

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL MANIERISMO EN EL LENGUAJE POÉTICO DEL *CANCIONERO* DE LA ACADEMIA DE LOS NOCTURNOS DE VALENCIA: LA IMITACIÓN GARCILASIANA

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

En la reciente conmemoración de los *Cinco Siglos* de la Universitat de València se tomó como motivo de un audiovisual que conmemoraba el evento la cita de un verso: “Reina de la Sapiencia Soberana”. Con él se intentaba vincular la creación del *Estudi General* (mediante la bula emitida por el papa Alejandro VI en 1501) y la tradición devocional de la Virgen de la Sapiencia (razón de la presencia de esta imagen en la Capilla del edificio de la calle de la Nave, durante tantos años en el escudo universitario y, actualmente, en su medalla doctoral).¹ Lo cierto es que las razones tradicionales y poéticas de la cita no se ajustan del todo a la historia real. A mi juicio ese verso se corresponde con el inicio de un largo poema que el médico y poeta Jerónimo de Virués (¿-1600) leyó el 6 de noviembre de 1591 en una sesión de la Academia de los Nocturnos de Valencia y que comenzaba precisamente así:

Reyna de la sapiencia soberana,
quando al mismo saber en vos cifrastes

1. El óleo sobre tabla que actualmente se encuentra en la Capilla de la Virgen de la Sapiencia –quizá la parte central de un antiguo retablo– es obra fechada en 1516 y atribuida casi con toda seguridad a Nicolás Falcó al que fue encargado por parte de los “jurats” de la ciudad. Ese mismo año, el sacerdote Luis Navarro (por entonces virrector) instituyó en la capilla un beneficio bajo la invocación de la citada Virgen. Su vinculación con la existencia edilicia del *Estudi General* es pues evidente, sobre todo si pensamos en la leyenda de la filacteria que aparece a la izquierda del cuadro: “Sapientia aedificavit sibi domum”. No obstante no he podido documentar el verso citado antes de las estancias de Virués que comento a continuación. Cfr. Daniel Benito Goerlich, “Pintura descifrada. Proyección iconográfica de la tabla de la Sapiencia”, en AA.VV., *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 83-104.

y al verbo eterno distes carne humana,
llena de Dios y de saber quedastes.²

Se trata de una composición en quince estancias en las que se desgranar toda las artes constitutivas de los *Studia humanitatis* (y otros más) que, convertidos en adorno místico de la Reina de los Cielos, se hacían trascender a un plano de saber sacralizado. La Virgen sabía, así, “gramática con elegancia”, era maestra en el “arte de rethórica”, “consumada en lógica”, superaba a Platón y al Estagirita en “las causas naturales / que enseña la sutil phylosophía”, sanaba al linaje humano con la más sabia “medicina”, conocía la “astrológica ciencia” dominando “la judicaria”, cuadraba el círculo del misterio en sus entrañas al dominar “la geometría”, “sumó los sin suma” de las leyes multiplicando los “bienes divinales” con las matemáticas, elevaba el alma y el pensamiento tañendo una “música” superior a la de Orfeo, entendía la ciencia de Dios adentrándose en los secretos de la “profunda theología”. La Virgen era, pues, una nueva Minerva: “madre de la sapiencia soys llamada”.³ No es casual que en esta docta letanía académica se refleje nítidamente un reajuste en el *Estudi General* priorizando, tal como habían prescrito los jurados de la ciudad en 1589, la gramática, la latinidad y la retórica. Junto a ello la obligada mención a la medicina (única arte *no liberal*, es decir *mechanica*, de acuerdo con el esquema medieval): la única subsistencia específicamente técnica o aplicada que, al final del siglo XVI, queda en pie en el marco de la estructura oficial del conocimiento.⁴ El interés de este poema radica en su carácter testimonial de cuánto han podido cambiar las cosas (y la ideología que las conforma como pensamiento social) casi un siglo después de crearse el *Estudi General* y unos setenta años después que fuera nombrado rector del mismo, en 1522, el preclaro humanista Joan Andreu Strany, que había estudiado filosofía con Nebrija en Salamanca y teología en París con Luis Vives (1492-1540). Éste en su obra pedagógica fundamental (*De tradendis disciplinis*) había escrito:

2. *Actas de la Academia de los Nocturnos. Vol. I (Sesiones 1-16)*, ed. de José Luis Canet, Evangelina Rodríguez y Jose Luis Sirera, Valencia, Alfons el Magnànim, 1988, vol. I, p. 173

3. *Ibidem*, pp. 173-177.

4. La universidad valenciana estuvo marcada en el último cuarto del siglo XVI por una decadencia proveniente, sobre todo, de sus dificultades económicas. El progresivo intervencionismo eclesiástico, que llega a su momento álgido en 1585, deriva, precisamente, de la remuneración con que la Iglesia sostenía el *Estudi General*, con fuertes contrapartidas en el gobierno de la institución, como el hecho de que su rector acabara siendo siempre un canónigo de la Catedral y que la reforma de sus constituciones hubiera de ser aprobada por el “claustro mayor” en el que la presencia municipal estaba sumamente equilibrada con la presencia del arzobispo-canciller, el rector y dos canónigos. En octubre de dicho año una bula de Sixto V marca la decisiva adecuación de la vida universitaria al espíritu de la Contrarreforma. Cfr. Marc Baldó, *La Universitat de València*, València, IVEI, 1986, pp. 53-62; y José Seguí Cantos, “Las visitas del Patriarca Ribera y de Alonso Colona”, en AA.VV., *Historia del la Universidad de Valencia. Volumen I: el Estudio General*, Valencia, Universitat, 1999, pp. 83-91.

Falso es y necio aquel símil que muchos toman como muy agudo e incontrovertible; a saber: que nosotros andamos agarrados a nuestros ascendientes, como enanos en hombros de gigantes. No es esto. Ni nosotros somos enanos ni fueron ellos gigantes; todos tenemos la misma estatura, y aún diré que nosotros nos encaramamos más arriba gracias al bien que nos hicieron, siempre que haya en nosotros lo que en ellos hubo; a saber: estudio, concentración de espíritu, desvelo, amor a la verdad. Si esto no falla, ya ni siquiera somos enanos, ni somos llevados a hombros de gigantes, sino hombrecillos de merecida pequeñez, derribados en el suelo. (I, I, V)

Pero medio siglo después de la muerte de Vives, una serie de intelectuales (o aprendices de tal) en una Valencia ya barroca, por el contrario, construirán un tipo de saber formalizado en larguísimos discursos en prosa que pueden versar desde la enjundiosa materia filosófica hasta el elogio de las cosas pequeñas, y que, precocizando una voluntad humanista (al fin y al cabo la de los Nocturnos es la primera academia española con evidentes rasgos de imitación de las italianas renacentistas) acabarán desarrollando un manierismo frío y una vuelta a las autoridades que es derrota y ortodoxia y no síntesis o emulación. Como escribe Antoni Furió, “la curiositat fecunda, ingenua, lliure del Renaiximent deixava pas a les seguretats dogmàtiques del Barroc, a un llarg període d’inhibició intel·lectual u somni de la raó”.⁵

Lo que probablemente explica la rápida conversión del pensamiento intelectual valenciano desde una fase crítica a otra acomodaticia es un cambio en el modelo de construir el conocimiento, eso que se ha dado en llamar *enciclopedia* de cada época. Pues bien, en el período crítico que marca la transición entre el Renacimiento y el Barroco se advierte un permanente frotamiento entre la necesidad de unir el concepto de cultura a un sentido de ascenso en el orden social (a través de la ruptura con los antiguos y a través de la vulgarización de dicha cultura) y la resistencia del poder por mantenerla adscrita a un reducto de minorías cenaculares. El cuadro de antiguas autoridades que en Europa se incorpora a un pensamiento pragmático y burgués, en la *enciclopedia* construida entre nosotros (y de la que es brevísima referencia el poema citado de Jerónimo de Virués) sirve para anclarse en resistencias que la historia ha dado en llamar, con razón, contrarreformistas. La respuesta a esta contradicción proviene, claro está, de la peculiaridad de la estructura sociocultural que llamamos *academia*, un baluarte de teórico prestigio rescatado de la antigüedad que el humanismo, aunque sea de superficie, invoca en ese período decisivo. Vamos a analizar, pues, qué era y qué supuso la Academia de los Nocturnos de Valencia.

Al anochecer del miércoles 4 de octubre de 1591, en el Palacio del Virrey Bernardo Catalán de Valeriola, se reunieron por vez primera un buen número de prohombres,

5. “La Universitat de València a finals del segle XVI”, en la “Noticia Preliminar” a la ed. de Gaspar Guerau de Montmajor, *Breu descripció dels mestres que anaren a besar les mans a Sa Majestat del Rei Don Felip*, València, Servei de Publicacions de la Universitat, 1999, p. 65

autores de unos discursos que son el resultado de un procedimiento compilativo del conocimiento desde la antigüedad hasta finales del quinientos y, acaso, un *memorial* del estado de la cuestión erudita y cultural de la Valencia del momento. Lo narra así su propio impulsor y mecenas:

*Ans de ara, en lo mes de setembre, 1591, nos juntarem uns quants cavallers y amics y instituirem una Academia pera exercitarnos en hobbres y actes virtuosos; no posare açi los qui som ni res del sucçes della pues mes llargament se veura en los llibres que estan intitulsats de la Academia aon estan totes les hobbres ques feren y feren en ella.*⁶

La Academia se verificó en tres periodos consecutivos: entre octubre de 1591 y mayo de 1592, entre octubre de 1592 y marzo de 1593 y entre octubre de 1593 y abril de 1594. Celebró 88 sesiones en las que se leyeron y transcribieron 805 composiciones en verso y 85 discursos en prosa. Todo ello se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid que ocupa 684 hojas útiles y 12 blancas, que perteneció a la Biblioteca de don Pedro Salvá y que, como tanto de nuestro patrimonio bibliográfico, salió de Valencia para ser rescatado posteriormente por Menéndez y Pelayo en París.⁷ La consolidación de las academias en los siglos XVI y XVII en España debe conectarse, sin duda, con la reivindicación de una cultura *pseudocortesana*, algunos de cuyos protagonistas aspiraban al privilegio de constituir focos intelectuales anejos al poder o instalados en el poder mismo.⁸

Las *Instituciones* que pueden leerse al comienzo del manuscrito de las *Actas*, rememoran el funcionamiento y protocolo de la Academia. Se trata de un minucioso estatuto (calco del usado en las italianas) que resalta el espíritu de progreso como norma fundacional: crear una cultura para que el hombre “en el verano de su juventud produzca alguna vez el fruto de los buenos ejercicios”. Una cultura adscrita a la tónica horaciana (“procurando así en las ordinaciones como en el ejercicio dellas mezclar lo útil con lo provechoso”) y que invocaba su carácter cenacular y urbano llamando “a los ingenios medianos de esta ciudad”. La distribución de cargos ofrece dos dimensiones. Por una parte (además de su actividad poética) el interés del cometido

6. Bernardo Catalán de Valeriola, *Autobiografía y fiestas poéticas*. Prólogo de S. Carreres y Calatayud, e *Introducción* del Barón de San Petrillo, Valencia, 1919, p. 12.

7. José Luis Canet, Jose Luis Sirera y yo misma venimos realizando desde hace años la transcripción y edición crítica de dichas *Actas*. Se han publicado, hasta el momento el volumen ya reseñado, el correspondiente a las sesiones 17-32 (Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990), a las sesiones 33-48 (Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1994), a las sesiones 49-64 (Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1996) y a las sesiones 65-76 (Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 2000).

8. Para una aproximación al estudio de las academias literarias en España puede verse el clásico libro de Juan Sánchez, *Academias Literarias del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1961). Para una sucesiva puesta al día de la bibliografía sobre las mismas, vid. los estudios introductorios a los volúmenes de nuestra edición de las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, citados más arriba.

propio de la Academia, centrado en la función del *lector* que se veía obligado, en el turno correspondiente, a “leer una lición de aquello que se le encomendare, de la cual resulte a los oyentes mucha erudición y doctrina”. Por otra, el inevitable reflejo de la jerarquización aristocrática del entorno social: un *Presidente* (el propio Bernardo Catalán [1568-1608]), un *Secretario* (cargo ocupado por Francisco Juan Desplagues [¿?-ca.1626) que debía “escribir en el libro de la Academia todas las obras que en ella se hicieren”, un *Portero* (Miguel Beneyto [ca.1560/65-1599]) que transmitía las solicitudes de ingreso de los nuevos académicos, y el fundamental *Consiliario* (puesto ocupado por el influyente canónigo Francisco Agustín Tárrega [ca. 1564/66-1602]) con el cual el Presidente debía consultar “todas las cosas que hubiere de hacer, así de repartir los sujetos como de recibir académicos”. Se hacían llamar éstos con un sobrenombre (algo entre lo teatral y lo iniciático): *Temeridad*, *Silencio*, *Miedo*, *Industria*, *Relámpago*, *Secreto*, etc.

Pero ¿quiénes fueron aquellos académicos entregados semanalmente a lo que Ezio Raimondi ha llamado “rito scenico o melodrama erudito”?⁹ Sobre todo ¿por qué, con qué motivo específico se reunían? En las vísperas del siglo XVII (llamado por Sanchis Guarner “excitat i dessubstanciat”)¹⁰ la ciudad de Valencia vivía los coletazos de la sombría presión inquisitorial que anunciaba, por ejemplo, la expulsión de los moriscos en 1609; el autoritario Virrey Francisco de Montcada y Folch de Cardona, Marqués de Aytona, convocaba en 1589 una *crida* contra los mercaderes valencianos que traficaban con Argel mientras que, en el interior, se agudizaban aún las hostilidades de un bandolerismo convertido en mal endémico y, no pocas veces, pantalla para ocultar enfrentamientos de los sectores nobiliarios. Aytona (cuyo virreinato se extendería desde 1581 hasta 1594) no dudó, en aras de la defensa del poder monárquico que representaba, aplicar una dura política de *contrafurs*, de pragmáticas y normativas limitando los privilegios de las instituciones forales y de la oligarquía de nobles y *ciutadans honrats* que, progresivamente, iban vaciándose de poder refugiados, cuando no en el aval de los propios Austrias, en el poder eclesiástico (no es baladí constatar que el propio Presidente de la Academia, Catalán de Valeriola –*Silencio*– y Gaspar Mercader –*Relámpago*– [1568-1631], fueran familiares de la Inquisición).¹¹ Bajo la perspectiva de este fondo histórico, la Academia de los Nocturnos no es sólo una muestra de arqueología humanista, sabotada por el contrarreformismo rampante, o el pintoresco entretenimiento literario de una nobleza

9. “Introducción” a Laetitia Boehm e Ezio Raimondi (eds.), *Università, Accademia e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 16.

10. *La ciutat de València. Síntesi d'història i de geografia urbana*, València, Ayuntamiento, 1981, p. 295.

11. Para una síntesis de estos acontecimientos, de innegable importancia para el marco cultural que nos ocupa, vid. Josep Lluís Sirera, “El universo cultural de la Valencia de la Academia de los Nocturnos”, en Evangelina Rodríguez (ed.), *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, Valencia, IVEI, 1993, pp. 128 y ss.

que, perpleja por su carencia de protagonismo en la nueva sociedad, percibe la necesidad de refugiarse en esquemas de inoperante burocracia. Ciertamente que los Nocturnos caben en ese conjunto de aristócratas y clérigos definidos por Manuel Sanchis Guarnier como “lletraferits, humanistes, però ja no estudien el món antic per ell mateix, pel goig de comprendre’l i admirar-lo, sinó per traure’n profit, per imitar-lo, és a dir, el seu propòsit no és estètic sinó didàctic, i més que no pas asaborir-ne la substància els interessa d’aprendre a dominar-ne els mòduls”.¹² Pero la pregunta es ¿por qué estuvo dispuesto Bernardo Catalán de Valeriola a promover esta escuela de aprendizaje, en el fondo tan trivial y tan exquisitamente ordenada en torno, más que a la solidez intelectual, a la teatralidad? ¿A quiénes iba destinado tal aprendizaje y cuál fue su utilidad, más allá de los deseos de un noble de provincias de crear su propia y pomposa corte literaria? Catalán impulsa una suerte de escuela formativa básica de humanismo cortesano, cierto que superficial y sin riesgo alguno, pero con atisbos de sustancia, a la que convoca “los ingenios medios de esta ciudad”. Medianía que cabría entender no sólo en el sentido del tópico del “aurea mediocritas”, sino cobijando bajo ella, casi mitad por mitad, a individuos, en principio, sociológicamente dispares. En efecto, como ya demostrara hace años Josep Lluís Sirera,¹³ un grupo apreciable de académicos formaban parte de una nobleza –pequeña sólo en relación con la castellana del momento– que en muchos casos ostentarán títulos: Tomás de Villanueva –*Tranquilidad*– (¿?-ca.1608) fue Conde de Castellar; Gaspar Mercader, Conde Buñol; Fabián de Cucalón (¿?-1617) –*Horror*–, Señor de Cárcer; Francisco Juan Desplugues –*Descuido*–, Señor de Pobra Llarga; Carlos Boyl (1577-1617) –*Recelo*–, Señor de Farnals y Massamagrell; por no hablar de los allegados al propio Bernardo Catalán (Peregrín Catalán (¿?-1634) –*Cuidado*– y Guillen Ramón Catalán (1574-¿?) –*Reposo*–). Algunos detentaron cargos forales más que importantes: Catalán de Valeriola fue “veedor de la costa del Reino de Valencia” y, posteriormente, como veremos, Corregidor de la Ciudad y Reino de León; Luis Ferrer de Cardona (1568-1641) –*Norte*– recibe en 1601 el título de “Lloctinent i Capità General del Regne”; Maximiliano Cerdán de Tallada (ca. 1560/65-ca. 1630) –*Temeridad*– sería nombrado comisionado ante el Rey; su hermano Tomás Cerdán (ca. 1570/72-ca. 1634) –*Trueno*– fue jurisconsulto y caballero de las Órdenes de San Jorge y Montesa; y Miguel Beneyto (*Sosiego*) ostentó el cargo de Justicia Civil. No pocos representaron, en sucesivas Cortes, al brazo militar (Guillem Bellvis [ca. 1560-¿?] –*Lluvia*–) o fueron ellos mismos militares (Pedro Vicente Giner –*Cautela*–, Guillén de Castro [1569-1631] –*Secreto*– y Andrés Rey de Artieda (1544-1613) –*Centinela*–). Era, por lo demás, en su conjunto, una generación de nobles relativamente jóvenes (el propio Catalán ronda los veintitrés años al inicio de las sesiones) que “comparte” academia con

12. Cfr. Manuel Sanchis Guarnier, *La ciutat de València*, citada, p. 262.

13. *Op. y loc. cit.*, p. 135 y ss. Para un listado íntegro de los académicos y una breve aproximación biobibliográfica, vid. vol. I de la ed. cit., Valencia, IVEI, 1988, pp. 13-30.

otra generación (de algo más de treinta años o frizando la cuarentena) y que resulta estar integrada no tanto por nobles de título sino por (estos sí) “ingenios medios”, pequeña nobleza o burguesía ilustrada –cuando no aupada en el oficio eclesiástico–. Será a éstos a los que se les encomendará el mayor número de discursos y composiciones poéticas y que, en su lectura, resultan más convincentemente elaborados. Es evidente que está presente en la Academia una generación experimentada, “enseñante” o “tutora” respecto a otra en fase de aprendizaje (poetas o eruditos noveles, pero también nobles a la espera de cargos de responsabilidad política, en expectativa de asimilar determinadas lecciones). No me parece detalle menor que en esta función de preceptores *senior* se deslice, por ejemplo, el elogio “de los quilates y valor” de la propia edad juvenil por parte del historiador (pero también eclesiástico teólogo) Gaspar Escolano (1560-1619) –*Luz*– en la sesión del 17 de marzo de 1593.¹⁴ Buena parte de los académicos situados en este grado de instrucción educativa pertenecen, como era de esperar, al estamento eclesiástico empezando por Francisco Agustín Tárrega (*Miedo*), canónigo de la Catedral, síndico del brazo eclesiástico en Cortes y prestigioso poeta y dramaturgo; el franciscano Antonio Juan Andreu de San José (1560-1603) –*Vigilia*–, catedrático de Metafísica y Teología en el *Estudi General* (del que sería Vicerrector) y preceptor de los hijos del propio Virrey Marqués de Aytona;¹⁵ el dominico Fray Francisco Castro (1572-1629) –*Consejo*–, calificador del Consejo Supremo del Santo Oficio; el presbítero y teólogo Gregorio Ferrer (¿?-1604) –*Industria*– que fue catedrático de *Símulas*, *Questiones* y, más tarde, de Filosofía en la Universidad de Valencia o el licenciado Lorenzo de Valenzuela (*Tiento*), doctor en Teología. Fue éste el grupo que asumió, en la citada tarea formativa de los jóvenes nobles, las lecciones de orden político o de ética pragmática.

Junto a ellos, encontramos otro amplio grupo de académicos, mayoritariamente poetas y escritores de oficio o afición, pertenecientes, en un sentido amplio, a profesiones liberales: los dramaturgos Gaspar de Aguilar (ca. 1560/61-1623) –*Sombra*– y Guillén de Castro; los poetas Hernando Pretel (*Sueño*), Evaristo Mont (*Soledad*) o Jaime Orts (*Tristeza*); el escritor-pintor Francisco Pacheco (*Fiel*) –sobre el que habré de volver luego–; el ya citado historiador Gaspar Escolano; Manuel Ledesma (*Recogimiento*), hijo del doctor en Medicina y catedrático de griego Jerónimo Ledesma, quizá médico él mismo, como lo será Juan Andrés Núñez (1562-¿?) –*Lucero*–; o Juan José Martí (ca. 1570/72-1604) –*Atrevimiento*–, luego doctor en ambos Derechos y célebre, sobre todo, por su *Segunda Parte del Guzmán de Alfarache* (1602). Éstos serán los encargados de la formación literaria, cortesana, postrenacentista

14. *Vid.* vol. IV, ed. cit., pp. 171-184.

15. De la predisposición ideológica, sumisa, claro está, al poder, de este “maestro” del *Estudi General*, puede dar cuenta los satíricos y malintencionados versos que le dedica Gaspar Guerau en el libelo ya citado anteriormente y que se compone en 1586: “Darrere ve / Antoni Andreu, / qui tot ho veu / y tot ho llig, / y a tot afig, / y res no sap”. *Vid.* ed. cit., p. 115.

o posthumanista que auspicia, como principal meta, la Academia de los Nocturnos. No por casualidad Gaspar Aguilar, en la misma sesión inaugural del 4 de octubre de 1591, pronunciará un discurso en el que apreciamos el carácter simbólico, ético y moral que desea conferir al sentido del *convite* o reunión, pensando más que probablemente en la tradición del *symposium* o *banquete* platónico:

Estos combites importa que se hagan muy a menudo, pues está, para ello, apercebida la mesa de nuestra Academia, la qual havemos cortado agora del árbol de nuestro entendimiento, y es una mesa donde se ve al bivo probada *la quadratura circuli*, porque siendo redonda, que es figura perfeta, es también quadrada; y siendo quadrada, qu'es figura ygual, es también redonda. Quiero dezir que la perfición del combite yguala la calidad de los combidados, los quales podrán comer por principio sabrosas frutas de poesía, y por medio provechosos manjares de historia y moralidad...¹⁶

Gaspar Aguilar intervendrá en la sesión del 25 de diciembre de 1591 alabando la poesía, basada en el don de la palabra (a fin de cuentas, la instrucción esencial de la nobleza habría de ser, de acuerdo con la *Ratio Studiorum* impuesta por la pedagogía de la época,¹⁷ el acceder al grado de *homo peritus bene dicendi*, el dominio de la persuasión retórica y del lenguaje) “porque el soberano don de la poesía es propiamente música de palabras, cuyo acento hyere el alma, qu'el verso no consta de otra cosa sino de palabras concertadas y medidas”;¹⁸ Manuel Ledesma (autor de un *Apología en defensa de la astrología* publicada en Valencia en 1599) alabará la música¹⁹ y, poco después, el 29 de enero de 1592, disertará sobre las matemáticas,²⁰ componiendo un friso de conocimiento en el que fácilmente se advierte el esquema tradicional del *Trivium* y *Quadrivium*. Guillén de Castro diserta sobre una materia adecuada a su inmediata actividad poética y dramática en un “Discurso alabando el secreto de amor”.²¹ Gaspar Escolano compilará todas las enseñanzas neoplatónicas y agustinianas—contundentemente mechadas con la escolástica tomista—en su “Discurso al poder de la hermosura”,²² mientras que Antonio Juan Andreu, teólogo y todo,

16. *Vid.* vol. I, ed. cit., p. 70.

17. Pese a ello es de notar la ausencia total de jesuitas en la Academia. Además de la presencia del clero regular, encontramos en su nómina a un franciscano (Antonio Juan Andreu) y a un dominico (Francisco de Castro). Josep Lluís Sirera (*Op. cit.*, pp. 154-155) especula sobre la ausencia en Valencia, en ese momento, de una casa de tal orden (muy fiel, sin embargo, a la política ortodoxa del Patriarca Ribera); o bien que, por la pretensión de éste de imponerlos dentro de claustro del *Estudi General*, perviviera en el seno de la reunión de estos nobles una cierta resistencia foral.

18. *Vid.* vol. I, ed. cit., p. 314.

19. En la sesión del 1 de enero de 1592; *Ibidem*, pp. 343-354.

20. *Vid.* vol. II, ed. cit., p. 43-67.

21. *Vid.* vol. III, ed. cit., pp. 292-97

22. *Vid.* vol. II, ed. cit., pp. 165-81. De su excelente formación como cronista (y habilísimo conocimiento de las fuentes antiguas) da cuenta su ameno discurso elucubrando sobre la existencia o no de la célebre Papisa Juana (*vid.* vol. V, ed. cit., pp. 52-70).

realiza un primoroso tratadito sobre los celos, materia harto resbaladiza para su oficio, en forma de diálogo pastoril.²³

Este fue, bien que en rasguño, el esquema formativo que Bernardo Catalán diseñó como el bagaje intelectual con que dotar a la joven generación de nobles valencianos a las que él mismo pertenecía. Como tal, anota con frecuencia en su *Autobiografía* sus privilegiadas relaciones con el rey Felipe II y, cómo, progresivamente, va desligándose de las reivindicaciones forales del brazo militar,²⁴ al que representaba en las Cortes, para ponerse al servicio de los intereses reales centralistas. Veamos lo que narra en fecha bien significativa:

A 3 de agost, dit any 1589, lo Reyn nostre Señor nos va fer merced als tres estaments de Valencia de enviar-nos a manar lo servisen en alguna quantitat de moneda para perseguir los eretges quel tenien posat en gran fatiga, y Castella vent la urgent neçesitat a fet serviçi de guit milions.

Vist per mi la poca voluntat que y a de servirlo, me paregué donarli a Sa Magestat avís del que passa.

Frente a las reticencias de sus colegas de estamento, Catalán va a intentar crear un estado de opinión entre su generación menos renuente a la colaboración con el poder regio. Y se apoya en los intereses, de inequívoca adhesión realista y de combate a los privilegios forales, de la nobleza local; intereses que explican su deseo de fomentar en Valencia una “corte cultural” al estilo de la brillante época del Duque de Calabria. La aureola de prestigio de una Academia tentaba al grupo de nobles en formación (y en expectativa de destino de poder) que, a la postre, acudieron a la misma, reuniendo en su cenáculo un doble sentido de la iniciación: el erudito—aunque fuera trasnochado y teatral—y el del poder estamental ligado a la monarquía hispánica. En las cortes generales de 1604, donde se producirá, de hecho, la total renuncia de los privilegios de las instituciones y poderes forales valencianos frente a Felipe III, Catalán de Valeriola describe sin rubor su acto de jura y besamanos reales:

Y après anarem pujant sens ordre les demés a besar la mà a Sa Magestat, y quant yo la besí, li diguí: “Viva vuestra Magestad mil años, como sus vasallos avemos menester”, y lo Rey me mirà molt y coneguí que folgà de lo que li diguí.

Y tanto, Bernardo Catalán, como posible recompensa a la “universidad del saber” fomentada en una Academia desarrollada en cuatro años decisivos (de 1589 a 1594), saldrá de esas cortes investido con el hábito de la Orden de la Calatrava para recibir

23. *Vid.* vol. II, ed. cit., pp. 79-96.

24. *Cfr.* James Casey, “La República de Valencia y la Monarquía Universal”, en John Elliot y Ángel García Sanz (eds.), *La España del Conde Duque de Olivares*, Valladolid, Universidad, pp. 605-617.

pocos meses después el cargo de Corregidor de León. Años decisivos hemos dicho: en efecto, en 1594, muerto el Marqués de Aytona, habría de ser nombrado Virrey Francisco de Sandoval y Rojas, Marqués de Denia y Duque de Lerma, el mismo que, tras los virreinos del Conde de Benavente, del nefasto Juan de Ribera y del marqués de Villamizar, iba a encargarse, como gran valido de Felipe III, de pactar con los nobles valencianos, tan levantiscos otrora, los *contrafurs* o decretos que cercenaban parte de sus privilegios. Al concluir la Academia, los nobles que la integraban iniciarían su imparable andadura política; y los “ingenios medios” que habían llevado a cabo su instrucción cortesana se afirmarían en buena medida como los protagonistas de la cultura, del teatro y la literatura, integrando, en parte no chica, la nómina de quienes prestaron voz poética a las fiestas celebradas en Valencia en 1599 con ocasión de la boda de Felipe III y Margarita de Austria (rememoradas en *El Prado de Valencia* de Gaspar Mercader en 1600) y a las *Justas* patrocinadas por el propio Valeriola en 1602.

Tenemos pues en las *Actas* de la Academia de los Nocturnos un documento excepcional que debe valorarse no sólo por esta voluntad utilitarista de fondo, sino por el esquema cultural que según Erich Crochane²⁵ la motivó. Es bien sintomático que el manuscrito ofrezca evidentes correcciones cara a una posible publicación y que se omita la transcripción de determinados poemas que, por su título, distaban de poder acogerse al “sub correctione ecclesiae” en que se insiste en muchos lugares. Pero el procedimiento enciclopédico alentado por la Academia no se asentaba, como la crítica decimonónica a veces lo ha exigido, en una sociedad de la escritura, sino que “nació bajo el signo de la conversación y encontró en el diálogo su mejor cauce de comunicación”.²⁶ En este procedimiento oral (y retórico, no lo olvidemos), en la “conversable sabrosa erudición” que elogiaba Argensola o en la “erudita conversación y tradición puntual” con que Gracián en *El discreto* cifraba la clave de estas juntas, hallaban las Academias una suerte de identidad intelectual. El deseo de estos ilustrados noveles (su estar juntos, reconocerse) son signos de un nuevo sentido corporativo, de una nueva política de la cultura que intenta defenderse de jerarquizaciones externas. Nombres ficticios y cargos conjeturan un *alter ego* en el que, como dice Ezio Raimondi, el académico se transforma en un “personaggio da interpretare nel ‘teatro’ della parola dotta, autocelebrandosi, in analogia e in alternativa all’ universo platonicamente insidioso della corte e dei suoi stanchi miti cavallereschi”.²⁷ Ante la creciente

ola de dogmatismo de una sociedad autoritaria, cuyos gestores ideológicos (eclesiásticos, intelectuales orgánicos y allegados al poder) convierten en sospechosa cualquier manifestación crítica, la Academia aparece como un espacio de cohesión solidaria, en una liturgia “que funcionaba como aglutinante”.²⁸

En los Nocturnos se pone de manifiesto la utópica imposibilidad de una organización absoluta del saber. Si existe revolución cada vez que somos capaces de trasladar las fronteras en el mapa de nuestros conocimientos, la enciclopedia (desbaratada e incluso pintoresca) de los académicos valencianos apenas viola nuestras fronteras conceptuales ni desestabiliza categorías, ni logra agujerear las paredes entre lo conocido y lo desconocido. Pero los miembros de la Academia suministran un impagable documento que testimonia un nuevo género aún por definir. Son textos a los que se refiere Amedeo Quondam como reveladores de “las modificaciones que se efectúan sobre los estatutos disciplinares clásico-humanistas, así como el sentido de la crisis del saber tradicional: textos, ciertamente ambiguos, a caballo de la escritura literario-narrativa y la teórico-filosófica, entre el *pamphlet* y el borrador de cosas curiosas y estructuralmente desorganizadas, textos que pretenden y practican (más o menos conscientemente) la desestructuración de los campos y las formas mismas de las prácticas discursivas institucionales”.²⁹

La poesía de los Nocturnos,³⁰ analizada en su conjunto, ofrece el mismo tipo de construcción formal e ideológica que los discursos en prosa. Es decir, por un lado, un recorrido, a veces extravagante, sobre motivos nimios: sonetos, redondillas, dobles quintillas o romances dedicados a la nieve, a un clavel marchito, a los chapines, a unas ligas, a un espejo o a un corazón de un membrillo; motivos incidentales que desplazan una temática más profunda (esencia del estilo manierista, ya consagrado en España). Y esquema, a su vez, de las típicas justas o certámenes poéticos del Siglo de Oro, que explican el sentido “monográfico” de ciertas sesiones dedicadas

28. Cfr. Esther Lacadena, “El discurso oral en las academias del Siglo de Oro”, *Criticón*, 41, 1988, p. 159. Pero sobre todo Gino Benzoni, *Gli affari della cultura. Intellettuai e potere nell’Italia della Contrariforma e Barocco*, Milano, Feltrinelli, 1978 (Cap. “Per non marrire l’identità: l’Accademia”, pp. 144-199).

29. “Mercancía de honor/mercancía de utilidad: producción del libro y trabajo intelectual en Venecia en el siglo XVI” en Armando Petrucci (ed.), *Libros, editores y público en la Europa moderna*, Valencia, IVEI, 1990, p. 102.

30. Falta todavía una verdadera edición, exenta y crítica de la misma. Gaspar Mercader recogió algunas poesías en *El Prado de Valencia* de 1600; también se reúnen algunas en el *Cancionero del Duque de Estrada*; Pedro Salvá realiza una edición, muy manipulada, en el *Cancionero de la Academia* de 1869, prácticamente reeditada por Martí Grajales en 1905. Más recientemente José M^o Ferri Coll ha realizado un extenso estudio en *La poesía de la Academia de los Nocturnos* (Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001). En cuanto a la poesía de otras academias valencianas posteriores deben consultarse los trabajos de Pasqual Mas i Usó: *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger, 1996; *Poesía académica valenciana del Barroco*, Kassel, Reichenberger, 1998, y *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.

25. “The Renaissance Academies in Their Italian and European Setting”, en *The Fairest Flower. The emergence of linguistic national consciousness in Renaissance Europe*, Firenze, 1985, p. 26.

26. Vid. Aurora Egido, “De las Academias a la Academia”, *The Fairest Flower...*, citada, p. 72. En realidad remite a lo expresado por Amedeo Quondam, “La scienza e l’Accademia”, en Laetitia Boehm e Ezio Raimondi (eds.), *Università, Accademia e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1981: “Ma in principio l’Accademia fu sotto il segno della conversazione [...] il primato di un conversare como forma profonda de rapporti culturali”.

27. Ezio Raimondi en su “Introducción” a *Università, Accademia e Società scientifiche in Italia...*, citada, p. 13.

a simplezas de este jaez. Y, por otra parte, dentro de la norma imitativa de la época, encontramos la inflexión o las *variatio* de tópicos clásicos recreándose una *versión* de los mismos que deja patente el patrón utilizado. A un aspecto concreto de esta *imitatio* o ejercicio poético de mero aprendizaje quiero referirme en concreto (la confesada emulación garcilasiana). Con ello podemos concretar una primera aproximación a los rasgos y características que el *Cancionero* de la Academia puede aportar al conjunto de la poesía áurea. Dos elementos previos es necesario puntualizar. ¿Cuál es el concepto de *imitatio* que suscriben estos poetas o aprendices de tal? Y, en segundo lugar, ¿tienen los académicos una postura tomada respecto al lenguaje poético en la inflexión de la poesía desde el manierismo al pleno barroco?

Que la Academia eligió la *imitatio* como fuente substantiva de creación es un hecho obvio. Deducir de ello la consecución de nuevas modalidades expresivas y de contenido es, sin embargo, insostenible.³¹ El espíritu *mimético* que habilita el procedimiento creativo de la poesía de los académicos, salvo contadas excepciones, malogra la modulación del *topos* sin obtener resultados verdaderamente nuevos, aunque tal sea su intención. Y aunque se persiga la idea de Tasso que tradujo Lope en su *Dorotea* respecto a que “invención e imitación sean una misma cosa”³² habremos de asumir que nuestros poetas intentan, sin éxito, traducir ese programa poético que describe Lope en la misma obra: “¿Cómo compones? Leyendo, / y lo que leo imitando, / y lo que imito escribiendo, / y lo que escribo borrando.”³³ Imitar y escribir, puede. No borraron, sin embargo, demasiado. No lo hicieron porque se trataba, en definitiva, de los *borradores* de aprendizaje que me he detenido en describir previamente. Dicho aprendizaje exige la puesta en práctica de todos los mecanismos de la *imitatio*. Por un lado, la urgencia por mostrar la pericia en el conocimiento de los clásicos y sus temas y lugares comunes. Así lo prescribiría Bartolomé Leonardo de Argensola: “Por esa docta antigüedad escrita / deja correr tu ingenio, y, sin recelo, / conforme a su elección, roba o imita”.³⁴ Por otro, aplicando el ingenio, poner a prueba la habilidad para zafarse precisamente del tópico sorprendiendo al auditorio. En este caso el *Cancionero* desvía o modifica el tópico, como veremos, no tanto por la fuerza del ingenio individual sino por la presión ideológica y protocolaria del entorno (la vuelta a lo divino o a lo moral en unos casos; en otros, con más fortuna, la irreverente distancia burlesca). Los nocturnos pergeñan su propia poética con los flecos, en efecto, de la *imitatio*. Jerónimo de Virués (*Estudio*) afirmará que entre las cosas necesarias “para los que se dan al estudio de las letras”, la primera es “la buena naturaleza,

porque con ella se percibe fácilmente lo que se oye o lee y percibido se retiene. La segunda es la ejercitación, porque con el trabajo y continuación se labra y cultiva el entendimiento. La tercera la buena doctrina, con la qual viviendo honrradamente se componen las costumbres con el saber”.³⁵ Por su parte Gaspar Aguilar (*Sombra*), alabando la poesía, modela claramente el ejercicio poético con el máximo referente de la divina creación:

Pues es verdad que nace Christo, bien podemos decir *poeta nascitur* y más, que si consideramos la etimología d' este nombre *poeta*, veremos que le conviene a Christo mejor que a otro porque poeta viene de *pitiis* en griego, que quiere dezir *hazedor*, porque el poeta es verdaderamente *hazedor* de los versos que compone; y assí a Christo, qu' es el verdadero hazedor de todas las cosas, le conviene mejor que a todos este nombre de poeta, el qual no solamente se puede llamar poeta, pero se puede llamar verso, porque si el verso consta de palabra y medida, Christo, por la parte de la divinidad, consta de palabra, porque Él es la palabra del padre eterno, y por la de la humanidad consta de medida, porque en su santísimo cuerpo jamás se desconcertaron los elementos.³⁶

Ya en 1574, recién incorporado a su cátedra del Retórica de Salamanca (donde habría de doctorarse en derecho canónico el líder ideológico y literario del grupo, Tárrega) el maestro Sánchez de las Brozas, en sus *Anotaciones* a la obra garcilasiana, desarrolla su concepto de *imitatio* a partir del acopio de materiales ajenos y de la aplicación de la *electio* y la corrección sobre estos modelos previos:

Digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excellentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene tan pocos se pueden contar como dignos, digo que no hay otra razón, sino porque les faltan ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar. Ningún Poeta latino ay que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Seneca a Euripides: y Virgilio no se contentó con caminar siempre por la huella de Homero, sino también se halla auer seguido a Hesiodo, Theocrito, Euripides, y entre los latinos a Ennio, Pacuio, Lucrecio, Catullo, y Sereno: y agora Fulvio Vrsino ha compuesto vn gran volumen de los hurtos de Virgilio: y digo hurtos, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio.

La imitación en la academia valenciana sigue estas premisas aunque sin una extensa (aunque sí suficiente) teorización; lo que encontramos es un llano seguimiento de alardes verdaderamente *manieristas* (porque éstos no tienen consistencia eficaz o eficiente ni operan de manera decisiva o amplificadora sobre el tópico). Si acudimos a una síntesis útil de los rasgos *manieristas* que sintetiza, por ejemplo, J. Bialostocki³⁷ nos encontramos con tres que definen la práctica poética de los Nocturnos:

31. Lo digo, sobre todo, en relación con el bienintencionado optimismo crítico que muestra, por ejemplo, Ferri Coll (*Op. cit.*, p. 169) al pretender, con sus ejemplos de los Nocturnos, “erradicar una visión simplista de la imitación como sistema *degenerativo*, a través del cual las *copias* siempre son peores que los *dechados*”.

32. Ed. de E.S. Morby, Madrid, Castalia, 1988, p. 344.

33. *Ibidem*, p. 373.

34. *Rimas*, ed. de J.M. Bleuca, Madrid, Espasa Calpe, 1974, t. II, p. 70.

35. Sesión 5ª, Ed. cit., vol. I, p. 143.

36. *Ibidem*, p. 320.

37. *Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973, pp. 50-51.

el *virtuosismo*, la *autodisciplina* y, hasta cierto punto, una cierta *tensión o conflicto*. El primero se muestra en el deseo de impresionar por medio de los conocimientos (más que por una real capacidad técnica) para superar las dificultades. A mi juicio es la propuesta que se ofrece, tanto en el encargo de las composiciones como, sobre todo, en los discursos en prosa, llenos de erudición polianteica y de un intelectualismo efectista y alienante. El segundo estrecha la expresión de la individualidad frente a la espontaneidad creadora empeñándose en alcanzar la rigidez artística; de hecho, en la imitación (especialmente la garcilasiana) se vislumbra la hegemonía de la abstracción formal (de ahí que acaben centrándose en la reproducción del esquema estrófico o en la glosa esporádica de versos concretos). Por fin, el tercero será visible no en la capacidad de inversión o permutación (que les impide su impericia novel) sino en el relajo paródico y burlesco (quizá lo más sorprendente y vitalista del *Cancionero* de los Nocturnos que no es lugar aquí de tratar) u, ocasionalmente, en la aplicación abusiva de la vuelta a lo moralmente correcto.

Y la segunda cuestión previa: ¿cuáles son los indicios que muestran en los Nocturnos una cierta concepción del lenguaje poético? Por un lado, el aviso de la excelencia que debe conllevar el propio ejercicio de la poesía en contraposición con el quehacer rudimentario y perverso de los poetas poco adiestrados. Así lo hace Manuel Ledesma (*Recogimiento*) en su “Sátira a un mal poeta”³⁸. He aquí algunos fragmentos:

Mas pienso, según son tus versos malos,
que deben ser tus nimphas tagaretas,
que dan el fruto a puros varapalos. [...]
Es bruta tu apariencia y bruto el traje,
confuso en tus conceptos y medidas
y mucho más confuso en el lenguaje. [...]
Humilla el ambicioso pensamiento
y mira lo que vales en ti mismo,
que importa mucho un buen conocimiento. [...]
Tus necesidades van de gente en gente,
tus hurtos se descubren cada punto,
ya todos le conocen claramente. [...]
Tus malos versos con los suyos³⁹ doras
quando sacas la lyra de tu aljaba,
o por mejor dezir los empeoras. [...]
Por más que con mil flores los engastes,
siempre dan aquel son desconcertado
qual suele la vihuela sin los trastes.
Pero biviendo tú tan destemplado
harás que huelga mal el dulce nardo

38. Vol. II, ed. cit., pp. 283-289.

39. Es un interlineado del manuscrito. En el texto aparece *Con tus concetos los agenos*, tachado.

en el jardín más fértil regalado.
De redondillas desplegaste un fardo,
al tono lacayesco en guitarrilla,
baratas qual la frisa o sayal pardo.
Y de la vieja usanza de Castilla
sacas coplas frunsidas y artizadas
que las toma calambre o pesadilla.
El mundo está [ya] lleno y las masadas
de rancios y añejos trovadores
que hazen coplas a puras cuchilladas.

Lo de menos es, desde luego, que Ledesma parezca describir, a pesar suyo, las debilidades de la poesía de sus compañeros académicos. Lo importante es ver manifiestos dos principios que se asumen orgullosamente de la poesía española inmediatamente anterior: sus logros de concepto e imitación doctrinal de los modelos a través de la aplicación disciplinada de la nueva métrica y estrofas italianas (frente a “coplas fruzidas y artizadas de la vieja usanza de Castilla”) y un posicionamiento claro frente a lo “confuso de conceptos y lenguaje” que usa el inexperto y pedante poeta. Una posición tempranamente anticultista en la que coincide con Francisco Agustín de Tárrega (*Miedo*) en su “Discurso o recopilación de las necedades más ordinarias en que solemos caer hablando” que lee el 15 abril de 1592.⁴⁰ Como ya estudié en otro lugar⁴¹ el discurso parece componerse sobre las cuatro reglas de la *elocutio* que diseñara Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 1, 5, 1): *latinitas* (o *puritas*), *perspicuitas*, *ornatum* y *aptum*, resultando una entretenida maraña de críticas a los bordoncillos, metáforas esclerotizadas⁴² y, sobre todo, de los *verba in comprehensione obscura* y a las afectaciones poéticas:

¿Quién dexará de pasar sucintamente por la tercera nación de la faltas comunes que sigo, a quien se deve el renombre de afectadas? En estas suelen caer más a menudo los ingenios, cuya siguridad viçiosa engendró en ellos alguna confiança [...] arrimados al propio amor y abono de sus cosas, producen por la boca monstruosidades compuestas de ignorancia y sciencia, como son las palabras latinas españoladas, o por otro nombre españolas enxertas en latín o en otra lengua estrangera. No puedo sufrir que se diga “en el interín” por entretanto; “carta misiva” por la que se imbía de un amigo a otro; “razón bien adjetivada” por bien compuesta; “queso matusaleno” por viejo; “vade mecum” por bolsa

40. Vol. II, ed. cit., pp. 369-89.

41. “Realidad, lenguaje y retórica en la Academia de los Nocturnos de Valencia: un discurso del Canónigo Tárrega” en *De las Academias a la Enciclopedia. El discurso del saber en la modernidad*, citada, pp. 357-428.

42. “Y que la señora el otro poeta tenga su alma en cambio de la que le dexa, el cuello de cristal, los dientes de perlas, el pecho de marfil, los labios de coral, las manos de alabastro o nieve y los cabellos de oro, porque a serlo así no avría pobreza entre ellos, porque venderían a cada lance sus damas por sacar dinero” (*loc. cit.*, pp. 376-77)

para llevar cartapacios; “doña Cándida” por doña Blanca; “un mitite de orsum” por un despeñadero muy alto [...] “inteligible mansión”, “clarífica aurora”, “rutilante Phebo”; “Paranimpho”; “ebúrneos dientes”; “esso per omnia” y no tiene “beata vileza”; sin otro millón de vocablos que podría castigar la española lengua como espía de la latina.⁴³

Es interesante constatar así cómo en la academia valenciana se produce un temprano posicionamiento de la actitud desconfiada cuando no radicalmente contraria frente al naciente culteranismo. El discurso coincide en intención con la sátira de Luis Barahona de Soto *Contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías* o la sátira contra Diego Maldonado, Antonio de Guevara, Feliciano de Silva, Juan de Mena o Ercilla de la Academia de los Humildes de Villamanta (de acuerdo con el manuscrito “Al ingenio de un poeta de Academia” fechado el 21 de enero de 1592).⁴⁴ Antes de ambas composiciones (hacia 1588) Lope de Vega había entrado en contacto con el círculo de poetas y dramaturgos valencianos, incluso antes de la fecha en que se de a conocer rivalizando con Góngora (al que conocerá en 1593) en la escritura de romances y contra el que sólo comenzará a lanzar sus críticas explícitas en *La Arcadia* de 1598.⁴⁵ Por demás está decir que ello muestra, si no un precedente temprano u original, sí una sintonía con la línea antigongorina que se está larvando en la época. Cuando en 1617 Lope lea en la Academia de Sebastián Francisco de Medrano su *Papel de la nueva poesía* (publicado con *La Filomena* en 1621) abominará del cultismo y del desorden sintáctico y propondrá, en la carta al Duque de Sessa en la que incluye el *Papel*, su “infalible dilema”: “La poesía [ha] de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese”.

Bajo estas premisas y el evidente referente de un clásico *moderno* (tan digno de imitación como los antiguos) Garcilaso aparece ocasional y sintomáticamente en las actas de la Academia de los Nocturnos. Hablo de referente *moderno* en el sentido

43. *Loc. cit.*, p. 383. Añade anécdotas como la de la viuda que pide a un pintor un “flevit amare” por un San Pedro o la del clérigo que por “cortar la cólera” hablaba de “decapitar o escindilla”.

44. Cf. Lucas de Torre, “De la Academia de los Humildes de Villamanta”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1915, II, pp. 198-218.

45. Cf. M. Romera Navarro, “Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético”, *Revue Hispanique*, 1929, p. 287. En 1606 sería Juan de la Cueva en la Epístola II de su *Exemplar Poético* el que arremete contra la complejidad de lenguaje: “Deja los preparados alfeñiques / la alquerme cordial, las comerinas; / no te acuerdes de jugos, ni alambiques. / No estragues la virtud con medicinas / y dietas, ni tomes de ordinario / eleboro, anarcardo y masquitinas. / Que no hará el jugoso letuario / que hagas buenos versos, sino el arte, / que es la perfecta hierba y herbolario”. Años después, de nuevo en un contexto académico (la *Academia Burlasca del Buen Retiro* de 1637) todavía Vélez de Guevara anotará en su *Premática*: “Primeramente se manda que todos escriban en voces castellanas sin introducir las de otras lenguas, y que el que dixere fulgores, libar, numen, purpurear, metatramite, afectar, pompa, trémula, amago, ydilio por canción, ni otras de esta manera, ni yntrodujere posposiciones ni hipérboles desatinados...” (*Apud* Juan Sánchez, *Op. cit.*, p. 141).

de que es objeto, incluso, de un discurso en prosa:⁴⁶ el correspondiente a la sesión 4ª de la Academia, celebrada el 23 de octubre de 1591 que gira en torno a “una lición sobre el soneto 23 de Garcilaso, que dize: *En tanto que de rosa y azucena*”.⁴⁷ En la línea del género poshumanista de las *anotaciones* y comentarios, el discurso puede tener, sin lugar a dudas, dos hipotéticos precedentes: la ya citada edición garcilasiana de Francisco Sánchez de la Brozas publicada en Salamanca en 1574, que tuvo notable difusión en el círculo universitario de la ciudad donde, también recordemos, se doctoraría Tárrega (prócer ideológico y maestro dispensador de temas a los académicos de acuerdo con su cargo de consiliario); y las célebres *Anotaciones* de Fernando de Herrera que ven la luz en Sevilla en 1580. Al investigador se le hacen inmediatamente los dedos huéspedes buscando las fuentes concretas (y en este caso bien cercanas) que pudieron nutrir el texto de un discurso habitualmente construido con todo tipo de materiales eruditos allegados. Y más si el autor al que se le encarga la disertación (bajo el pseudónimo de *Fiel*) lleva el nombre de Francisco Pacheco. ¿De quién se trata? La primera suposición, dentro de las posibilidades cronológicas, es que fuera el humanista y canónigo sevillano (1535-1599) que formó parte del círculo poético-académico de la Sevilla que reuniría, en torno a la devota admiración por Herrera, a escritores o artistas como Juan de Mal Lara, Pablo de Céspedes, Francisco de Medina o Fray Juan Espinosa. En tal caso sería uno de los académicos de mayor edad (podríamos decir, de la propia generación de Tárrega) y adscrito, por tanto, como hemos dicho al principio, al cuadro de académicos “tutores” o “preceptores” encargados de “educar” a la generación de académicos más jóvenes. Mayor en demasía nos parece (apenas faltan ocho años para su muerte). Su paso por la Academia es, por lo demás, casi fugaz: interviene apenas en las cinco primeras sesiones. En la primera (4 de octubre de 1591) se le encarga un discurso debatiendo “con mucha elocuencia de palabras y probabilidad de razones si fue Lucrecia casta o no, y concluyó el argumento provando que lo fue”.⁴⁸ Pero el tal discurso (tal vez por lo escabroso del tema) no se reproduce en el manuscrito. En la segunda (correspondiente al 9 de octubre) se encarga de redactar un billete en prosa “a una dama que se fingió enferma por no hazelle

46. En efecto, es todavía palpable en muchos discursos de los Nocturnos la impronta del peso de la institución retórica del comentario o anotación a antigüedades antiguas o clásicas (desde pasajes de la Biblia a autores como Virgilio, Ovidio o los humanistas italianos). Pero, como sugirió ya Carmen Codoñer, la novedad que, por ejemplo, aplica el Brocense a la edición garcilasiana (y, a su rueda, Herrera) fue aplicar el aparato tradicional del *grammaticus* o *rhetor* no a la antigüedad o a textos latinos sino a un autor contemporáneo. Por mediocre que sea el comentario sobre Garcilaso (como veremos) este gesto de modernidad debe subrayarse en el seno de la academia valenciana. *Vid.* Carmen Codoñer, “Comentaristas de Garcilaso”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Garcilaso. (Actas de la IV Academia Literaria Renacentista)*, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 185-200, especialmente pp. 197-198.

47. Vol. I, ed. cit., pp. 123-127.

48. Vol. I, ed. cit., p. 81.

merced”.⁴⁹ En la tercera (16 de octubre) compone (y tampoco se transcribe) el relato “con mucha elocuencia y recato” de la historia de Fiametta, según —se dice— Ariosto.⁵⁰ En la quinta (23 de octubre) se encarga de escribir otro billete en prosa: un despechado recado a la amante que se casó con otro.⁵¹ En la sexta (6 de noviembre) había de haber compuesto un discurso sobre la primera octava de *La Araucana*, pero ante su ausencia, será Tárrega el que diserte “alabando la breva”. Posteriormente, cada vez que aparece su nombre en el manuscrito se tacha. ¿No es extraño que tan probo intelectual fuera el encargado de temas tan poco apropiados a su condición y que sus intervenciones o se omitan o vayan reproducidas en último lugar, siendo siempre en prosa y muy resumida—al menos en comparación con la prolijidad de otros discursos de la Academia—? ¿Un humanista que llega a ser mencionado por Rodrigo Caro en sus *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* y a quien el propio Herrera asume como respaldo en una de sus anotaciones a Garcilaso (concretamente al v. 3 del soneto XIII) para reivindicar la calidad de su propia obra?:

I permítaseme esta licencia que usurpo en querer mostrar el cuidado d’estos versos, porque no hallar fácilmente otros exemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión i osadía para ello; i mayormente la persuasión del licenciado Francisco Pacheco, cuya autoridad, por su mucha erudición, tiene conmigo valor para dexarme llevar d’esto atrevimiento sin temor alguno.⁵²

Alguien que jugará tan relevante papel en la reivindicación de Herrera (incluso frente a la edición del Brocense)⁵³ y alguien que escribe a su memoria una pulcra *loa* en latín que aparece en los prolegómenos de las *Anotaciones* de Herrera⁵⁴ ¿no hubiera sido capaz, al enfrentarse al comentario del soneto XXIII de Garcilaso —extremadamente decepcionante, como veremos— servirse de su seguro conocimiento de primera mano de las amplias notas del poeta a su soneto? Tenemos otra posibilidad: que se tratara del pintor Francisco Pacheco del Río (1564-1644), sobrino del anterior, y célebre asimismo por haber constituido en Sevilla su *academia* o círculo artístico al que acudieron tanto poetas de la generación anterior (Baltasar del Alcázar, Fernando de

49. *Ibidem*, p. 104.

50. *Ibidem*, p. 122

51. *Ibidem*, pp. 159-160.

52. Vid. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José M^o Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 370.

53. Cf. Begoña López Bueno, “El Brocense atacado y Garcilaso defendido (Un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)” en *Templada lira. Cinco estudios sobre Poesía del Siglo de Oro*, Granada, Editorial Don Quijote, 1990, pp. 101-129. Vid., especialmente, p. 105.

54. “In Garcisae Lassi laudem genethliacon Francisco Pacieco Auctore”. Vid. *Anotaciones*, ed. cit., pp. 216-219. Cf. J. Alcina, “Aproximación a la poesía latina del canónigo Pacheco”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXXVI, 1975-1976, pp. 211-263.

Herrera, el propio canónigo su tío, Gaspar de Zamora, Pablo de Céspedes o Francisco de Medina), coetáneos a él mismo (Juan de Arguijo y Rodrigo Caro) y los más jóvenes como Juan de Jáuregui o Francisco de Rioja. En 1591 tendría 27 años. Según algunas fuentes —ciertamente hipotéticas— se inició precisamente en el dibujo y pintura y recorrió algunos lugares de España entre 1590 y 1591 (año que coincide con su supuesta esporádica participación en la Academia de los Nocturnos).⁵⁵ Ello explicaría el papel secundario que Tárrega (en su función de distribuidor de las materias y temas) le confiere y que casi siempre relegue sus intervenciones al último lugar. En el exordio al discurso académico que nos ocupa, el tal Pacheco se cuida de subrayar su condición de neófito incluso ante un auditorio nutrido de hombres de letras tan inexpertos (pero tan aficionados) como él.⁵⁶ Pero, además, inicia el comentario del soneto precisamente con estas palabras:

Como suele el pintor, que en pequeña tabla ha de retratar distintas figuras con diversos colores, de la una haze una cabeça y de otras saca una espada, y de la otra muestra una mano por el pequeño espacio que en la tabla se le ofrece, assí yo con poco diestro pinzel mostraré el intento del autor, y assí la cabeça de sus pensamientos, aunque quebrada, no pudiendo por entero calar su concetos ni tratar de su afilado lenguaje...

El hilo retórico conductor de su discurso será así la pintura: ¿pura casualidad al amparo de ese frecuente recurso en la época⁵⁷ o “inducción” a partir de Tárrega, que le impone la tarea y que ya conoce seguramente a su ilustre tío y las aficiones literarias del joven que ya ha cursado humanidades y que se ha ejercitado en el dibujo y la pintura de sargas? ¿Pudo contribuir en algo la experiencia académica valenciana en su función de dinamizador cultural de la Sevilla de pocos años después? Amigo de poetas, sólo a su arrimo pudo componer algunos poemas que se publicarán en antologías como las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605) o como ofrenda dedicatoria de la *Rimas* de Jáuregui en 1618 o en las *Poesías de Fernando de Herrera* de 1619. El resto de su producción poética (de la que no tenemos una línea en la Academia de los Nocturnos) quedó inédita puesto que formaban parte

55. Cabe decir, sin embargo, que en el extenso estudio que precede a la edición de su obra *El arte de la pintura* (Madrid, Cátedra, 1990, p. 36), Bonaventura Bassegoda y Hugas asegura que probablemente los dos únicos viajes realizados fuera de Sevilla fueron en 1611 (Córdoba, Madrid, El Pardo y El Escorial) y hacia 1625 a Madrid. Tal vez otro, en 1629, a Jerez.

56. “Aunque es verdad que quanto mayor es la grandeza de los que oyen, tanto es más crecida la temeridad del que dize, todavía applicando al preámbulo discurso el que sigue, quedo essento de qualquier calunia; pues endereçados estos toscos y baxos pensamientos al altivo ingenio de los circunstantes, estarán en tan sublime puesto que a ellos no llegue el ponçoñoso murmurar de maldicientes” (ed. cit., p. 124).

57. Vid. el denso trabajo de Aurora Egido “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura” en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 160-197.

de su celeberrimo *Libro de los Retratos* o de su *Arte de la Pintura* —publicados con posterioridad a su muerte— o de obras misceláneas.⁵⁸ El mediano poeta y atento copista (por ejemplo, del texto de la polémica entre el propio Herrera y el Condestable de Castilla que firma y fecha en 1605⁵⁹ o del manuscrito de 1614 de la poesía de Francisco de Rioja⁶⁰) y el descuidado o irregular editor del poeta sevillano en 1619,⁶¹ carecía de esta pericia a la altura de 1591 cuando, hipotéticamente, podemos convenir que se encuentra en Valencia. Y es que resulta bien sintomático que al transcribir el soneto objeto de su discurso opte por una versión *no herreriana*. El cuarto verso del primer cuarteto aparece escrito como “con clara luz la tempestad serena”. Y no como “enciende el corazón y lo refrena” que fue la elección de Herrera, basándose seguramente, de acuerdo con su obsesivo rigor poético, en una versión anterior de Garcilaso. Nunca su tío hubiera hecho tal cosa. Es más, frente a la opinión de Cristóbal Cuevas de que nuestro autor indudablemente “hubo de tratar durante años a Herrera” en casa de su tío, la más documentada de Bonaventura Bassegoda asegura que ambos murieron antes de tener el pintor el suficiente reconocimiento social (cuando se convierte en alma de su “academia de ingenios”) y que su entusiasmo por la memoria de Herrera y sus papeles provienen sobre todo de su estrecha relación con el maestro Francisco de Medina (fuente evidente de su enfervorizado elogio del poeta en el *Libro de los retratos* (“parece como si al hombre —comenta Bassegoda— lo hubiera tratado poco o nada”).⁶² Los comentarios de Pacheco son más protocolarios que eruditos; atañen, claro está, a la perfección formal y estrófica y a la claridad de estilo y llaneza impuesta por el modelo tarreguiano:

Resplandece en este soneto milagrosamente la elocución rethórica, pues aquel término de dezir tan casto, tan limado, y con ser tan metaphórico tan propio que hable la metáphora tan propia como si fuese la mesma propiedad; y aquel contar tan por menudo, aunque de passo, las partes que ha de tener una hermosa dama para serlo. Es de mucha consideración

58. Sus poesías fueron recogidas por vez primera en 1854 por Adolfo de Castro en el volumen XXII de la Biblioteca de Autores Españoles (*Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII*). Y, más completamente, por J. M. Asensio y Toledo en la recopilación exhaustiva *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias* (Sevilla, 1886). Lo antologa Gaetano Chiappini en *Fernando de Herrera y su escuela* (Madrid, Taurus, 1985) junto con Herrera, Alcázar, Céspedes, Arguijo, Caro, Fernández de Andrada, Rioja y Jáuregui. Vid. también la excelente edición del *Libro de descripción de verdaderos de ilustres y verdaderos varones* de 1599 a cargo de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación, 1985.

59. Cf. Juan Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento, 1987.

60. Cfr. ed. *Poesía* de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 100 y ss.

61. *Versos de Fernando de Herrera. Enmendados y divididos por él en tres libros*, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1619. Vid. los comentarios sobre esta edición en el estudio introductorio de Cristóbal Cuevas a la suya de la poesía de Herrera, Madrid, Cátedra, 1985, p. 88 y ss. Me parece errata o equivocación lo que afirma, sin embargo, sobre nuestro personaje: “El pintor había nacido en 1571 (¿?), y tenía 26 años a la muerte del *Divino*”. Todas las fuentes consultadas me constatan su fecha de nacimiento en 1564.

62. *Op. cit.*, p. 23.

que todo corra a las parejas con tanta perfición en tan breve espacio como el de un soneto. Esto todo, con ser maravilloso, no llega a la fineza de la disposición y arte con que le hizo, pues haze tan cortesantemente la cama a su pensamiento en los quartetos, y en los tercetos descansa tan a su manera que parecen cortados al talle.

Frente a la notoria parquedad de las citas o referencias clásicas (sólo se saca a colación a Ovidio en su *Ars Amandi*, 3, vv. 59-64) en torno al gozoso tema del *carpe diem*,⁶³ Pacheco va a deslizarse con mucha mayor amplitud hacia la reconvención didáctica posrenacentista subrayando la lectura más sombría y moral del tema (el imparables paso del tiempo, apoyándose en autoridades como Séneca en su tragedia *Hercules furens* o en textos proféticos de la Biblia):

Pero nuestro autor no menos galanamente, mudados algunos términos, sacó la flor y nata a estos versos, haziendo fuerça en la ligereza con que se desdora una hermosa pintura de la naturaleza. Y con raçón, por cierto, pues assí como el capullo que hila el guzano de la seda para cubrirse y adornarse, esse mesmo puesto en manos de la hilandera sirve de descubrille y afealle; assí el rostro bello, hecho tan a compás por la maestra mano, que un poco tiempo sirve de cubrir y disfraçar la flaqueza que baxo d'este rostro saco de nuestro cuerpo está encerrada, esse mesmo, de allí a poco rato, puesto en manos del tiempo está hecho pregonero de lo que más secreto estava, haciéndose boca y lengua de todo el gesto. [...]

¿Qué otras malas nuevas estas para desazernos la rueda de nuestra gallarda juventud y abatir el estandarte de la juvenil gallardía? ¿Qué no sea nuestra vida tela de brocado ni de seda, ni aun de lienço de monumento, sino *sicut aranea*, como telaraña en buen romance, una cosa de poco tomo, de ninguna subsistencia ni resistencia, y que al primer imbite de viento se echó en baraxa? Grande hermandad tiene sin duda esta tela con la belleza de un angélico rostro de una dama que es el hídolo de gentiles neçios porque ¿qué cosa hay de menos tomo que la belleza de un rostro que no es otro que unas líneas dibuxadas con matices frescos en tabla carcomida, que ni ella consiente mucho tiempo los colores, ni las líneas pueden permanecer en ella?

No hace falta citar más: pero la recuperación de la metáfora conductora de la pintura reaparece hasta el final. Y tenemos la sensación de que si escarbáramos pacientemente en las fuentes del, por otra parte, breve discurso, su laconismo religioso o moral supera a cualquier vislumbre humanista, filológico o de verdadera poética. No será casualidad que, al estudiar la *biblioteca* cultural de Pacheco, emanada de sus citas y referencias del *Arte de la Pintura*, Bassegoda haya constatado un sobrepujamiento

63. “Fue pues el blanco d'este soneto (con el exemplo de las cosas floridas que en breve se marchitan y con la nieve que con su blancura trata de escurezer lo ruvio de los dorados cabellos, quando menos se lo cuidan) alentar el tibio spiritu de su dama a que durante aquella breve y frágil primavera saque el esquilmo justo de sus verdes años”.

de obras de entidad sacra, devocional, de manuales de confesores, de *Flos Sanctorum* o de ascética por encima de la lectura posible de textos clásicos (sí que denota el conocimiento de Plinio o la *Historia de la composición del cuerpo humano* del médico Juan Valverde de Hamusco de 1556 y en el discurso hay una explícita referencia a la teoría de los cuatro humores inmediatamente reconducida a la historia bíblica de Jonás).⁶⁴ Valga todo lo dicho, claro está, más como indicios de especulación que como notas de incotrastable valor documental.

En la sesión 28ª de la Academia (8 de abril de 1592) llegamos a una verdadera imitación garcilasiana del soneto XXIII. Bajo el título "Soneto a una dama morena de buen donayre" deja de lado sintomáticamente el motivo clásico del *carpe diem* ideado por Ausonio para centrarse en el *topos* del retrato femenino petrarquista. Lo escribe Evaristo Mont (*Soledad*) poeta del que sólo tenemos noticia por su intervención en la Academia y en las *Justas poéticas en honor de Catalán de Valeriola* de 1602 y reza:

Esse rostro moreno más gracioso
que si fuera de rosa y de açuçena,
que a cien mi almas prende y encadena
con su donayre honesto y milagroso.
Esse rebolver los ojos amoroso
que al corazón más grave desordena,
y juntamente enciende y le refrena
su divina belleza y su reposo.
Esos cabellos bellos que al desgayre
los lleváys encrespados con desorden
y esas boca de nieve y grana pura,
muy bello es todo y más con el donayre
qu'en todo v[uest]ro cuerpo está con orden
sin el qual no ay belleza y hermosura.⁶⁵

La imitación queda tan probada como la desventura del poeta en intentar emular mínimamente el modelo. Pero aquí sí, el tercer verso del segundo cuarteto muestra el recuerdo de la lectura garcilasiana que hiciera Herrera ("y juntamente enciende y le refrena", muy cercano al "enciende el corazón y lo refrena"). Cabe dar cuenta,

64. "¿Qué cosa de menos subsistencia que la hermosura que no puede naturalmente hechar raíces en nuestro cuerpo por tener dentro d'él un gusanillo que es la lucha de los 4 elementos que se lo están royendo, como hizo el otro guzano con la hyedra spaciosa y verde, a cuya sombra está sesteando el profeta Jonás" (*Op. y loc. cit.*, p. 127). Narra el episodio de *Jonás*, 4, 5-7 cuando el poeta, irritado el con Yavé, sale de Nínive para instalarse en el desierto. "Y dispuso que una planta de ricino creciese junto a ella para que él se instalara en ella. Y ésta se secó."

además, del apartamiento del *topos* haciendo de la dama un bella *morena* y eludiendo lo dorado de los "cabellos bellos" (cacofonía que hubiera horrorizado a Herrera). Y de la transformación del "mirar ardiente, honesto" en un "revolver de ojos". El retrato petrarquista reaparece en el soneto que lee Tomás de Villanueva (Conde de Castellar) en la sesión 61ª (6 de octubre de 1593), donde es evidente el recuerdo garcilasiano y la tradición por él recuperada que culmina en el resabio de la *donna angelicata*:

Los ojos grandes, garços y tan bellos
que matan a qualquiera que los mira,
el arco de las cejas con que tira
frisa con el color de los cabellos;
no se atreve a mirar el dolor d'ellos
el oro, qu'en mirallos se retira;
en ellos todo el suelo se remira
y el sol su cuerpo para a sólo vellos.
La boca, nariz, la frente bella,
los dientes y las manos cristalinas,
el cuerpo, el brío, no es para este suelo,
pues sólo el cielo puede merecella,
y pues todas sus partes son divinas
alábenla los ángeles del cielo.⁶⁶

Pasaremos por alto las referencias a Garcilaso que no pasan de la mera glosa textual de algún verso; tal el que remata la composición leída por Jerónimo de Virués (*Estudio*) en la sesión 8ª (20 noviembre 1591), catorce liras traduciendo, con absoluta libertad por cierto, la oda horaciana *Intermissa, Venus, diu* y que se corresponde con el v. 57 de la *Égloga I* del poeta de Toledo:

Ya sueño que te veo,
ya que te abraço, ya que tú me dexas,
ya que te vuelves creo,
ya que por campos y aguas te me alejas.
¡O más dura que el mármol a mis quejas!⁶⁷

66. Vol. IV, ed. cit., p. 292.

67. Vol. I, ed. cit., p. 212. El Brocense recordaba el verso de Ariosto en su Canto I: "Ma dura, e fredda piu d'una colonna" y acusaba a Ludovico Patemo de copiar a Garcilaso cuando escribió en la tercera de sus *Eglogas* amorosas: "O piu dura che marmo a mie querele" (*Vid.* Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 281). Herrera, por su parte remite a la égloga I *Piscatoria* de Tansillo: "O Galatea, al pianto mio più salda / che scoglio...". (*Vid.* *Anotaciones...*, ed. cit., p. 702). En otras ocasiones por desgracia no aparecen transcritos en las Actas las glosas o imitaciones de Garcilaso que se reparten como encargo. Así en la sesión 33ª (7 de octubre de 1592) el académico Francisco de Villanova (*Recelo*) debía haber glosado el verso "Oh dulces prendas

Importa más constatar la manera progresiva con que la huella de Garcilaso se reconduce, más allá de la imitación temática o argumental o del *ornatus* poético, a la preocupación pedagógica y moral de los presupuestos de la Academia y, sobre todo, al modelo formal de una métrica de instrucción o aprendizaje en la poesía. Maximiliano Cerdán (*Temeridad*) en la sesión 56ª (17 e marzo de 1593) debe glosar el pie "Memorias vivas y esperanzas muertas" y lo hace apoyándose en el estribo o modelo inicial del Soneto I de Garcilaso ("Mientras me paro a contemplar mi estado"):

Mientras contemplo tu pasada gloria
 los gustos y contentos de presencia,
 veo que más me affligo en esta dolencia
 hallarles tan al bivo en mi memoria
 y estar ageno el cuerpo de asistencia,
 que a no hallarme en mí tal resistencia
 fuera gusto pensar en tal historia.
 Mas lo que me lastima y atormenta
 son los recuerdos, ver de negro y muerte
 prendas del alma por mi daño ciertas,
 porque si en remediallo tengo cuenta,
 hallo mi consuelo por mi negra suerte
*memorias bivas y esperanças muertas.*⁶⁸

El tono filosófico, estoico y meditativo con que, las más de las veces, discurre la poesía amorosa de los Nocturnos es asimismo signo del declive manierista e imitativo de su poesía; y no se trata tanto de poemas "inspirati al più integro misticismo", como escribió Ferruccio Blasi aduciendo que se trataba de una suerte de lenitivo de la conciencia de los académicos por los deslices frívolos y hasta rijosos de su poesía burlesca.⁶⁹ Es cierto que la mayor parte de la poesía de la academia muestra idéntico plegamiento al escolasticismo que los discursos en prosa; pero añadiremos que la poesía moral de los Nocturnos —lejos de una sentida subjetividad religiosa— es tan mimética e insincera como la amorosa. Es, por un lado, una poesía ocasional y coyuntural, mostrando la ligazón con el calendario litúrgico que siguen las sesiones (al ritmo habitual de los ciclos de Adviento-Navidad, o Carnaval-Cuaresma, o Pasión-Pascua de Resurrección, objeto casi siempre de discursos monográficos de sesgo netamente tridentino) o con la hagiografía de los santos del día. Y es, por otro, muestra palmaria de que en la tarea de aprendizaje poético es también imprescindible

por mi mal halladas". O no cumplió con la tarea o no se recogió en el manuscrito. Es notable asimismo la "Elegía a una dama moça", en rigurosos y afortunados tercetos, que Francisco Tárrega lee en la sesión 5ª de la Academia (30 octubre 1591): más que recuerdo inmediato garcilasiano afloran en ella la sabia cultura clásica (en este caso indudable) del canónigo valenciano. Vid. vol. I, ed. cit., pp. 150 y ss.

68. Vol. IV, ed. cit., p. 192.

69. "La Academia de los Nocturnos", *Archivum Romanicum*, XIII, 1920, p. 343.

el sesgo postridentino (filosófico, meditativo) que la poesía amatoria toma desde la mitad del siglo XVI, volcada, en ocasiones, a los llamados *contrafacta*. Pero la larga composición que el académico Hernando Pretel (*Sueño*) lee en la sesión 20ª (12 febrero 1592) no es exactamente tampoco una *contrafacta*. Se le encarga escribir "una Canción a la brevedad de la vida, imitando a la que Garcilaso comienza *El dulce lamentar de dos pastores...*". Sin embargo, de la *Egloga I* garcilasiana no encontramos ni tan siquiera la glosa de este verso inicial. Lo que interesará a Pretel es sustranciar como baladías las cuitas amorosas de los pastores de la versión original refutando a favor de la lúgubre meditación del *tempus fugit* y las postrimerías. No de otro modo se puede explicar que tal asunto se encargue en una sesión dedicada monográficamente a la sombría celebración de la Cuaresma.⁷⁰ No es *contrafacta* o versión a lo divino al modo que hiciera Sebastián de Córdoba en sus *Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas a lo divino en materias cristianas y religiosas* (Granada, 1575) donde la *imitatio* atiende a la forma y disposición al hilo siempre del texto original:

El dulce lamentar de dos pastores,
 Christo y el peccador triste y lloroso,
 he de cantar, sus queexas imitando:
 el uno soberano y amoroso
 del ánima se quexa, y sus amores,
 que en vanas afectones va empleando:
 y el peccador llorando
 porque, la carne y mundo
 y el otro sin segundo
 trayéndole sin seso y levantado
 con illusiones falsas engañado,
 y el desdichado buelto ya a su parte,
 el bien que Dios le a dado
 de gracia se le muere y se le parte...⁷¹

Por el contrario, Hernando Pretel desarrolla libremente, lejos de la glosa de versos y de cualquier aproximación argumental, una reflexión inequívocamente postridentina sobre la muerte y la insensibilidad del pecador ante la gracia:

Sabroso ñudo del vital aliento,
 liga del cuerpo y alma regalada,
 sombra tras quien va ciego el apetito,
 carrera que con furia acelerada
 llevas envesado el pensamiento,

70. Por la misma razón reaparecerá la composición, idénticamente, de nuevo en la sesión 59ª correspondiente al 7 de marzo de 1593. Vid. vol. IV, ed. cit., pp. 260 y ss.

71. Cfr. ed. de Glen R. Gale, *Garcilaso a lo divino*, University of Michigan, 1971, p. 157.

deseo de mortales infinito.
 Si el término finito
 es tan sabido y cierto,
 porque lo más incierto
 así nos desvanece y desatina,
 sabiendo que el que vive se avecina
 al no sabido punto, horrible y fuerte,
 y que siempre camina
 pos sus pasos contados a la muerte.
 Vemos correr con tanta ligereza
 el breve tiempo del bivar tasado,
 que apenas da lugar a contemplarse.
 Sólo en vivir ponemos el cuidado,
 viénesse a consumir naturaleza,
 y llega nuestro estambre a rematarse.
 Allí es el acordarse
 quando más no podemos,
 pues si aquesto sabemos
 ¿qué quimeras de viento fabricamos
 quando nuestro apetito idolatramos,
 dexándonos llevar del mundo ciego?
 Y no consideramos
 que ay justicia, que ay Dios, que ay gloria y fuego.⁷²

No cabe buscar forzosamente algún recuerdo garcilasiano (el “mortal velo” que aparece en el v. 11 de la tercera estancia, por ejemplo). Y, sin embargo, probablemente Pretel cumpliría pulcramente con el sentido del mandato encomendado para la sesión. ¿Por qué? Sencillamente porque la rigurosa preceptiva del aprendizaje académico se ajustaba, más probablemente, al mero esqueleto formal. El recuerdo de un modelo de prestigio (Garcilaso) no lo es ya en el sentido de la *inventio* o contenido temático-argumental sino en el de la *dispositio* formal: el esqueleto o estructura estrófica. Y en este sentido lo que importa, además del marco ideológico de una sesión *cuaremal* que da por supuesto el contenido moral de todas las composiciones, es que Pretel desarrolla con relativa pericia un poema en seis perfecta estancias de catorce versos, al modo de la *Canción* petrarquista. Igual que en las justas poéticas (en las que los Nocturnos también participarían) el Secretario o Presidente (siempre bajo el consejo de Tárrega) casi con toda seguridad repartirían los “sujetos” teniendo en cuenta no sólo el tema en sí sino, dentro del ámbito pedagógico asumido, la métrica; incluso, como apunta Aurora Egido, tal vez con el manual o cartilla de métrica en la mano.⁷³ Los esquemas métricos, importados medio siglo antes desde Italia ya se habían

72. Vol. II, ed. cit. pp. 120-121.

73. “Poesía de justas y academias” en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, citada, p. 127.

recogido preceptivamente en el conocido volumen *El Arte poética en Romance Castellano* del portugués Sánchez de Lima publicado en Alcalá de Henares en 1580. Y, con las limitaciones evidentes, el poeta sigue estrictamente la norma que sobre la composición fija el propio Herrera en sus *Anotaciones* donde llama a la *Canción* “el más hermoso i venusto género de poema” pero también “el más difícil”. Proclama su “testura gravísima”, la perfección de su estructura en estancias y observa sus tres partes esenciales: principio, narración y salida o fin, es decir, el *epílogo* “puesto en la postrera estancia, [que] abraça algunas veces muchos versos, otras pocos, i en él, por la mayor parte, es apóstrofe de la oración a la poesía, que á de salir a la luz i al juicio i presencia de todos los ombres. Este fin i última estancia se llama *conviato* en toscano, pero aunque no se hable con la canción, i aunque se dexede de poner en memoria i se olvide esta postrera parte d’ella, no será error, pues consta bien i se sigue la imitación griega i latina”.⁷⁴ En el caso de Hernando Pretel se evita este *conviato* (envío) final, siguiéndose, sin embargo, puntualmente el modelo estrófico de Garcilaso en su *Égloga I*. Pero en otros casos, el ensayo de imitación es tan riguroso que alcanza, en efecto, a esa invocación final de poeta a la propia estrofa. Sucede con la que lee Jaime Orts (*Tristeza*) el 14 de octubre de 1592 en la sesión 34ª (“Canción a una dama que por estar muy celada no podía corresponder a una voluntad”):

Canción, pues que conoces
 la causa por quien muero
 y de tan triste muerte eres testigo,
 al eco de mis bozes
 enséñale el sendero
 para que pueda oyllas quien yo digo,
 y dándote su abrigo
 le dirás de mi parte
 que por su causa muero de aqueste arte.⁷⁵

Paradójicamente, sobre está bóveda de imitaciones poco afortunadas se sustenta el edificio del valor documental de la poesía de la Academia de los Nocturnos: reflejo pero en ningún modo causa de la decadencia de la cultura humanista. Más bien el síntoma de una estructura y procedimientos ya envejecidos. Como ha dicho Roger Chartier,⁷⁶ a partir de 1580 se produce una gran crisis intelectual que se ve paradójicamente

74. Ed. cit., pp. 484-485.

75. Vol. III, ed. cit., p. 70. Otros ejemplos de *envío*, de enorme calco petrarquista y garcilasiano en composiciones de *Sosiego* [Miguel Beneyto] (“Canción contra el desdén”), en la sesión 10ª (vid. vol. I, ed. cit., p. 263), *Sueño* [Hernando Pretel] (*Ibidem*, p., 147) o de *Temeridad* [Maximiliano Cerdán] en la Sesión 76ª, a imitación del soneto 34 de Petrarca “A una ventana donde avía hablado con su dama”. Vid. vol. V, ed. cit., p. 361.

76. Chartier, Roger, *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Valencia, Cátedra Cañada Blanch de Pensamiento Contemporáneo de la Universitat de València, 1998.

acompañada de una creciente inflación de intelectuales que, para subsistir y autoafirmarse como tales, buscan amparo en instituciones vinculadas o dependientes de núcleos orgánicos del poder. Joan Fuster escribió en su inolvidable *Diccionari per a ociosos* que sólo existió humanismo mientras se garantizaron “la doble novetat que havia introduït l’humanisme: el gust pel treball minuciós i subtil, i l’alliberament de les traves doctrinals imposades”. Porque “només si té garantida la seva llibertat –interior i exterior– l’home de lletres es creu en possibilitat de seguir sent home de lletres”.⁷⁷ Sin la profundidad ni dotes de Fernando de Herrera, aplicaron los modelos clásicos como *exempla*, como modos de actuar que contribuyen inexorablemente a poner de manifiesto una regla. En contra de lo que el *Divino* aconsejara (convertir los despojos de los antiguos o clásicos en una nueva realidad lingüística, poética, cultural) “desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas”. Y, al modo del malévolosoneto que dirigiera al Brocense un autor anónimo, podríamos concluir:

Descubierto se ha un hurto de gran fama
del ladrón Garci Lasso que han cogido
con tres doseles de la Reyna Dido
y con seis almohadas de la cama. [...]
Provósele que auia salteado
siete años de Arcadia, y dado un tiento
en tiendas de Poetas Florentines.
Es lástima de ver al desdichado
con los pies en cadena de commento
renegar de Rethóricos malsines.⁷⁸

77. Barcelona, Editorial AC, 1964, p. 77.

78. Recogido primero en la edición de las *Anotaciones* del Brocense de 1581. Para otras ediciones del soneto *vid.* la nota de Begoña López Bueno en su artículo “El Brocense atacado y Garcilaso defendido...”, citado, p. 113, n. 19.