid, Signo, 1936) y de Rosa Navarro Durán (*Obras*, Madrid, Castalia, 1990), en tanto que Fiorenza Randelli (*Poesie. I soneti*, ed. bilingüe, Messina-Firenze, Casa Editrice D’Anna, 1970) y Angelina Costa (*Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1984) se basan en ambas. Personalmente prefiero el primer criterio.

Su hermano ordena estas obras con arreglo a un criterio que queda claro a cualquier lector: primero el verso y luego la prosa; en el verso primero la obra original y luego las traducciones. Dentro de la obra original en verso –que es la que nos interesa– se perciben claramente cuatro grupos: 1/ sonetos, 2/ la *Fábula...*, 3/ églogas y canciones, y 4/ composiciones octosilábicas (romances, letras y redondillas). Esto hubiera sido suficiente, además de muy ilustrativo como modelo económico de *dispositio* editorial de una colección poética a principios del siglo XVII (bien es verdad que de una colección poética sin mayores dificultades por su pequeño volumen y su definición de contornos). Pero lo importante es que don Alonso no sólo ordena las poesías, sino que razona ese orden, lo justifica. Y lo hace, curiosamente, en virtud de las pautas que le proporciona la secular teoría de los estilos. Debemos leer sus propias palabras en el prólogo “Al lector”:

Ya que del luto y pena de la muerte temprana de mi hermano don Luis Carrillo, la memoria de su nombre no sólo merecía piedad de su alma, sino respeto de sus cosas, quise, no sin consentimiento de los buenos y digno agradecimiento de sus voluntades, que estos como despojos últimos, así eternos, de su entendimiento no se malograsen [...].

Yo, usando deste oficio a que me obligó la naturaleza con sangre y el amor con justísimas prendas, no sólo diré sus obras, sino disputaré dellas, tocándome a mí esta parte de su vida, como otros, escribiendo vidas de filósofos o de claros varones, lo hicieron. Divido sus obras en estilo y materia. Estilo como la llaneza de la prosa o dignidad de la poesía: grande, si épica; dulce, si lírica; tierna, si elegíaca; humilde, si cómica. Materia como aquella de disputar, sola para el sentir; suelta a las palabras en prosa, como aquella atada con leyes de consonantes, propia de la poesía: o contando en la épica, o alabando en la lírica, o quejándose en la elegíaca, o burlándose en la cómica.

De la llaneza de la prosa y materia de disputar es el *Libro de la erudición poética* [...]. De la dignidad de la poesía épica como “La fábula de Acis y Galatea”: allí cuenta Galatea su desgracia, y Galatea contando introduce a Polifemo y imita su fiereza, lo cual es propio de la épica, contar y imitar el poeta, ya en su persona a Galatea, ya en la de Galatea a Polifemo, como es usado artificio. De la poesía lírica, como las canciones: allí se alaba y se entretienen amores, y alabanzas amorosas es lo principal que en ellas se profesa. Elegíaca, los sonetos, que son todos amorosos, fuera de algunos que tienen sujeto diferente. Cómicas, romances y las demás poesías humildes. Así en las octavas tiene grande estilo; en las canciones, dulce; en los sonetos, tierno; en las poesías de juego, humilde.

Con esta diferencia es de notar que ni en la grandeza épica, ni en la dulzura lírica, ni en la terneza elegíaca amó nada plebeyo, todo puro y entero. En las poesías humildes sí hay maneras de hablar humildes, como vulgares, de sentimientos humildes de la poesía [...]<sup>19</sup>.

Su propósito, pues, no es sólo ofrecer o presentar las obras de su hermano, sino también “disputar de ellas”, esto es –siguiendo el sentido latino del verbo–, examinar, disertar o razonar sobre ellas. Es lo que hace en primer lugar (“Divido sus obras

19. *Obras*, ed. cit. de Rosa Navarro, pp. 140-142.

en estilo y materia...”), para pasar luego a la aplicación al caso (“De la llaneza de la prosa...”). Con ello elabora un constructo crítico que le sirve tanto para sistematizar la obra literaria de Luis Carrillo de acuerdo con varios niveles de contenido y forma (o *materia y estilo*), cuanto para la ordenación jerárquica de la edición. Además, y es lo más importante, hace coincidir cada uno de los niveles, en *materia y estilo*, con un género o modalidad genérica determinada. Resulta de todo ello el siguiente cuadro de correspondencias:

	ESTILO	MATERIA
PROSA	<i>llaneza</i>	<i>disputar</i>
POESÍA	<i>dignidad</i>	<i>sentir</i>
ÉPICA	<i>grandeza</i>	<i>contar</i>
LÍRICA	<i>dulzura</i>	<i>alabar</i>
ELEGÍACA	<i>ternura</i>	<i>queja</i>
CÓMICA	<i>humildad</i>	<i>burla</i>

Como puede observarse, el más alto de los niveles poéticos coincide con la épica, según el criterio tradicional, realizado además en ese momento por la autoridad de Tasso, y según el entendimiento común de que dicha materia épica o heroica puede derivar hacia lo histórico o hacia lo mitológico, como es el caso aquí con la *Fábula de Acis y Galatea* (cuestión aparte merecería el propio estatuto de la fábula mitológica como modelo genérico consolidado).

En los otros tres niveles establece unas correspondencias genéricas que merecen algunas consideraciones. Se observa que para la poesía “lírica” y para la “elegíaca” sigue las pautas que sobre géneros poéticos estableció Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580), de las que he tratado en otro lugar<sup>20</sup>. Como Herrera (y Escalígero, a quien él seguía), sitúa a la lírica en el segundo nivel de la escala axiológica y le atribuye como materia preferente la alabanza, esto es, la actitud celebrativa, fundamental en el sentido herrero del género. Pero, además (lo vemos claramente por la ordenación posterior de las poesías), entiende también como Herrera (y con él como los clásicos latinos) lo “lírico” en un sentido formal-métrico, es decir, las composiciones articuladas en estancias o estrofas “líricas”, sean canciones, bajo forma eglógica o no, o estancias sueltas.

20. “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”, en *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdán, ed., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, II, pp. 721-738.

Más extraño pudiera parecer el grupo elegíaco aplicado a los sonetos. Es obvio que aquí la equiparación no apela a lo formal-métrico (Carrillo no escribió elegías propiamente dichas), sino a lo simbólico-referencial, como composiciones dedicadas a las quejas (lo “élego” en Herrera comunica sentimientos de ausencia o pérdida amorosa desde una situación de conflicto del sujeto poético). Se aplica en las poesías de Carrillo a los sonetos, cuya materia preferente es la amorosa; aunque no en todos, como matiza a continuación: “fuera de algunos, que tienen sujeto diferente”. Se pone con ello de manifiesto el carácter politemático, y de hecho poligenérico, del soneto, el “ser capaz de todo argumento” que decía Herrera.

Finalmente, siguiendo una tradición ya secular que equiparaba el estilo más bajo con la materia cómica vs. baja o humilde (repárese en el fragmento citado de Mena) y, de otra parte, lo equiparaba, en los géneros específicamente poéticos, con la métrica octosilábica, ya desde la poesía erudita del XV (repárese en lo dicho por Santillana) y mucho más notoriamente desde la renovación endecasilábica, Alonso Carrillo hace coincidir los “romances y las demás poesías humildes” con el estilo más bajo, además de asignarles la consideración de poesía “cómica” por ser su materia la “burla”.

\* \* \*

Podría terminar aquí con la estimación de cómo el instrumento retórico ha proveído nada menos que la organización de un corpus poético y, de añadido, la *dispositio* editorial del mismo. Pero es de obligación preguntarse qué hay de cierto tras el redondo planteamiento propuesto por don Alonso Carrillo. Y la respuesta es que apenas nada, salvo la obviedad de que a lo heroico, aquí de tema mitológico, le corresponde la situación más alta en materia y estilo. Pero aparte de eso, ni la mayoría de los sonetos de Luis Carrillo son elegíacos, ni todas las composiciones en estancias “líricas” son de alabanza o celebración, ni, por supuesto, todas las composiciones en octosílabos son cómicas: es más, no hay ni una sola a la que pueda atribuírsele en propiedad tal calificativo.

No este el momento de extenderme en la consideración de la obra poética de Luis Carrillo. Pero a grandes rasgos se puede apuntar que hay en ella más sonetos de corte epigramático y de tema reflexivo-moral, que amorosos, o sea, elegíacos. Curiosamente, sí son de tono elegíaco la mayoría de las canciones y églogas, por ser de asunto amoroso con lamentos por ausencia y pérdida; y por tanto no son de “alabanza”, esto es, celebrativas. Y en cuanto a las poesías octosilábicas, los romances son de gran variedad: sólo hay uno de tono festivo-anacreóntico, pero destaca la modalidad de cautivos, nada “cómicos” ni de “burla”, por cierto. Lo mismo que tampoco lo son las letras o letrillas y redondillas, llenas de sutilezas y conceptos. Realmente endosarles la calificación de “cómicas” a estas composiciones es un dislate proveniente de la aplicación mecánica de una plantilla.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Las enormes posibilidades teóricas que ofrece la Retórica<sup>21</sup> distan por lo común de las dificultosas aplicaciones que de la misma pretenden hacerse como instrumento hermenéutico. Alonso Carrillo lo intentó, en un afán sistematizador tan loable como poco efectivo, porque el patrón retórico elegido, el de los *genera dicendi*, resultó insuficiente en su rigidez y esquematismo para interpretar la realidad poética que pretendía.

Y no es que los textos del poeta Luis Carrillo no sigan pautas retóricas. Antes al contrario, es lo que preferentemente hacen. Pero trátase de pautas retóricas implícitas en la cadena imitativa. Cuando leemos a Carrillo, leemos secuencias rítmico-imitativas que son perfectamente reconocibles en el contexto de la poesía de principios del siglo XVII en un imitador sincrético de Góngora y Quevedo, en un imitador de cultismos léxicos y sintácticos, en un imitador de fórmulas propias, por ejemplo, de la deixis de la poesía de las ruinas o de la poética del desengaño y de la soledad: motivos todos ellos que han cristalizado en formulaciones “retóricas” más que evidentes; formulaciones retóricas a las que la poética del verso (sea endecasílabo u octosílabo), tan modelizada, tiende a fijar de manera más nítida aun.

Hay que distinguir, por tanto, entre esa retórica implícita en la cadena imitativa, en cuya génesis debe situarse el crítico para aprehender los mecanismos de producción del texto<sup>22</sup>, y otra retórica externa o explícita aplicada por superposición. Esto es lo que hemos visto en las poesías de Carrillo con resultados de trivialización. Si bien esa trivialización tenía allí su causa en una afán de generalidad que resultaba insuficiente en su esquematismo.

21. Resumidas por José María Pozuelo en estos términos: “La Retórica proporcionó un corpus teórico envidiable. Como se sabe, este corpus estaba formado de cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. [...]. Las cinco partes comprendían enunciación y enunciado, temática y estructura, contenido y forma, y estaban supeditadas a la finalidad de mover al oyente, de persuadirlo [...]. La Retórica clásica nos ha legado, pues [...], un cuadro globalizado y totalizador de la construcción textual, y por ello una primera aportación de su legado la encontramos en la posibilidad de entender su corpus general como una alternativa teórica válida para las encrucijadas que las visiones parciales y reductoras de la lengua literaria nos han venido creando...” (*Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 15).

22. En ese sentido suscribiría totalmente las palabras de Luisa López Grigera: el redescubrimiento de la retórica desde el segundo tercio del siglo XX “fue por razones de interés en reconstruir, por el camino más efectivo y fácil, los códigos desde los que se habían producido las obras literarias en lenguas modernas. Los sistemas que habían generado los grandes cambios temáticos, estructurales y estilísticos, para, una vez recuperados los códigos, analizar desde ellos las realizaciones históricas de géneros y estilos y poder así acercarse más a descubrir lo que de individual y caracterizador podía haber en las grandes obras maestras. La Retórica, al haber sido una de las preceptivas fundamentales para la creación literaria durante milenios y hasta hace no mucho tiempo, se nos convertiría también en el mejor de los códigos desde el que nos resulta fácil y fructífero el descodificar los textos” (*La Retórica en la España del Siglo de Oro*, cit., p. 25).

Más comunes son las trivializaciones que de la retórica se hacen en otra dirección. Mucho de eso hoy sabemos con la práctica escolar del llamado comentario de textos. Pero la cosa viene de lejos. Tan de lejos como el siglo XVI, cuando a la disciplina retórica sólo le quedó como ámbito propio el elocutivo<sup>23</sup>. Si uno repasa las poéticas y las retóricas del Siglo de Oro, y completa su lectura con los estudios de Antonio Martí<sup>24</sup> y de J. Rico Verdú<sup>25</sup>, se da cuenta del divorcio que entonces se produce, y que con los siglos no se va sino a acrecentar, entre las llamadas Poéticas, o tratados sobre cuestiones teóricas de la literatura, y las Retóricas, convertidas, sobre todo en su aplicación escolar, en tratados preceptivos sobre la elocución, en repertorios de procedimientos sobre cómo adornar el estilo mediante tropos y figuras.

Pero estas reflexiones nos llevarían ya a otra dimensión del problema y hoy sólo he querido mostrar por medio de la edición de las *Obras* de Luis Carrillo un ejemplo de casamiento engañoso entre la teoría retórica de los *genera dicendi* y la poética de los géneros.

23. López Grigera ha señalado en ese proceso la influencia del ramismo, con el que la invención y la disposición pasaron a formar parte de la dialéctica (*Ibid.*, p. 23).

24. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.

25. *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.