

# ALBORES DE UN TIEMPO NUEVO: LA ESCRITURA POÉTICA DE ENTRE SIGLOS (XVII-XVIII)

ALAIN BÈGUE | UNIVERSITÉ DE POITIERS

*A Jesús Pérez Magallón*

## INTRODUCCIÓN

Si los aspectos historiográficos, científicos y filosóficos de la época conocida como «tiempo de los novatores» (1675-1725) ya fueron objeto de numerosos estudios (sobre todo gracias a los esfuerzos de investigadores pioneros como Antonio Mestre, François Lopez, José María López Piñero, Víctor Navarro Brotons o Pedro Álvarez de Miranda), fuerza es constatar que no se puede decir lo mismo para las diferentes manifestaciones artísticas y, más particularmente, literarias del referido periodo. En efecto, se tuvo que esperar al simposio *Del Barroco a la Ilustración* organizado en 1996 en la McGill University (Canadá) por Jesús Pérez Magallón<sup>1</sup> para que vieran la luz las primeras intervenciones sobre la literatura de esta época bisagra entre dos siglos<sup>2</sup>. Y de nuevo es a Pérez Magallón a quien debemos, muy recientemente, una historia cultural del periodo que considera la literatura: *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*<sup>3</sup>. Si bien es cierto que antes había tenido lugar el *Simposio Internacional sobre el teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II* (Ámsterdam, 6-10 de enero de 1988)<sup>4</sup>, en esta manifestación científica, como evidencia su rótulo, se procedía a una fragmentación del periodo que nos interesa al centrarse únicamente en el reinado del último representante de la Casa de Austria; del mismo modo, años más tarde, el coloquio *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes* (Monterrey, 23-25 de agosto de 2006)<sup>5</sup>, repetiría la

---

1 Pérez Magallón (ed.), 1997.

2 Pérez Magallón, 1997, y Sebold, 1997.

3 Pérez Magallón, 2002.

4 Den Boer, Huerta Calvo y Sierra Martínez (eds.), 1989.

5 Farré Vidal (ed.), 2007.

misma fragmentación temporal, incidiendo así en una secular y cómoda separación entre los siglos XVII y XVIII.

A esta aproximación truncada se añaden otras dificultades de orden cronológico y genérico. Si nos ceñimos únicamente al siglo XVII y al género poético, constatamos una profusión de las investigaciones dedicadas a los poetas mayores y a los debates poéticos de importancia concentrados principalmente en las décadas iniciales del siglo, mientras que los poetas de la segunda mitad del siglo XVII, sin duda alguna «menores» e inevitablemente epígonos de un Quevedo y/o de un Góngora, fueron durante largo tiempo desatendidos. Sólo a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, contadas investigaciones comienzan una lenta labor de rehabilitación de estos autores y de su singular producción literaria, conscientes entonces de que, más allá del valor que se quiera atribuir a esos poetas, no se podía sino reconocer su importancia funcional para la definición y estabilización, la difusión y evolución de los géneros y estilos, así como para una configuración más objetiva de nuestra historia literaria. En un intento de colmar algunas lagunas y, sobre todo, de llamar la atención sobre esta etapa clave de la poesía española, organizamos el coloquio internacional *La literatura española en tiempos de los novatores* (Madrid, Casa de Velázquez, 6-8 de marzo de 2006)<sup>6</sup>, en el que gran parte de las colaboraciones fueron dedicadas al género poético.

Con todo, resulta evidente cómo la producción poética del periodo ha sido desatendida por parte de la crítica si comparamos el volumen de estudios e investigaciones que le han sido dedicados con los que atienden a la producción dramática de la misma época: edición de las obras de dramaturgos de primer plano como Pedro Calderón de la Barca, cuyos autos sacramentales y comedias están siendo editados de manera sistemática por el GRISO de la Universidad de Navarra, o Francisco Antonio de Bances Candamo; edición también de las obras de autores secundarios como Antonio de Zamora; o publicación reciente de trabajos dedicados a autores menores y olvidados —*Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* (2004) y *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular* (2007); etc. Sin embargo, las décadas que conforman el tiempo de los novatores, y, más aún, las situadas entre los años 1640<sup>7</sup> y

<sup>6</sup> Bègue y Croizat-Viallet (eds.), 2008. Sin duda, de este encuentro surge la iniciativa del grupo PASO de la Universidad de Sevilla de reunir un grupo de investigadores en torno al estudio de la poesía del periodo al amparo de un proyecto titulado «La poesía del periodo posbarroco: repertorio y categorías».

<sup>7</sup> Corresponde a unos años que ven el fin de la hegemonía española en el escenario internacional (derrota de Rocroi, en 1643, y Tratado de Westfalia, en 1648), la caída del conde-duque de Olivares (1643), y con él el ocaso de cierta forma de práctica del mecenazgo;

1740-1750<sup>8</sup> corresponden a un periodo bisagra de aproximadamente cien años entre los dos movimientos culturales que son el Barroco y el Neoclasicismo.

Pese a su innegable importancia dentro del panorama general de la literatura española, la poesía de las últimas décadas del siglo xvii y de las primeras del siglo xviii ha merecido, hasta el presente, escasa atención y son tan pocos los trabajos que le han sido dedicados que, si excluyéramos los pioneros estudios de Russel P. Sebold<sup>9</sup> y Jesús Pérez Magallón<sup>10</sup>, y los que pudimos proponer estos últimos años<sup>11</sup>, tendríamos que echar mano de la *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo xviii*, de Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, escrito nada menos que en 1869, para encontrar una apreciación de conjunto. Y su juicio crítico no fue nada indulgente: «[E]n esta época de transición y de marasmo no hay que buscar poesía que merezca tal nombre»<sup>12</sup>. Bien al contrario:

La poesía lírica, flor delicada de épocas tranquilas y risueñas, o centella ardiente de tiempos borrascosos, ¿cómo había de prosperar en una atmósfera sin luz, sin vida, sin calor? No canta ya los sentimientos, las ideas, los recuerdos y las más peregrina todavía<sup>13</sup>.

Y sus representantes, «Cáncer, León Marchante, Montoro, Sor Juana Inés de la Cruz son, al terminar el siglo xvii, los más célebres representantes de esta musa degradada, que canta porque se divierte, y no porque siente o porque admira»<sup>14</sup>. Sucede entonces que, heredera de las lecturas neoclásicas, románticas y simbólicas, y en virtud, pues, de prejuicios seculares, la crítica posterior no quiso ver en la escritura poética de los autores de la segunda mitad del siglo xvii y principios del xviii más que una mera pro-

---

la desaparición de Francisco de Quevedo (1645), Tirso de Molina y Francisco de Rojas Zorrilla (1648); la publicación del *Parnaso español*, de Francisco de Quevedo (1648), y de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián (1648).

<sup>8</sup> Décadas que corresponden no sólo con el final del reinado de Felipe V (1746), sino también a la muerte del poeta Eugenio Gerardo Lobo (1750), la lectura del *Juicio lunático* de José Antonio Porcel ante la Academia del Buen Gusto (1 de octubre de 1750), a un tiempo homenaje a la obra de Luis de Góngora y mirada nostálgica sobre los poetas del Siglo de Oro (Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, entre otros), mientras aparecen las primeras manifestaciones impresas de la poesía neoclásica.

<sup>9</sup> Sebold, 1997, ya citado.

<sup>10</sup> Pérez Magallón, 2001.

<sup>11</sup> Bègue, 2000, 2001a, 2001b, 2004, 2005, 2006, 2007a, 2007b, 2007c, 2007d, 2008a, 2008b, 2009, 2010a, 2010b y otros en prensa.

<sup>12</sup> Cueto, 1869, p. vii.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. xliii.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 14.

longación de la poesía del siglo XVII «en su extrema decadencia»<sup>15</sup> e hizo florecer, en consecuencia, los calificativos de *ultrabarroco*, *pos(t)barroco*<sup>16</sup> y *barroquizante* o sustantivos como *barroquismo* —que, a su vez, sería calificado de «degenerado» por Javier Lucea García<sup>17</sup>— y *posbarroquismo*<sup>18</sup>, términos que suelen manifestar una valoración negativa de la producción literaria de esta etapa y que no hacen de sus autores sino meros epígonos que se empeñan en vehicular los defectos de un movimiento caduco cuando no muerto. En este sentido, Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego destacaron, al hablar de la tercera generación, la de los nacidos hacia 1600, que «marca ya un claro debilitamiento poético. Fuera de algún fino poeta rezagado, como Bocángel, la lírica degenera en la inexpresividad (Pantaleón de Ribera) o el prosaísmo (Rebolledo), cuando no en el verso ocasional y de circunstancias (Solís)»<sup>19</sup>. Pero fue, sin duda, Russell P. Sebold quien cargó de una manera más contundente contra las últimas décadas del XVII, al ver en ellas «un periodo dominado por detestables poetastros ultrabarrocos, ya pretenciosos, ya prosaicos, como Tafalla Negrete y Pérez de Montoro»<sup>20</sup>, donde es «cada vez más notable la decadencia de la

<sup>15</sup> Del Río, 1996, vol. 2, p. 40: «Hasta ese momento [hasta la tercera década del siglo XVIII] la escasa literatura que se produce es una mera prolongación de la del siglo XVII en su extrema decadencia».

<sup>16</sup> Por su parte, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres presentan las décadas de 1680-1720 como etapa posbarroca definida por la «persistencia de las formas plenas (especialmente en arquitectura) y tendencia a la reducción elegante que anuncia el estilo rococó», cuando las siguientes décadas (1720-1750) se consideran primeras manifestaciones neoclásicas. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 34.)

<sup>17</sup> Lucea García, 1984, p. 18. Según Lucea García, «[el *barroquismo* es la continuación de la tradición del siglo anterior. Si bien persiste la imitación de los medios del siglo XVII, en especial Góngora, Quevedo y Calderón, se aprecia una evolución del barroco que [...] parece cifrarse en la menor acumulación de recursos, con excepción de los casos en que la voluntad de imitar o incluso de superar a los modelos es clara» (p. 11). Por su parte, al tratar, en su capítulo dedicado a la «Literatura de 1680 a 1736: pervivencia del barroquismo», las obras literarias producidas durante la Guerra de Sucesión, José Miguel Caso González las califica de «buenos ejemplos de barroquismo, es decir, de un manierismo que abusa de ciertos elementos procedentes de los estilos de la época barroca», añadiendo que «los pocos autores que escriben repiten fórmulas artísticas conocidas y pecan por preocuparse más de lo ornamental y secundario que de lo fundamental». Y su conclusión es clara: «Da lo mismo que imiten [los autores del momento] estilos anteriores o que intenten ser originales, porque les falta el numen creador» (Caso González, 1999, p. 61).

<sup>18</sup> *Posbarroquismo* llama José García López al periodo posterior a la muerte de Calderón, «de franca decadencia» y de agotamiento de los recursos del Barroco, que «mantiene únicamente sus características formales más externas y queda a menudo reducido a un arte huero y extravagante, que ofrece el aspecto de una caricatura del gran estilo del siglo XVII» (García López, 2004, p. 386).

<sup>19</sup> Pérez Priego y Rozas, 1983, p. 638

<sup>20</sup> Sebold, 1997, p. 157.

poesía»<sup>21</sup>, añadiendo como remate que «basta el título de la obra del primero de estos odiosos versificadores como muestra del absurdo estilo que estaba en boga: *Ramillete poético de las discretas flores del amenísimo delicado numen del doctor don José Tafalla Negrete*, Madrid, 1705 [sic por 1706]»<sup>22</sup>.

Además, como prolongación de los ecos de la decadencia barroca, los poetas de las décadas finales del siglo xvii y de las primeras del siglo siguiente fueron generalmente clasificados en función de su vínculo más o menos fuerte con las obras de Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Así pues, Pedro Salinas, quien hace del siglo xviii anterior al advenimiento del extremeño Juan Meléndez Valdés, «un ejemplo de postración y descuido poéticos sin par en nuestras letras», afirma que la poesía «[v]ive de unos pobres rescoldos de la soberbia hoguera gongorina, recogidos por poetas de tercer orden. Vive de las gracias chocarreras y vulgares de unos copleros, remedo desmembrado de la poesía burlesca de Quevedo»<sup>23</sup>. Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez subrayan que el panorama poético estaba dominado por un «[g]ongorismo lírico [y un] expresionismo quevedesco»<sup>24</sup>. Por su parte, Irene Vallejo, que califica toda la época que nos ocupa de «postbarroco», afirma, refiriéndose a varios autores de la primera mitad del siglo xviii, que «fueron todos ellos seguidores de la tradición literaria anterior», que «[f]uvieron como modelos favoritos a Góngora y a Quevedo» y que «[a]traídos por sus mismos temas (mitológicos, morales, burlescos, heroicos, etc.), se esforzaron por cultivar la lengua poética de sus predecesores, caracterizada por la oscuridad y la dificultad, ya fuera en su modalidad culterana ya en la conceptista [...]. Con ello también mantuvieron vigente el gusto barroco, pero evidenciaron también una escasa capacidad si no de creatividad sí de originalidad»<sup>25</sup>. Del mismo modo, Rozas y Prieto señalan que «[a] veces, en poetas muy tardíos, ya dentro del prosaísmo de la segunda mitad del siglo, tan antagónicos al espíritu de Góngora, se encuentran autores que muestran de forma directa imitaciones en léxico, sintaxis y formas estilísticas. Un caso límite sería Bances Candamo, nacido en 1662»<sup>26</sup>, y pasan a nombrar a escritores que, según su parecer, estuvieron todavía marcados por la impronta del ilustre cordobés: José Delitala y Castelví (1627-

<sup>21</sup> Sebold, 1993, p. 131.

<sup>22</sup> Sebold, 1997, p. 168, n. 2.

<sup>23</sup> Salinas, 1958, p. 271.

<sup>24</sup> Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 25.

<sup>25</sup> Vallejo, 1992, p. 71.

<sup>26</sup> Pérez Priego y Rozas, 1983, p. 645.

1701) y Juan de la Victoria Ovando y Santarén (1624-1706). Venían a argumentar así, de una manera más rotunda, lo que habría de sentenciar Antonio Carreira: «la obra gongorina, por su novedad, calidad y cantidad, convirtió a todo lírico posterior en epígono»<sup>27</sup>. Ahora bien, como apuntó muy acertadamente Jesús Pérez Magallón, en la línea de Francisco Aguilar Piñal<sup>28</sup>, «[r]econocer la influencia que Góngora y Quevedo tuvieron sobre el discurso poético posterior es atestiguar una realidad irrefutable, e incluso evidente» y «poco se nos aporta sobre la especificidad de la producción poética» del tiempo de los novatores<sup>29</sup>.

Fue como, en el plano de las generalizaciones, la poesía de la segunda mitad del siglo xvii pasó rápidamente a ser considerada, por parte de los siglodoristas, cuanto menos prosaica, y como tal poco merecedora de atención; mientras que, como es sentir común entre los dieciochistas, la verdadera poesía empieza a partir de mediados del siglo xviii (o incluso más allá). Así, como señaló de un modo pionero Pérez Magallón, ni los unos ni otros se sienten concernidos, quedando «sin estudiar sistemáticamente la producción [poética] de casi un siglo»<sup>30</sup>.

Tanto es así que la comunidad científica no ha reparado en la lógica divergencia entre los comentaristas de finales del siglo xvii y principios del xviii, por una parte, y la crítica literaria neoclásica y romántica, por otra parte, en su valoración de la obra poética de algunos de los autores de este periodo olvidado. Y se repite hasta la saciedad la misma nómina de autores representativos de la poesía de la época de los novatores, generalmente diferenciados en dos grupos cronológicos: los nacidos en el siglo xvii —el sevillano Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714), el toledano y «capitán coplero» Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750), el salmantino Diego de Torres Villarroel (1694-1770)— y los que nacieron ya entrado el siglo xviii —el jienense Alonso de Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma (1706-1767), el granadino José Antonio Porcel y Salablanca (1713-1794), José León y Mansilla y, a veces, el Marqués de Lazán y Juan de Iriarte (1702-1771)<sup>31</sup>—. Esta lista canónica de autores no deja de ser parcial y anquilosa-

<sup>27</sup> Carreira, 1998, p. 372.

<sup>28</sup> «No es preciso insistir en algo tan admitido como la existencia, en solitario, de un «estilo barroco» (o ultrabarroco) al comenzar el siglo xviii, como herencia literaria del siglo anterior. Todos los poetas de las primeras décadas del Setecientos ‘barroquizaban’ más o menos en sus poemas, sin plantearse la necesidad de hacer algo distinto. El supremo ejemplo es la *Soledad tercera* (1718) de León y Mansilla» (Aguilar Piñal, 1996, p. 125).

<sup>29</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 452.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 453.

<sup>31</sup> Pedraza y Rodríguez Cáceres (1981, p. 364) hacen de los poetas de este segundo grupo (los «[p]oetas nacidos ya en el siglo xviii pero que son los continuadores de la tradi-

da, dejando de lado poetas que sí gozaron de un innegable prestigio en su momento, como fue el caso de José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694), a través de cuya trayectoria y recepción tomamos conciencia tanto del innegable interés del discurso poético del momento como del injusto desprecio y el consiguiente olvido al que esta poesía se ha venido arrinconando desde antiguo. En efecto, el autor setabense gozaba de un cierto reconocimiento en la corte y en su Andalucía adoptiva por sus obras tanto escritas como cantadas, de tal manera que, para 1706, el aragonés Pedro Miguel de Samper no dudaba en incorporarle como autoridad en la aprobación que hizo de las obras póstumas de José Tafalla Negrete:

Bien grande es la [utilidad] que encierran estas poesías de don José Tafalla, pues no siendo inferiores a los énfasis heroicos de Góngora, a las dulces suavidades de Lope, a las provechosas moralidades de los Leonardos, a la propiedad de frases de Ulloa, a los profundos conceptos de Solís, a las saladas discreciones de *Montoro*, ni a los vivos picantes de Quevedo, brilla con una especial gracia, que no se encuentra en los otros [...].<sup>32</sup>

Se nos podría replicar que la presencia de Pérez de Montoro entre tal elenco bien podría explicarse de acuerdo con unas preferencias muy personales del censor, pero no podemos pasar por alto un dato irrefutable: los manuscritos de finales del siglo XVII y del siglo XVIII que contienen poesías de Pérez de Montoro, repertoriados hasta el día de hoy, esencialmente en bibliotecas españolas, no son precisamente escasos, ascendiendo su número a 75.

Tal vez haya que ver en los pocos esfuerzos dedicados hasta ahora a la poesía de nuestro periodo, el fruto de «[l]a costumbre de asignar un movimiento como característica de cada siglo»<sup>33</sup> y la consecuencia de uno de los lugares comunes de la historia de la literatura española desde la segunda mitad del siglo XVIII: en cuanto se alude a la poesía del periodo, no se habla sino de decadencia, de degeneración y de agotamiento, y de aparente ausencia de características propias, traduciendo la dificultad de aprehender la escritura polifacética de poetas que buscan una nueva teoría del lenguaje poético y presentan una actitud nueva respecto de la propia lengua, del mundo, del universo de los referentes y de los temas. A una nueva mirada apelaba Emilio Orozco Díaz al subrayar que el Barroco del siglo XVIII no era

---

ción barroca») los representantes del «barroquismo dieciochesco». Juan de Iriarte representaría además los inicios de la reacción neoclásica en su crítica de los excesos de la escritura barroca (1981, p. 370).

<sup>32</sup> «Aprobación de don Pedro Miguel de Samper, ciudadano de la ciudad de Zaragoza y cronista de su Majestad en el reino de Aragón», en Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, s. f.

<sup>33</sup> Lucea García, 1984, p. 13.

una prolongación ni una supervivencia del movimiento del xvii, sino una manifestación viva, arraigada en el gusto de la época<sup>34</sup>.

#### PRÁCTICA PÚBLICA Y ORALIDAD, PROSAÍSMO Y ULTRABARROQUISMO

¿De dónde proceden, entonces, estas tan traídas y llevadas nociones de *prosaísmo* y *degeneración*? ¿De dónde viene esta tendencia hacia una poesía familiar y realista que se practicaba en la segunda mitad del siglo xvii y la primera del siglo xviii?

La práctica académica, pública y social, circunstancial y ocasional de la poesía y, por consiguiente, la influencia de la oralidad sobre la escritura fueron, sin duda, los factores más relevantes. No pocos autores del periodo al que estamos aludiendo ejercitaron su pluma en las numerosas manifestaciones literarias de carácter público (como las justas poéticas y certámenes), o privado (como las academias literarias, que se celebraron a lo largo del siglo y con mayor frecuencia en su segunda mitad). Como afirmó Aurora Egido, la época barroca representa «un caso límite de proliferación de poesía circunstanciada o por oficio»<sup>35</sup>. En aquel entonces la práctica poética se había convertido en un medio posible de promoción social o, cuanto menos, de recurso para obtener algún subsidio o favor. Aumentó el número de poetas áulicos y polígrafos que aprovecharían cualquier circunstancia para atraer el amparo bien de algún alto funcionario, bien de miembros de la aristocracia o bien de la mismísima fuente del poder, los monarcas. Buena prueba de ello son las numerosas composiciones panegíricas, fúnebres o epistolares que abundan en las obras del momento.

<sup>34</sup> Orozco Díaz, 1968, p. 13: «No son supervivencias, sino vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época y, en consecuencia, no sólo no se apartan de su tiempo como ajenas, sino que son expresión elocuente de unas formas de vida que se manifestaban con plena teatralidad barroca, según nos testimonian las fiestas civiles y religiosas, la vida pública y privada de todas las gentes, nobleza y pueblo, doctos e ignorantes. No caigamos en el error de suponer que los ignorantes y retrasados eran los que mantenían las viejas formas y que los que propugnaban la introducción de un nuevo estilo eran los doctos y conocedores de la cultura francesa. Ello podrá darse como verdad, y no completa, en el último tercio del siglo; pero no antes. Nuestro barroco y rococó del siglo XVIII no puede, en conclusión, considerarse como un mero sobrevivir por inercia de viejas formas artísticas del siglo XVII. Incluso tiene formas y características propias; especialmente en lo artístico. También el barroquismo de Porcel no es sólo el eco de Góngora, sino que ofrece otras complicaciones acordes con el arte y el espíritu de su época. Lo que ocurre es que las letras en general no ofrecen el brío y potencia que se manifiestan en la arquitectura, y en parte en la escultura. Pero ello no debe llevarnos, al trazar la historia de nuestras letras, a considerar este aspecto de lo literario como una intromisión forzada del siglo anterior, sino como la general manifestación de una época».

<sup>35</sup> Egido, 1990, p. 50.



Cabe señalar, por otra parte, como ya hiciera María Soledad Carrasco Urgoiti, un cambio en el origen social de las participantes de las academias literarias a mediados del siglo xvii, esto es, cuando acaban formándose «abogados, financieros y personas que desempeñan cargos administrativos»<sup>36</sup>, a los que tendríamos que sumar los miembros procedentes del estamento eclesiástico, casi siempre promotor de certámenes poéticos y activo participante en los mismos. O sea, que son mayoritariamente autores que suelen hacer uso en su oficio del arte de la elocuencia. Es cosa conocida, además, que el *Ars praedicandi* así como los ejercicios universitarios influyeron en la estructura de las academias literarias<sup>37</sup>. Si bien no se trataba de ningún fenómeno nuevo, ya que hubo el antecedente de las justas sevillanas convocadas por el obispo don Baltasar del Río que acogían, ya desde 1530, a los estudiantes de oratoria y poesía para que se entrenasen en las composiciones poéticas<sup>38</sup>, sí se trataba, para el siglo xvii, de una amplificación de toda la práctica poética anterior. Al contrario de lo que afirmaban preceptistas como Luis Alonso de Carvallo<sup>39</sup>, el poeta ya no nacía como tal sino que, a semejanza del orador, «se hacía». Así pues, la ínfima frontera que separaba a los poetas de los oradores se difuminó.

La influencia de la práctica oratoria sobre el arte poética, sea cual sea su manifestación, no pudo dejar de reflejarse en la escritura de nuestros poetas. Y eso, por dos razones esenciales. En primer lugar, por el predominio de la *argutia* en un siglo xvii que resulta ser el siglo de las poéticas conceptistas. Se acaba buscando la agudeza a toda costa —el «máximo de ingenio para el mínimo de contenido»<sup>40</sup>— para obedecer al fundamento imprescindible en la configuración de textos poéticos: la *admiratio*<sup>41</sup>. Debido a su carácter epigramático, la agudeza suele encontrarse preferentemente en ciertas formas métricas, tales como el soneto o la décima, y debe aparecer al final de la composición, si es breve, o de cada estrofa, de tratarse de un poema estrófico<sup>42</sup>. Esta sistematización acaba imponiendo un modelo de

<sup>36</sup> Carrasco Urgoiti, 1988, p. 51.

<sup>37</sup> Egido, 1988, p. 82.

<sup>38</sup> Entrambasaguas, 1967, p. 7.

<sup>39</sup> Carvallo, *Cisne de Apolo*. Consúltese su capítulo sobre la vena poética.

<sup>40</sup> Carreira, 1998, p. 373.

<sup>41</sup> Boccaccio ya lo señalaba en su *Genealogia deorum gentilium* (1350-1360).

<sup>42</sup> Tal es en efecto la definición que da, por ejemplo, Manuel de Faria e Sousa de su «soneto cabal»: «Esto queda enseñado, que si bien el soneto no ha de tener más de un pensamiento, debe organizarse de modo que lo fino dél se conozca con más valor en el último terceto. Es como carrera de buen hombre de caballo a donde se mira más al pasar que al partir y correr. Es puntualmente cohete, que volando luminoso, y ruidoso para en un estallido

composiciones caracterizadas por la sucesión de «un indeterminado número de conceptos» unidos por el hilo conductor de «una idea unificadora»<sup>43</sup>. Se impone de esta manera la tendencia hacia lo epigramático yuxtapuesto, hacia la agudeza incompleja definida por Baltasar Gracián<sup>44</sup>. Esta agudeza incompleja «es la más espiritual de las formas y lleva sin embargo —dice Mercedes Blanco— la huella, en su etimología, del pecado original de la agudeza, el juego que lleva a dudar de su seriedad»<sup>45</sup>.

Las principales formas métricas elegidas por los autores revelan, asimismo, este gusto por el juego conceptista. Se privilegian, como veremos, las formas que podríamos calificar también de «incomplejas», pues su extensión queda supeditada a la voluntad del autor: el romance, la quintilla o la redondilla<sup>46</sup>. Los poetas de la segunda mitad del xvii y de la primera del xviii se caracterizan por su falta de concisión, manifiesta en la incapacidad de condensar en composiciones reducidas sus conceptos e ideas. Las composiciones adquieren una estructura abierta y, con la acumulación de conceptos, alcanzan fácilmente el centenar de versos. Ejemplo edificante de ello es, en la primera mitad del siglo xviii, la *Fábula de Acteón y Diana*, de José Antonio Porcel, poema compuesto en redondillas y que presenta una versión burlesca de la fábula mitológica cuya gracia se reduce a un equívoco «ingenioso o chusco, metido, venga o no a cuenta, en cada estrofilla»<sup>47</sup>. Ya no son los altos conceptos de un Góngora o de un Quevedo, sino simples correspondencias, agudezas manidas y socorridísimas que revelan una escritura anquilosada. Tanto el carácter inexpresivo de la poesía de la segunda mitad del siglo xvii y primeros años del xviii como el sentimiento de degeneración que destacaron los críticos a partir del siglo xix, tienen mucho que ver con este «ultrabarroquismo» y el desmesurado valor estético que este concede al conceptismo.

Finalmente, conviene señalar que el carácter sistemático y mecánico del conceptismo de aquella época queda también reflejado en la última obra retórica del siglo xvii, el *Epítome de la elocuencia española. Arte de discu-*

---

mayor. Y aunque, como dijimos, no ha de apartarse de un solo pensamiento organizado con esa industria, debe disponerse de manera que en cada cuartel diga algo que dé cuidado. El primer terceto se puede sufrir menor, porque ordinariamente sirve de hacer la cama a lo mayor que se quiere decir en el último. Así se hace un soneto cabal». (Faria e Sousa, *Rimas varias de Luis de Camoens*, pp. 399-400).

<sup>43</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 459.

<sup>44</sup> Gracián, *Agudeza*, I, p. 62.

<sup>45</sup> Blanco, 1992, p. 311.

<sup>46</sup> Bègue, 2008.

<sup>47</sup> Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1981, p. 368.

*rrir, y bablar [sic] con agudeza, y elegancia en todo género de asuntos, de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas y recados. Con chistes que previenen las faltas y ejemplos que muestran los aciertos,* redactado por Francisco José Artiga (Huesca, 1645-1711) y publicado en Huesca en 1692. La obra, escrita enteramente en romance octosilábico, presenta mediante un diálogo entre un padre y su hijo los distintos campos de la retórica.

El significado y la función de los inventarios de dicho tratado quedan trastornados, en una perspectiva típicamente conceptista, como señalara Mercedes Blanco, quien precisa, además, que «por medio de las definiciones, pero, más aún, gracias a la fabricación de ejemplos, [el autor] transforma los lugares de la argumentación en repertorios de agudezas, las partes del discurso en ocasiones para agudezas, y los tropos en materiales para construir conceptos»<sup>48</sup>. Así, al tratar de la «diferencia», en el apartado dedicado a la *inventio*, primera parte de la elocuencia, Artiga da este ejemplo:

Los HOMBRES fieros arrojan  
a Daniel dentro la infausta  
leonera, donde los LEONES,  
en vez de matar le halagan.

¡Qué infamia para los HOMBRES,  
para los BRUTOS, qué hazaña  
que los HOMBRES se enfierezcan,  
cuando los BRUTOS se humanan!  
(Artiga, *Epítome de la elocuencia*, p. 80).

Esta retórica, que más se parece a un manual escolar, por su carácter ingenuo e infantil, carece de conciencia, de reflexión sobre el conceptismo. Dice Blanco: «Este conceptismo se instala en parásito sonriente en el marco empobrecido de una retórica de rutina. Como tal, está amputado de cuanto hacía su dignidad intelectual entre los escritores del XVII: su terminología propia, su ambición teórica, su capacidad de reflexionar sobre sí mismo, en suma su filosofía»<sup>49</sup>. En cierto modo, lo mismo se puede decir del conceptis-

---

<sup>48</sup> Blanco, 1992, p. 428: «[p]ar le biais des définitions, mais, encore davantage, grâce à la fabrication des exemples, il transforme les lieux de l'argumentation en réservoirs de bons mots, les parties du discours en occasion de pointes, et les tropes en matériaux pour construire des *concepts*».

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 429: «Ce conceptisme s'installe en parasite souriant dans le cadre appauvri d'une rhétorique de routine. Comme tel, il est amputé de tout ce qui faisait sa dignité intellectuelle chez les écrivains du XVII<sup>e</sup>: sa terminologie propre, son ambition théorique, sa capacité de réfléchir sur lui-même, en somme sa philosophie».

mo de los poetas del momento. Su escritura se hace rutinaria, automática, tendiendo a despojarlo todo de su profundidad y a conferirle un carácter prosaico y frívolo que le apartaría, en principio, de esa alta finalidad estética que Mercedes Blanco llamaba su «dignidad intelectual», y que participaba así de la sensación de degeneración de la poesía.

La segunda razón de la influencia de la práctica oratoria sobre el arte poética la encontramos en el predominio del *movere*, de la admiración, que se comprobaba particularmente, como apuntó Aurora Egido, «en el ejercicio público de la poesía que se manifestaba en los fastos de la fiesta cortesana o de la justa poética»<sup>50</sup>. En el mismo sentido abundó Blanco al hacer del conceptismo el elemento común a todos los participantes de las justas poéticas<sup>51</sup>, donde se manifiesta de manera más acusada «esta práctica generalizada de la figura ingeniosa»<sup>52</sup>. La poesía escrita para el cenáculo académico o para la justa poética lo era «con el pensamiento puesto en el auditorio al que va dirigida y ante el que va a ser recitada, cantada o leída»<sup>53</sup>. Lo verbal y lo escrito aparecen así conjugados en la sistematización y mecanización de la escritura conceptista. Además, y a diferencia de las composiciones destinadas a la lectura silenciosa, las escritas para ser declamadas o cantadas implican un acto de recepción único que posee un movimiento irreversible que tiene que tomar en cuenta el poeta<sup>54</sup>. La composición poética producida para un ámbito público debe ser elaborada para su entendimiento inmediato, pues, salvo con un esfuerzo de la memoria, no se permite vuelta atrás, y el éxito del concepto depende de la disposición de sus elementos constitutivos.

En lo que a la *dispositio* se refiere, la doble condición de la sistematización del uso del concepto y de la necesaria comprensión única del auditorio tuvo como consecuencia el desarrollo y la amplificación de estructuras sintáctico-poéticas ya existentes, como las estructuras plurimembres, y estructuras fundadas en el paralelismo y la simetría. Lo que supone una adaptación de la invención que se traduce por el empleo privilegiado de agudezas compatibles con dichas estructuras: agudezas por correlación —sobre todo la agudeza por improporción y disonancia—, juegos de palabras —*derivatio* o figura etimológica, equívocos, juegos de palabras por disociación, etc.— y agudezas compuestas. Si bien resulta necesario tener en cuenta el tema tratado y las preferencias estilísticas de cada autor, se nota, no obstante, un

<sup>50</sup> Egido, 1990, p. 24.

<sup>51</sup> Blanco, 1988, p. 43.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>53</sup> Egido, 1988, p. 79.

<sup>54</sup> Ducrot y Schaeffer, 1995, p. 618.

general predominio de dichas fórmulas. El contexto oral no afecta sólo a la disposición interna de los poemas, sino también a la *elocutio*, ya que implica peculiaridades estilísticas y verbales fundadas en la introducción de elementos del habla cotidiana, de elementos paremiológicos, de marcadores de la oralidad, así como una mayor simplicidad sintáctica, mayor transparencia semántica y un uso masivo de las redundancias fonéticas.

Por otra parte, la práctica académica determinó el desarrollo de lo que se puede calificar como poesía familiar, casera o, por qué no, «aburguesada»<sup>55</sup>, en la que se manifiesta una amplia presencia del *genus humile*. Por tradición genérica y/o peculiar voluntad creadora, los poetas encontraron su inspiración en la cotidianeidad —real o no— más insulsa y, en numerosas ocasiones, tosca. Cosa que puede apreciarse, aunque con la necesaria precaución<sup>56</sup>, en no pocos títulos que dan cuenta además de una casuística llevada a su máxima amplitud, y eso sea cual sea el género poético tratado. Así pues, el *Ramillete poético* (Zaragoza, Manuel Román, 1706) de José Tafalla y Negrete (1639-1696), ofrece, entre otros, títulos como «A don Francisco Suazo, caballero del Hábito de Santiago, gentilhombre de la boca de su Alteza, en ocasión de haber toreado en Zaragoza, en las fiestas que a la venida del señor don Juan hizo la ciudad» (p. 11), «En alabanza del color pajizo» (p. 19), «A una dama que ofreció un lazo de nácar, habiendo dado un clavo de su tocado para el sombrero» (pp. 27-28), «Al jaque lamido de Julia, componiéndole en su frente sobre uno de sus ojos» (pp. 51-52), «A una doncellita que decía serlo, y procuraba encubrir el preñado con la mantilla o capotillo» (p. 61), «Subiendo una dama al coche, se le vieron los pies y llevaba medias pajizas» (p. 98), «A un amigo suyo que tenía dolor de muelas» (p. 100), «A una dama, en ocasión de haber parido un hijo, teniendo ya otros tres» (p. 101) o «¿Si cuando fueron los animales a oír a Orfeo, fue el jumento?» (pp. 38-39). Nos encontramos, en la *Lira poética* (Zaragoza, Manuel Román, 1688), de Vicente Sánchez (ca. 1643-ca. 1680), con composiciones poéticas tituladas «A una dama que comía pimienta por volverse blanca, y se volvió» (p. 13), «A un poeta flaco y negro, que despreció un caballo por flaco» (p. 17), «Al ojo del gigante Polifemo, que le sacó Ulises con una asta» (p. 19). Mientras que en las *Obras póstumas líricas* (Madrid, Antonio Marín, 1736), de José Pérez de Montoro (1627-1694), podemos leer títulos como «A una dama, que después de cantar se echó a dormir al son de un instrumento» (*OP*, I, p. 22), «A una dama que después de haber pade-

<sup>55</sup> Pérez Magallón, 1997, p. 456.

<sup>56</sup> En efecto, la autoría de los títulos conferidos a las composiciones podía ser del propio escritor o de algún editor póstumo, o haber sido impuesta al escritor por los dictámenes de alguna manifestación literaria pública (academia, justa o certamen poéticos, por ejemplo).

cido un gran corrimiento, se sacó una muela y se sangró» (*OP*, I, p. 58), «A un retrato de la reina Mariana de Neoburg hecho por una mujer a quien le faltaba la mano derecha» (*OP*, I, p. 257). Y es que los temas desarrollados por los autores, sean o no fruto de acontecimientos ocasionales y circunstanciales o de manifestaciones literarias públicas, denotan, aparte de una evidente influencia de estas últimas, la voluntad de seguir —a toda costa— sorprendiendo y deleitando al lector o auditor, y tratan, por ende, de responder a la finalidad pública de la escritura poética o, cuando menos, a una clara preocupación por la recepción por parte del destinatario, ya sea lector u oyente. La elección de los temas corresponde, en suma, a la búsqueda de una complicidad entre emisor y receptor en un peculiar discurso poético caracterizado, como señalara Robbins para la poesía de academia, por «una retórica de *performance* en lugar de una de presencia»<sup>57</sup>. De ahí que las composiciones ofrezcan una degradación de los temas presentados generalmente de manera idealizada en el periodo anterior, hecho que llevó a Jesús Pérez Magallón a hablar, a propósito de la poesía amorosa académica, de una «más amplia tendencia de la lírica barroca hacia el “realismo”»<sup>58</sup>.

Y es en el caso de la poesía amorosa donde los ejercicios de estilo así realizados y su consiguiente artificiosidad, procedentes o no, cabe repetirlo, de una decisiva práctica académica, hacen más patente esta progresiva pérdida de la «retórica de la presencia» del yo poético<sup>59</sup>. En numerosas ocasiones, el poeta, como desvinculado del sentimiento amoroso, no aparece sino como mero espectador o descriptor en tercera persona de un objeto o de una situación particular, con la consecuente inhibición de cualquier sentimiento y cualquier gravedad en la obra considerada. A esta subversión implícita del lenguaje petrarquista cabe añadir otra, explícita —ya presente en la obra de un Quevedo, por ejemplo—, que dio lugar a no pocas composiciones paródicas (en las que tanto los amantes como las damas son antítesis realistas de sus homólogos del periodo anterior), y burlescas (donde tanto aquéllos como éstas salen rebajados y malparados). El lector se encuentra así ante un amplio abanico de composiciones que abarca desde poemas que pueden seguir manifestando una pseudoidealización del amor hasta obras donde las damas aparecen pedigüeñas, comilonas y feas, embarazadas, con numerosos hijos y con no menos amantes, o que se purgan y tienen sífilis<sup>60</sup>, pasando por poesías amorosas festivas en las que, como demostró Samuel Fasquel, no hay irrisión ninguna dirigida contra la

<sup>57</sup> Robbins, 1997, p. 120.

<sup>58</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 460.

<sup>59</sup> *Ibidem*, 2001, p. 459.

<sup>60</sup> Sánchez, *Lira poética*, pp. 72-76.

dama, sino la búsqueda de una complicidad divertida entre el lector y el poeta<sup>61</sup>.

Donde también se puede perfectamente percibir esta propagación del estilo humilde es en la poesía epidíctica. En un estudio reciente mostramos cómo, transgrediendo ya definitivamente las fronteras estilísticas, el poeta se convierte en un bufón panegirista que espera provocar el placer y la risa de su dedicatario o del auditorio<sup>62</sup>. Compone así poemas festivos y, en ocasiones, burlescos, cuyo propósito es esencialmente laudatorio y que están dirigidos a personas social y jerárquicamente superiores (desde un secretario de Consejo hasta el mismísimo rey). Para conseguirlo, el poeta procede a la yuxtaposición y/o mezcla de lugares comunes y procedimientos retóricos anquilosados y ampulosos del lenguaje epidíctico grave —respetando de esta manera la *inventio* y, en parte, la *elocutio* del género— con elementos procedentes del estilo llano y de la vida cotidiana. El estilo jocosero adoptado en las composiciones de elogio, graves por definición, plantea así inevitablemente la cuestión del límite con lo burlesco y el respeto del necesario decoro. Y ahí se encuentra, sin duda alguna, otra de las claves de la escritura de la segunda mitad del siglo xvii y de principios del xviii: la propagación del estilo humilde corrió pareja a la difusión de una modalidad de escritura que lo tiñe todo de una tonalidad jocosa.

Así es como Pérez de Montoro, por ejemplo, puede parodiar, en la copla citada a continuación, el convencional *topos* inicial de *humilitas* comparando metafóricamente su obra con un buscapiés y asimilando su acto de humildad con un petardo que sigue obstinadamente los pies de Carlos II, a quien va dirigida la composición:

llegue a vuestras reales plantas,  
de la pólvora y papel  
que gasta mi genio, este  
mi romance buscapiés.

(Pérez de Montoro, *Obras póstumas líricas*,  
I, p. 67, vv. 5-8).

La comicidad de la copla radica, además, en la relación que une la dignidad de las plantas reales con los vulgares pies que forman el sustantivo «buscapiés». De la misma manera, el tópico de la divinización sufre, en una copla posterior, una degradación con la introducción, al final del último

<sup>61</sup> Fasquel, 2005, p. 198.

<sup>62</sup> Bègue, 2007b.

verso, del sustantivo prosaico «pie», y su correlación con el sustantivo «mano». Pese a la respectiva caracterización de los adjetivos «soberano» y «real», la simetría de ambas palabras provoca una ruptura del estilo normalmente requerido para un elogio real:

Esto es, señor, que ya en tierra  
el cielo del Norte, que es  
gloria de vuestra real mano,  
puso el soberano pie.

(Pérez de Montoro, *Obras póstumas líricas*, I, p. 68,  
vv. 57-60).

Así es como la poesía de circunstancias —solemne de por sí— tiende a impregnarse del tono frívolo y ligero de la poesía académica. «Ambas constituyen manifestaciones evidentes de una cierta versión de la sociabilidad y la conversabilidad, valores que para la actitud ilustrada serán esenciales en su visión del mundo»<sup>63</sup>.

Señalemos también que, en el último cuarto del siglo xvii, acaban coexistiendo las tertulias «serias» con las academias literarias; y la Academia Valenciana de 1691 muestra cómo se podía dividir una institución así en actividades diferentes y, por qué no, complementarias.

Fue así, pues, como el lenguaje llano y cotidiano fue invadiendo los distintos ámbitos de la poesía; una poesía decididamente orientada hacia la búsqueda de la complicidad del lector, lo que generará esa sensación de falta de sentimiento que denunciarán hasta la saciedad, teóricos, críticos y poetas posteriores.

#### HACIA NUEVOS MODOS DE EXPRESIÓN POÉTICOS

Sin embargo, paralelamente al anquilosamiento conceptual, a la utilización abusiva y sistemática de la agudeza y a la focalización de la escritura en el lector u oyente, asistimos, en la segunda mitad del siglo xvii y a principios del siglo xviii, a la búsqueda de nuevos modos de expresión poéticos. Se puede observar así un paulatino cambio en el tratamiento de ciertos lugares comunes propiamente barrocos, como revela el poema del zaragozano José Tafalla Negrete (1639-1696?) cuyo rótulo reza «A un reloj de madera. Madrigal»<sup>64</sup>. Escribe así el poeta aragonés:

Tronco feliz, garzota floreciente,  
que fuiste, en verde honor de la campaña,

<sup>63</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 457.

<sup>64</sup> Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, p. 90. Este poema, así como el soneto que sigue, ya habían sido señalados como ejemplares del cambio operado por Pérez Magallón. A sus apreciaciones añadimos ahora las nuestras.



vegetable viviente,  
 penacho a la altivez de esa montaña,  
 ya de galán frondoso  
 cadáver resucitas más hermoso.  
 Pues supo el arte al leño macilento  
 espíritu infundir, y movimiento,  
 no del cedro blasones la belleza,  
 ni de otra estirpe hojosa la nobleza,  
 porque ¿cómo habrá leño  
 que note el día, que regule el sueño,  
 que el tiempo intime y que las horas mida,  
 sin cortarse del árbol de la vida?

En esta composición poética, el motivo del reloj, objeto tan característico de la época barroca que «hace el tiempo, dice Bances Candamo, “vivierte y visible”, con lo que se le arranca de la terrorífica región de lo ignorado y se le hace objeto de observación sensible, que es una manera de empezar a conocerlo»<sup>65</sup>, pasa a ser reconsiderado. Si los poetas de la primera mitad del siglo XVII manifestaban su obsesión por la relación existente entre el carácter inexorable del tiempo y el consiguiente sentimiento de desengaño o de muerte y el objeto medidor inalterable y mecánico del tiempo, Tafalla Negrete subraya «el proceso de transformación a que se ha visto sometido el árbol hasta convertirse en ingenio mecánico»<sup>66</sup>. En efecto, si existe en su poema una alusión a la destrucción de la vida del árbol, al inexorable camino hacia la muerte, ésta se debe entender como la necesaria etapa previa a la elaboración y construcción del objeto de medición del tiempo por los hombres. El poeta no deja lugar a la queja, antes bien a la felicidad del árbol que sigue intacta tras su transformación: la muerte del árbol, del «Tronco feliz» (v. 1), ha dejado paso a una nueva y superior vida («más hermoso», v. 6). Y el desequilibrio sintáctico de la frase, provocado por una amplia prótasis, se resuelve en un solo verso a favor de la esperanza que quiere transmitir en la oración principal (v. 6). En este esencial verso, el sustantivo «cadáver» queda relegado al inicio y separado de su calificativo «hermoso» —por el verbo «resucitas» que transmite toda su carga esperanzadora al reposar en él el sexto acento métrico del verso endecasílabo—, con el que concluye la frase, insistiendo el poeta en la hermosura de su renacimiento. De la misma manera, el feliz resucitar del objeto queda subrayado mediante el paso de los fonemas explosivos del sustantivo —/k/, /d/, /b/— a las fricativas de las palabras que

<sup>65</sup> Maravall, 1996, p. 382.

<sup>66</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 464.

completan el verso —/s/ y /θ/. Así pues, salió engrandecido el reloj de su estado anterior: la inmovilidad cedió ante la vida («espíritu», v. 8) y el «movimiento» (v. 8). La pregunta retórica final acaba traduciendo una evidencia: la fabricación del reloj implica sencillamente la tala del árbol y corresponde a un proceso objetivo de artesanía. De esta manera, Tafalla Negrete nos presenta una novedosa imagen del reloj que presenta simple y poéticamente su origen y su funcionamiento mecánico, sin incidir en la habitual carga moral del Barroco.

Cabría señalar, además, que prácticamente no aparece en el *Ramillete poético* de nuestro autor la manifestación del desengaño, del apremiante paso del tiempo y de su ineluctable transcurso hacia la muerte y la nada.

Otra divergencia con la poesía anterior aflora en su aproximación a la materia amorosa. Buena prueba de ello es el poema «Ausente Julia, le escribió el soneto de Leonardo que empieza: *Ausente está de mí la mayor parte*. Respóndele con los mismos consonantes»<sup>67</sup>, poema que, según reza el título, fue seguramente escrito en un ámbito académico o, cuando menos, público. Obedeciendo, pues, al ejercicio que le había sido sometido, Tafalla Negrete utilizó los mismos vocablos conclusivos de verso que el referido soneto de Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613)<sup>68</sup> como sigue:

No sólo ausente está la mayor parte  
de mi alma, mas toda el alma mía,  
y tan cruel, que ni un aliento envía  
al triste corazón de quien se parte.

Sin alma siento, y vivo de tal arte  
dentro de mi dolor, que noche y día,  
muerto a los sentimientos de alegría,  
Amor los de tristeza me reparte.

Más nobles son mis lauros y mis palmas,  
tirano Amor, aunque los tuyos sean  
(por ser de un dios) de altísima nobleza.

Triunfa tú de los cuerpos y las almas,  
y yo adoro sin alma porque vean  
que aun más que tu poder es mi firmeza.

Como se puede apreciar, José Tafalla Negrete resalta exclusivamente en su neoplátonica composición, a diferencia de lo que hiciera Lupercio Leo-

<sup>67</sup> Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, p. 22.

<sup>68</sup> Argensola, *Rimas*, p. 61: «Ausente está de mí la mayor parte / y la más principal del alma mía, / y ausente más virtud al cuerpo envía / que le da la que dél jamás se parte. // En dos objetos vivo de tal arte, / ¡terrible división!, que noche y día / allá los sentimientos de ale-

nardo de Argensola en su soneto, «el poder de la firmeza del amante, es decir, la superioridad del individuo sobre el dios»<sup>69</sup>. Pues, si Argensola sometía al beneplácito del dios Amor la ansiada reunión de los dos sentimientos del alma dividida por la ausencia del ser amado —alegría y tristeza— y subrayaba la impotencia del amante, Tafalla Negrete prefiere poner de realce la rebeldía del amante que reivindica y demuestra desafiante, con la afirmación de su victoria («mis lauros y mis palmas», v. 9), de todo su ser («yo», v. 13) y la comparación del último verso, la supremacía de su firmeza y perseverancia en el amar sobre el poder que tiene la cruel divinidad sobre las almas. En varias ocasiones, como por ejemplo en las décimas «Responde a unas décimas en que le persuadían no amarle, por ser feo, y que no merece el favor el entendido, sino el galán»<sup>70</sup> o el soneto «Reconócese obligado de los favores de una dama, y propone amarla sin los descuidos que acusa por culpas de su poca atención»<sup>71</sup>, el uso de la razón es lo que distingue al amante del *Ramillete poético* de su homólogo barroco:

Ciego te adoro ya, no por anteojos,  
sí por razón, con que el conocimiento  
a tus méritos rinde mis despojos<sup>72</sup>.

En las décimas siguientes, tituladas «Resuelve que la nobleza verdadera consiste en la virtud, valor y buenas costumbres»<sup>73</sup>, nuestro poeta expone una original concepción del estamento nobiliario y de su naturaleza:

Si el origen de la vida,  
si el término de la muerte  
es en todos de una suerte,  
¿quién su nobleza apellida?  
La diferencia admitida  
entre el plebeyo y patricio  
es la virtud, su ejercicio,  
quien no imita en sus mayores,  
con ajenos esplendores  
hace más vistoso el vicio.

---

gría / y acá los de tristeza Amor reparte. // Amor, aunque tus lauros y tus palmas / en la parte inmortal más nobles sean, / también tendrán en la mortal nobleza. // Haz unión de los cuerpos y las almas, / y no siempre por fe los hombres vean / el poder de tu diestra y mi firmeza.

<sup>69</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 466.

<sup>70</sup> Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, pp. 21-22.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 42, vv. 9-11.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 32-33.

Sin la virtud no hay nobleza,  
 que quien más su lustre alaba,  
 allí de ser noble acaba,  
 donde a ser vicio empieza;  
 el triunfo, el honor, la alteza  
 dignamente resplandece,  
 si en lo lícito amanece;  
 pero a gloria tan inmensa,  
 el ocaso de una ofensa  
 toda su luz anochece.

Tú, pues, que heroicas hazañas  
 ejecutas valeroso,  
 ya eres noble, generoso  
 te publican las campañas,  
 que cuando en sangre te bañas  
 de los vencidos, no dudo  
 que trofeos darte pudo,  
 siendo a tu valor testigo,  
 el campo del enemigo  
 para el campo de tu escudo.

Aspira a la dignidad,  
 no tu origen te acobarde,  
 que en ti su mayor alarde  
 tendrá tu posteridad  
 el laurel, la majestad  
 tuvo el principio que llevas,  
 y cuando a ti te lo debas,  
 consigues gloria mayor,  
 que quien probó su valor,  
 no ha menester otras pruebas.

Para Tafalla Negrete, si ante la muerte todos los hombres son iguales, el noble, considerado como representante de un estamento, debe caracterizarse por la virtud, que «coincide con todo lo que contribuye al perfeccionamiento del hombre en el orden moral, social y hasta en el de la verdad y la justicia»<sup>74</sup>, y evitar así el vicio. El noble se distingue socialmente, le corresponde un lugar y comportamiento precisamente definido en la sociedad gracias a su ejercicio. Si bien no pone en tela de juicio la concepción de nobleza de sangre, nuestro poeta aboga, en sus décimas, por una nobleza justificada por las acciones, tal como lo hiciera Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, conde de Fernán Núñez, quien, en el discurso xxiv de su

<sup>74</sup> Arce, 1981, p. 358.

*Hombre práctico* (publicado en 1686, aunque escrito en 1680), indicaba que la nobleza no era, tras varias generaciones, el fruto del mérito, sino de la fortuna. Tanto era así que el noble debía hacerlo todo para merecer y justificar «profesionalmente» su título<sup>75</sup>. El conde de Fernán Núñez establecía de esta manera una distinción entre la nobleza de sangre y la nobleza de las acciones, como lo hace Tafalla Negrete en los siguientes versos:

No la sangre heredada,  
no la antigua nobleza generosa,  
no la que en hechos tuyos resplandece  
serán de mi fatiga armoniosa  
materia destinada<sup>76</sup>.

En este sentido nuestro escritor zaragozano defiende ideas preilustradas y nuevos valores que cristalizarán décadas después.

Más allá de los temas, y centrándonos ahora en la versificación, observamos, en la de nuestra época, una notable transformación que se traduce en el auge de las formas métricas capaces de traducir la naturalidad del discurso y, como se ha dicho para el Neoclasicismo, «un deslizamiento del verso [...] más cercano a la expansión de la prosa»<sup>77</sup>, lo que contribuye al fenómeno que la crítica llamó «prosaísmo» y que corresponde a la primera ocurrencia de la definición del término propuesta por el *Diccionario de la lengua castellana* en su edición de 1852: «El verso ó el poema que por falta de armonía o por la llaneza de su lenguaje parece prosa»<sup>78</sup>. La naturalidad del discurso acompaña la progresiva «pérdida del determinismo temático y estilístico» que caracteriza al Barroco<sup>79</sup> y va sometiendo los metros y géneros a su nueva materia. Notamos así, si no un abandono de las formas italianas, sí una considerable disminución de su uso, que se limita al gusto personal de

---

<sup>75</sup> Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico*, XXXIV, pp. 186-187: «[...] a lo menos la derecha razón debe hacer a cada uno juez de sí mismo para no abusar de sus privilegios, no defraudando contra su conciencia, sin virtudes propias, el mérito de las de aquellos que le precedieron; antes bien, procurando aventajarse a ellos y no ensoberbeciéndose en fucia del nacimiento, pues dependió meramente de la fortuna, ni despreciando a los que no la tuvieron por igual; y por última, si fuere lícito gloriarse o preciarse de alguna cosa, haciéndolo sólo de las virtudes y méritos profesionales». En su introducción a la obra del conde de Fernán Núñez, Russell P. Sebold y Jesús Pérez Magallón señalan, acerca del conde de Fernán Núñez: «Parece encarnarse en él la más viva voluntad de hacer el examen crítico de los privilegios de su linaje, de volver a merecer esos privilegios, de evitar cualquier mote de abusador de su alcurnia» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico*, p. 10).

<sup>76</sup> Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, p. 12, vv. 16-20.

<sup>77</sup> Arce, 1981, p. 217.

<sup>78</sup> Real Academia Española, 1852, p. 569a.

<sup>79</sup> Egido, 1990, p. 34.

una minoría de poetas, a unas convenciones genéricas y a los círculos académicos o justas poéticas. Contrariamente, asistimos a un auge del octosílabo y a la multiplicación de las formas romanceadas<sup>80</sup>, que responden a la búsqueda de simplicidad y flexibilidad de la escritura poética del momento, así como a su carácter fundamentalmente narrativo y descriptivo.

Díaz Rengifo había subrayado, como lo haría más tarde Caramuel<sup>81</sup>, la trampa que suponía esta aparente facilidad en su definición de la forma métrica:

No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que todo es de una redondilla multiplicada. En la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance<sup>82</sup>.

Pero el mismo hecho de que el romance se pudiese formar a partir de una multiplicación de coplas les permitió a ciertos poetas no caer en la monotonía, haciendo generalmente sucederse tantas agudezas como coplas.

El copioso número de romances presentes en la obra de Pérez de Montoro, en la de sus coetáneos<sup>83</sup> así como en los manuscritos e impresos de certámenes, justas y academias literarias basta para demostrar la omnipresencia de esta forma métrica en la segunda mitad del siglo XVII y poner en tela de juicio la afirmación de Rudolf Baehr según la cual el romance octosilábico conoció a partir de esta época un periodo de decadencia, para alcanzar en el siglo XVIII su tasa de producción más baja<sup>84</sup>. La importancia numérica del romance en la obra de nuestros poetas parece, pues, insistir en su persistencia y su larga difusión a lo largo del periodo que nos ocupa.

Sin duda alguna, donde podemos comprobar la notable importancia del romance es a través de su vertiente heroica. Según Antonio Alatorre, el primer ejemplo de la variante del romance compuesto íntegramente en verso endecasílabo tiene fecha de 1652. Fue compuesto por fray Francisco Ballesster y publicado en Valencia bajo la denominación de romance heroico en su *Sacro plantel de varias y divinas flores, fértil primavera del supremo jardín y*

<sup>80</sup> Bègue, 2008.

<sup>81</sup> Paraíso, 2007, p. 126b.

<sup>82</sup> Díaz Rengifo, *Arte poética*, pp. 38-39.

<sup>83</sup> Vicente Sánchez y José Tafalla Negrete escribieron, respectivamente, 73 y 183 romances octosilábicos, o sea, en el caso de Tafalla el 47,9 % de su producción total.

<sup>84</sup> Baehr, 1970, p. 216.

*celestial floresta, precioso manantial de fragantes y olorosos ramilletes para recreo espiritual de las almas*<sup>85</sup>. Como señala Alatorre, numerosos romances heroicos «aspiran al *sermo illustris* de la musa épica»<sup>86</sup>. De hecho, la longitud de los periodos del endecasílabo permite a la narración alcanzar una dimensión si no épica, por lo menos elevada, que el poeta explotó en sus catorce romances heroicos. El poeta utilizó esta forma métrica en seis composiciones panegíricas (42,9 %), dos fúnebres, dos morales, dos amorosas, una épica y una penitencial, la mayoría de ellas escritas en los años 1680.

El romance heroico, que combina el endecasílabo italiano con una forma tradicional y autóctona, conviene así particularmente a la narración de estilo grave. En la mayoría de los casos sustituye la composición en octavas reales, como ocurre en el caso de la poesía épica.

Asistimos, asimismo, en la segunda mitad del siglo xvii y más precisamente hacia 1665, como señalara Alatorre, a una «barroquización» del romance<sup>87</sup>. Se multiplican las formas romanceadas de varia índole, sobre todo en las formas poético-musicales. Los 209 villancicos compuestos por Pérez de Montoro son buena prueba de ello. Cada uno de ellos presenta casi siempre una nueva combinación métrica. En busca de una mayor explotación del género poético-musical que había conseguido emanciparse desde finales del siglo xvi del corsé que podía representar el esquema binario tradicional, nuestro escritor, al igual que sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Sánchez o Manuel de León Marchante, hizo del villancico un magnífico laboratorio que le llevó a proponer numerosas y diversas innovaciones métricas; innovaciones que el profesor Antonio Alatorre lamentaba no haber podido repertoriar en su generoso catálogo del romance barroco<sup>88</sup>. Formó coplas romanceadas 7-5-10-5 (con una base aseguradillada), 7-11-7-11 (de Agustín de Salazar y Torres), 8-8-8-11 (Pantaleón de Ribera), pero también de 8-8-11-11 (sin antecedentes según Alatorre antes de Montoro), 8-8-12-13, 8-12-12-12, 9-12-8-12 o 10-10-10-9. El villancico ofreció así en el caso de Pérez de Montoro una inmensa libertad que le permitió hacer alarde de una gran fecundidad artística.

La versificación de la segunda mitad del siglo xvii y de principios del xviii prefigura de esta manera la de los poetas del Neoclacisismo, pues, como indicó Navarro Tomás, «[a] la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el

<sup>85</sup> Alatorre, 1977, p. 381.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 383.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 341 y 358. El crítico añade más adelante: «Las variedades que [Tomás] N[avarro] T[omás] encuentra en el *Romancero general* son tortas y pan pintado frente a la costumbre de hacia 1660-1690, la época de sor Juana y de sus contemporáneos españoles y americanos: Salazar y Torres, León Marchante, Pérez de Montoro, Gabriel de Santillana» (p. 361).

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 402.

periodo neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros»<sup>89</sup>.

Este cambio que experimenta la versificación en el periodo que nos ocupa acompaña la búsqueda de una nueva poética fundada en la claridad, uno de los valores que Russell P. Sebold definió como neoclásicos<sup>90</sup>. Fue así una de las vías de los escritores, que, como ya señalamos<sup>91</sup>, respondieron de modo distinto a lo que seguramente consideraban como una situación anquilosada y una pauperización estilística de la poesía de su tiempo. Algunos poetas buscaron así la revalorización de la escritura poética en lo que podríamos considerar una tendencia neocultista, mirando, por una parte, hacia el pasado, hacia los orígenes mismos de la propia lengua, con la recuperación de la lengua latina, y, por otra, hacia la clara adopción del lenguaje poético que propusiera Góngora; otros escritores desarrollaron en cambio un conceptismo que, caracterizado por una mecanización de la poesía conceptista, podríamos definir como ultrabarroco. Y es que, como señaló Sebold, «ni los críticos ni los poetas de fines del xvii y principios del xviii están conformes en la identidad de la gloria que se ha perdido: en cada grupo hay algunos que lamentan la pérdida del ideal clásico de «aquél buen tiempo de Garcilaso», y otros que añoran «la época del primer barroco»<sup>92</sup>.

En efecto, Pérez de Montoro se opone explícitamente a la oscuridad de la escritura poética, por ejemplo, en su romance «Muera aquel romance infausto» (Pérez de Montoro, *OP*, I, pp. 187-194<sup>93</sup>), escrito en 1689 contra un poema culto compuesto con motivo de la muerte de la reina María Luisa de Orleans<sup>94</sup>. En esta crítica, reivindica el escritor setabense una claridad del discurso poético tanto en los conceptos —puesto que, para él, el lector no tiene que recurrir a la razón para entenderlos— como en la orga-

<sup>89</sup> Navarro Tomás, 1995, p. 305.

<sup>90</sup> Sebold, 1997, p. 155.

<sup>91</sup> Bègue, 2005.

<sup>92</sup> Sebold, 1993, p. 131.

<sup>93</sup> El título de la composición es elocuente: *Contra un romance culto, escrito à la muerte de la Reyna Doña Maria Luisa de Borbòn, à quien defendia otro Ingenio, y ambos con superior influxo, escrivio Montoro este, en que con las mismas Coplas del otro se pinta la tormenta que padecio la Armada del cargo del Excelentissimo señor Duque de Veraguas la noche 4. de Octubre del año de 1689.*

<sup>94</sup> Bègue, 2006, pp. 161-162.



nización sintáctica de las palabras; propugna un acercamiento —casi una superposición— entre el sistema expresivo y su significado. En este mismo sentido se había manifestado el conde de Fernán Núñez, en su *Hombre práctico*, al defender la «propiedad, claridad y concepto o sentencia»<sup>95</sup> de la escritura poética a la vez que denuncia, como también lo hará Diego de Torres Villarroel<sup>96</sup>, el vulgarismo en el que caen sus contemporáneos<sup>97</sup>.

Por otra parte, en su poema crítico, Pérez de Montoro reivindica la presencia de la sinceridad del poeta y, por consiguiente, del sentimiento en el discurso poético. No es de extrañar, pues, que haya elegido a Garcilaso de la Vega como modelo de ternura en el vejamen conclusivo que presentó en la academia literaria que tuvo lugar en Cádiz el 21 de diciembre de 1672 con motivo del cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria<sup>98</sup>. Y es que, para la mayoría de los poetas y críticos españoles, «no fue mejor cualquier tiempo pasado, sino tan sólo el de Garcilaso»<sup>99</sup>. En las academias literarias, Garcilaso de la Vega aparece como modelo a seguir en los asuntos propuestos por los secretarios. Así ocurre en la academia reunida en Madrid con motivo de Pascua de Reyes en 1674, donde «[u]n aventurero desengañado explica su desengaño a imitación del poeta del Siglo de Oro, Garcilaso de la Vega»<sup>100</sup>.

Que el cantor de la «Flor de Gnido» se había convertido en modelo nostálgico, en una piedra angular del buen gusto poético, lo manifiesta claramente Francisco Antonio de Bances Candamo en su «idilio» *Descripción y viaje del Tajo*, al añorar la poesía del tiempo de Garcilaso y elogiar al Príncipe de los Poetas castellanos:

Allí pende de un sauce en tu ribera  
suavísima reliquia lisonjera  
de Garcilaso, que en tu orilla solo

<sup>95</sup> Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico*, p. 165.

<sup>96</sup> «No arden los celebros con las dulces borracheras de Apolo, porque son más frecuentes las inspiraciones de Baco» (Torres Villarroel, *Visiones*, p. 84).

<sup>97</sup> «Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, el Tasso, Cornelio [Corneille], Voilo [Boileau], los Argensolas, Solís y otros griegos, franceses, italianos y españoles, imitadores de la antigüedad en la propiedad, claridad y concepto o sentencia, son los maestros o regla de esta república poética [...] en que debemos despreciar toda la obscuridad, equívocos y vulgarismos que en algunos modernos la podían hacer poco estimable» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico*, p. 165).

<sup>98</sup> Bègue, 2006, p. 162.

<sup>99</sup> Sebold, 1985, p. 65.

<sup>100</sup> *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante*, [s. l., s. n.], 1674, f. 44r. Véase, asimismo, Bègue, 2007d, p. 215.

o su oráculo fue, o el mismo Apolo.  
 Faltó el dulce pastor destos contornos,  
 tierno Salicio, heroico Garcilaso,  
 por quien, tal vez, dejaron del Parnaso  
 la cerviz eminente,  
 que hoy hollarse de bárbaros consiente,  
 las Piérides santas,  
 poniendo placenteras  
 con rústico coturno tiernas plantas  
 en tus verdes riberas,  
 ilustrando entre juncos y espadañas,  
 y entre ganados viles  
 las pajizas bucólicas cabañas  
 por sus églogas tiernas pastoriles.

(Bances Candamo, *Obras lyricas*, pp. 77-78,  
 vv. 294-310).

Bances Candamo, junto con autores como Antonio de Solís, iba a encarnar un eslabón importante en lo que Sebold definió como «la transición entre la tendencia neoclásica de los siglos áureos y el siglo neoclásico propiamente dicho», pues, «su obra fue albergue de la intuición artística y de la sencillez y claridad clásicas, o bien neoclásicas»<sup>101</sup>. Así lo manifestarán *El hombre práctico* del conde de Fernán Núñez, el primer tomo del *Diccionario de Autoridades* (1726), el primero del *Teatro crítico universal*, de Benito Jerónimo Feijoo (1726), el *Paralelo de las lenguas castellana y francesa*, de Gregorio Mayans (1726) y la *Poética*, de Ignacio de Luzán (1737), donde, al lado de Garcilaso, aparecerán Bances Candamo y Solís, juntos o por separado, como poetas clásicos o, por lo menos, mercedores de serlo. La obra de un Bances Candamo o de un Pérez de Montoro manifiestan, en una época que ve aparecer la denominación *Siglo de Oro*<sup>102</sup> —denominación que revela la búsqueda, definición y reivindicación de un pasado concreto, de una Edad de Oro de las Letras, las más veces correspondiente con el siglo xvi, así como la selección y exclusión de las obras y autores que le corresponden—, las ansias de cambios estéticos que desembocarán en el regreso a la medida, a la propiedad y a la naturalidad aristotélicas propugnados por los poetas del siglo xviii.

<sup>101</sup> Sebold, 1997, p. 156.

<sup>102</sup> Así, por ejemplo, en la ya señalada *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante*, de 1674, en la que se asocia, en uno de los temas propuestos, a Garcilaso de la Vega con un Siglo de Oro claramente identificado: «Un aventurero desengañado explica su desengaño a imitación del poeta del Siglo de Oro, Garcilaso de la Vega» (f. 44r).

Por supuesto, cabría añadir, dentro de esta breve presentación de los discursos teórico-poéticos de la época y fuera de textos poéticos, las reflexiones del conde de Fernán Núñez —plasmadas en su obra *El hombre práctico*, surgida en el ambiente intelectual de los novatores madrileños— sobre la imitación de la naturaleza y la naturalidad en el modo de imitarla, presentadas como sinónimos —como los son para todos los neoclásicos para quienes imitación y claridad se exigen mutuamente—; sobre la definición del arte poética como complemento a la propuesta horaciana de fundir lo útil y lo deleitable y elemento imprescindible para la formación cultural del nuevo modelo masculino; sobre su concepción del furor poético y del papel de las reglas o el arte, al asociar el genio poético con algo extraordinario o superior a la naturaleza, adelantándose de esta manera la noción que se impondrá en otras lenguas a lo largo del siglo XVIII: «la insuficiencia de un furor que actúa sin el contrapeso del arte conlleva el predominio de la imaginación y el “menosprecio” de la razón»<sup>103</sup>. Como también se añadiría de modo preciso en la «Disertación sobre el numen poético», de Pedro Verdugo y Albornoz, segundo conde de Torrepalma, escrita por encargo de la Real Academia Española en 1716 e inédita hasta el año 1983. Muy escuetamente, el conde de Torrepalma se sitúa en la óptica de una epistemología sensista y trata de descubrir los órganos físicos que configuran la especificidad del poeta frente a quien no lo es o «la causa física del numen». El numen, en definitiva, es «un genio particular que Dios repartió en la fantasía de algunos hombres destinados a que conociesen vivamente la hermosura de las cosas»<sup>104</sup>. Torrepalma exponía así, en esta suerte de «disertación», las nociones centrales de la poética neoclásica: la imitación embellecedora exige el estudio de la naturaleza, la verdad como fuente de hermosura, el decoro, lo verosímil —lo admirable posible— como rasgo que separa la historia de la poesía, la unión de lo provechoso y lo agradable o el enseñar deleitando. En suma, los escritos de los condes de Fernán Núñez y de Torrepalma son los prolegómenos de un pensamiento neoclásico y nos evidencian que *La poética* de Luzán no surgía en un vacío cultural, bien al contrario, su preceptiva brotaría de un terreno abonado.

## CONCLUSIÓN

Quisimos ofrecer, en nuestro trabajo, un estado de la escritura poética de las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII, esto es, en los albores de un tiempo nuevo. Se trataba de una escritura de transición marcada por

<sup>103</sup> Pérez Magallón, 2001, p. 468.

<sup>104</sup> Marín, 1983, p. 73.

la práctica pública del arte poética y la consiguiente impronta de la oralidad, una escritura anquilosada todavía llena de fórmulas gongorizantes confrontadas con otras, triviales, sencillas, hasta vulgares, pero cuyo contraste con las primeras resultaba altamente significativo, al tiempo que subrayaba la búsqueda, consciente o inconsciente, de nuevos cauces de expresión poéticos, en un estado de búsqueda constante. La poesía del tiempo de los novatores revela ser, pues, un primer y fundamental eslabón en la inexorable transición hacia la plenitud del Neoclasicismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante*, [s. l., s. n.], 1674.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO, «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Francisco Aguilar Piñal (ed.), Madrid, Trotta/CSIC, 1996.
- ALATORRE, ANTONIO, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 2 (1977), pp. 341-459.
- AMORÓS, ANDRÉS (dir.), *Siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 2006 (Antología Comentada de la Literatura Española, 4).
- ARCE, JOAQUÍN, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981 (Estudios, 10).
- ARGENSOLA, LUPERCIO LEONARDO DE, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Clásicos castellanos, 173).
- ARELLANO, IGNACIO (COORD.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Rubí, Anthropos Editorial, 2004 (Cuadernos A. Temas de Innovación Social, 14).
- ARTIGA, FRANCISCO JOSÉ DE, *Epítome de la elocuencia española*, Huesca, José Lorenzo de Larumbe, 1692.
- BAEHR, RUDOLF, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 25).
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO ANTONIO DE, *Obras lyricas*, ed. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1949.
- BÈGUE, ALAIN, «Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro», *Criticón*, 80 (2000), pp. 69-115.
- «Un poeta olvidado de finales del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Múnster 1999*, ed. de Christof Strosetzki, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2001a, pp. 187-193.

- BÈGUE, Alain, «La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro», *Criticón*, 83 (2001b), pp. 133-146.
- *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004. Tesis doctoral inédita.
- «Las tendencias poéticas a finales del siglo xvii: un caso gaditano», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), Pamplona, Eunsa, 2005, t. I, pp. 275-288.
- «Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo xvii: el ejemplo de José Pérez de Montoro», en *Investigaciones recientes sobre la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Julián Durán. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 3 y 4 de mayo de 2004)*, Alain Bègue, Agnès Delage y Christel Lapisse (eds.), Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/ Instituto Cervantes/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 97-98), 2006, pp. 153-170.
- «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», capítulo 10 de *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess W. Knighton and Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate Variorum, 2007a, pp. 231-282.
- «Los límites de la poesía epidíctica: la poesía jocoseria de José Pérez de Montoro», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*, Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid/Toulouse, Instituto Cervantes/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 100), 2007b, pp. 143-166.
- «Le villancico: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'Or espagnol», en *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*, Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (eds.), *La Licorne*, 82 (2007c), pp. 133-156.
- *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo xvii: Catálogo descriptivo de los impresos castellanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura (Premio de Bibliografía 2006), 2007d.
- «Aproximación a la versificación de finales del siglo xvii: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (eds.), Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2008a, pp. 185-199 (Collection Méridiennes).
- «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo xvii y principios del xviii: análisis de dos nociones heredadas», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, Alain Bègue y

- Jean Croizat-Viallet (eds.), Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/Instituto Cervantes/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 103-104), 2008b, pp. 21-38.
- BÈGUE, Alain, «De leyes y poetas: La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)», en *Paratextos en la Literatura Española (siglos XV-XVII)*, Pierre Civil, Michel Moner et María Soledad Arredondo (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 91-107 (Collection de la Casa de Velázquez, 111).
- «Poetas de la segunda mitad del siglo», en *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI y XVII). Textos y transmisión*, Pablo Jauralde (dir.), Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique (coords.), Madrid, Castalia, 2010a. vol 3 (Siglo XVII, letras N-Z). (Nueva Biblioteca de Crítica y Erudición). [En prensa].
- «Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII», en *La fábula mitológica barroca: análisis de textos y nuevas perspectivas*, Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), León, Prensas Universitarias de León, 2010b. (*Lectura y Signo*). [En prensa].
- «Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII)», en *Compostella Áurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.). [En prensa].
- «Teatro de poetas en el tiempo de los novatores (1675-1725)», en *400 años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), Valladolid, Prensas Universitarias de Valladolid. [En prensa].
- , y Jean CROIZAT-VIALLET (eds.), *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/Instituto Cervantes/Presses Universitaires du Mirail, 2008 (*Criticón*, 103-104).
- BLANCO, Mercedes, «La oralidad en las justas poéticas», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 33-47.
- *Les rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance. Série 3, tome 27).
- BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro: Barroco*, Madrid, Castalia, 1984 (Clásicos Castalia, 136).
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La oralidad del vejamen de academia», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 49-57.

- CARREIRA, Antonio, «Antonio de Solís o la poesía como divertimento», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, t. 1, pp. 371-390.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, 2 vols., Alberto Porqueras Mayo (eds.), Madrid, CSIC, 1958 (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Serie A, 25-26).
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «Siglo XVIII», en *Historia de la literatura española. Volumen III: siglo XVIII, XIX y XX*, Jesús Menéndez Peláez (coord.), León, Editorial Everest, 1999, pp. 29-196.
- CASSOL, Alessandro, y Blanca OTEIZA (eds.), *Los segundones: importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007 (Biblioteca Áurea Hispánica, 48).
- CUETO, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1869 (Biblioteca de Autores Españoles, 61).
- *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, 2 tomos. Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1893.
- DEL RÍO, Ángel, *Historia de la Literatura española*, 2 vols., Barcelona, Ediciones B, 1996 (vib, 207).
- DEN BOER, Harm; Javier HUERTA CALVO y Fermín SIERRA MARTÍNEZ (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, 3 vols., Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989 (Diálogos hispánicos de Ámsterdam, 8).
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- DUCROT, Oswald, y Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 (Points Essais, 397).
- EGIDO, Aurora, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 69-87.
- *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990 (Filología, 20).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975 (Ritmo Universitario).
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Rimas varias de Luis de Camoens* (Lisboa, 1685), en *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Antonio Porqueras Mayo (ed.), Barcelona, Puvill Libros, 1989, pp. 382-402 (Biblioteca Universitaria Puvill, I. Estudios, 9).
- FARRÉ VIDAL, Judith (ed.), *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid/Frankfurt am Main/Pamplona, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra, 2007 (Biblioteca Indiana, 8).

- FASQUEL, Samuel, «*Inventio et dispositio* dans la *Baraxa nueva de versos* de Francisco de la Torre y Sevil (1654)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35, 2 (2005), pp. 191-218.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, 2004.
- GLENDINNING, Nigel, *El siglo XVIII*, vol. 4 de *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1993 (Letras e Ideas. Instrumenta).
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 tomos, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987 (Clásicos Castalia, 14-15).
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco, conde de Fernán Núñez, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, ed. de Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, Córdoba, CajaSur, 2000 (Colección Mayor).
- LUCEA GARCÍA, Javier, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, vol. 12 de *Lectura crítica de la literatura española*, Javier Huerta Calvo (coord.), Madrid, Editorial Playor, 1984.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996 (Letras e Ideas. Studia).
- MARÍN, Nicolás, «La “Disertación sobre el numen poético” de don Pedro Verdugo (Texto inédito de 1716)», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, 10-11 (1983), pp. 69-84.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995 (Labor Nueva Serie, 11).
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII (Síntesis anticipada de un estudio en preparación)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1968 (Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 21).
- PARAÍSO, Isabel, *Primer cálamó de Juan Caramuel. Tomo II. Rítmica*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Universidad de Murcia-Junta de Castilla y León, 2007.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española, V. Siglo XVIII*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1981.
- PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras completas*, ed. de Alain Bègue, Valencia, Generalitat Valenciana. [En prensa]. (Biblioteca Valenciana).
- *Obras póstumas líricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Charlottesville, The University of Virginia, 1997, pp. 131-154.
- «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 449-479.



- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «La problemática cultura del tiempo de los novatores (1675-1725)», *Salina. Revista de Lletres*, 15 (2001), pp. 99-112.
- *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002 (Anejos de *Revista de Literatura*, 54).
- (ed.), *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, Charlottesville, The University of Virginia, 1997.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, y Juan Manuel ROZAS, «Trayectoria de la poesía barroca», en Bruce W. Wardropper (dir.), *Siglos de Oro. Barroco*, vol. 3 de Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional, 1852.
- ROBBINS, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis Books, 1997.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica: del «Cantar de Mio Cid» a García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958.
- SÁNCHEZ, Vicente, *Lira poética*, 2 vols., ed. de Jesús Duce García, Zaragoza/Huesca, PUZ/Gobierno de Aragón/IEA, 2003 (Larumbe: clásicos aragoneses, 23. Filología).
- SEBOLD, Russell P., *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1985 (Crítica literaria).
- «Entre siglos: Barroquismo y Neoclasicismo», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 16, 1-2 (1993), pp. 131-148.
- ««Mena y Garcilaso, nuestros amos»: Solís, Candamo, líricos neoclásicos», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Charlottesville, The University of Virginia, 1997, pp. 155-172.
- TAFALLA NEGRETE, José, *Ramillete poético*, Zaragoza, Manuel Román, 1706.
- VALLEJO, Irene, «Poesía de la primera mitad del siglo. Pervivencia barroca e incipientes manifestaciones reformistas e innovadoras», en Jorge Checa, Juan Antonio Ríos e Irene Vallejo, *La poesía del siglo XVIII*, vol. 26 de *Historia de la literatura española*, Ramón de la Fuente (ed.), Madrid, Júcar, 1992, pp. 71-104.