

INSTITUCION «FERNANDO EL CATOLICO»
DE LA EXCMA. DIPUTACION DE ZARAGOZA

LA POESIA ARAGONESA
DEL SIGLO XVII
(RAICES CULTERANAS)

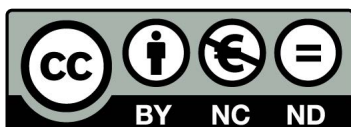
POR
AURORA EGIDO



Zaragoza 1979



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/0794>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

AURORA EGIDO

LA POESIA ARAGONESA
DEL
SIGLO XVII

(Raíces Culteranas)



INSTITUCION «FERNANDO EL CATOLICO» (C. S. I. C.)
DIPUTACION PROVINCIAL
Zaragoza

PUBLICACIÓN NÚM. 699 DE LA
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

IMPRESO EN ESPAÑA

I. S. B. N. 84 - 00 - 04393 - 6

Depósito Legal: Z. 183 — 1979

Imprenta LIBRERÍA GENERAL. Pedro Cerbuna, 23. Zaragoza - 1979



Tesis Doctorales

X X X

AURORA EGIDO
LA POESIA ARAGONESA DEL SIGLO XVII
(Raíces culteranas)

*Algunos le han querido seguir como
Icaro a Dédalo.*

(GRACIÁN, *Agudeza*, disc. LXII)

Este estudio formaba parte de la tesis doctoral, que, dirigida por el Dr. D. José Manuel Blecuá, leí en la Universidad de Barcelona, el 14 de abril de 1972. Bajo su título: *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, recogí también un análisis de las justas poéticas y las academias literarias que aquí omito, por razones de espacio, y que tal vez forme parte de publicaciones futuras. Por lo mismo, no aparecen las biografías de los poetas aragoneses que incluí en el segundo volumen de esa Tesis. He introducido los cambios lógicos que se derivan de dar en libro lo que en principio nació para otros fines. Aún así, el paciente lector topará con abundantes rasgos que ligan el trabajo a su fecha primera.

Agradezco que la Institución «Fernando el Católico» acoja estas páginas que se iniciaron en la Biblioteca del Museo Británico, complemento precioso de la Universitaria de Zaragoza, para quienes quieran abundar en el estudio de la poesía aragonesa del Barroco. *Forse altri...*

I

APOLOGISTAS Y DETRACTORES

1. ALUSIONES FAVORABLES

«Defensores y acusadores van y vienen por el mismo intrincado laberinto de las autoridades latinas, que proveen a tirtios y troyanos; revuelven los mismos autores, se apedrean con las mismas sentencias.»

MIGUEL ARTIGAS

LA poesía es, como veremos, el mejor testimonio de la huella que Góngora dejó en los escritores aragoneses del siglo XVII. Pero, junto a ello, hay numerosas citas a nivel de propaganda, defensa o crítica de su obra, formando un capítulo interesante para el estudio del gongorismo. Olvidado generalmente este aspecto regional de la influencia del cordobés, su análisis puede añadir alguna luz sobre ciertos aspectos del panorama general de la historia de este estilo. He de señalar que se hacen necesarias algunas omisiones, como la del estudio pormenorizado de la amplísima obra de un escritor aragonés residente en Madrid, José de Pellicer. Sus relaciones con los poetas de Aragón han sido apuntadas con detalle por Ricardo del Arco, y Dámaso Alonso ha destacado, con acierto, su función en las polémicas en torno a Góngora, pero aún falta una visión completa del prolífico autor de las *Lecciones solemnes*. En la vertiente anticulterana, olvido conscientemente otras relaciones, como la del príncipe de Esquilache, tan unido a Lupericio, Bartolomé Leonardo y a todos los más representativos de las letras aragonesas del Barroco. Me limito a reconstruir los datos aportados por quienes vivieron en esta región, aunque ello no les impidiese hacer frecuentes viajes a la corte y mantener una rica correspondencia con los de fuera.

Ya resulta significativo que en la *Flor de romances nuevos* (Huesca, 1589) Pedro de Moncayo incluyese treinta y siete composiciones del poeta cordobés. En la prehistoria del culto a Góngora, Aragón demuestra pronto sus predilecciones¹. El *Polifemo* y las *Soledades*, conocidos en Madrid en la primavera de 1613, tuvieron rápido eco en toda España. De esa fecha es también la carta que Pedro de Valencia escribió a Góngora censurándole algunas cosas². Y en Zaragoza, un poeta llamado Ginovés escribía una «Selva al verano» de la que tenemos dos versiones que confirman no sólo una evidente línea gongorina en el vocabulario y en las imágenes, sino una metáfora que demuestra el conocimiento de la carta de Pedro de Valencia, y la corrección de Góngora³. El poema está en el *Cancionero de 1628* de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, preciosa muestra para las derivaciones del culteranismo en Aragón, que editó hace años José Manuel Blecua, con una introducción excelente de la que deberían haber dado testimonio las historias de la literatura, tan poco propensas en ocasiones a incorporar descubrimientos regionales⁴. Allí se recoge una buena parte de la obra gongorina y de la de otros poetas que siguieron su misma senda. Muestra, además, una crítica anticulterana contra Felices de Cáceres y la línea estilística seguida en la *Justa del Pilar*. Son, éstas, fechas tempranas, 1613-1628,

¹ Para la valoración de este dato, téngase en cuenta «Don Luis de Góngora, conceptista» (1961), en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 85-90, donde José Manuel Blecua apunta, con el atino que acostumbra, la herencia conceptista del autor del *Polifemo* en su *Piramo* y *Tisbe*, presente ya en los romances primeros. Ingenio que le venía del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511). El análisis diacrónico de las referencias a Góngora debería incluir las numerosas alusiones que las academias y las justas literarias de Aragón nos muestran. Pero debo prescindir aquí de ello, por razones de espacio. Lo que constituía la segunda parte de mi tesis cit. formará parte de futuras publicaciones. Por lo mismo, omito algunas relaciones importantes, como las del poeta Francisco de la Torre y Sevil, que «casi» puede considerarse aragonés. Véase el resumen de mi tesis, publicado en 1976 por la Sección de Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

² Véase «Pedro de Valencia's letter to Góngora 1613», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXIX, 1962 pp. 90-91 y D. Alonso «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», en *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, pp. 266-310. Para las discusiones en torno a Góngora: EUNICE JOINER GATES, *Documentos Gongorinos. Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas y Antídoto de Juan de Jaúregui*, México, El Colegio de México, 1960.

³ Véase más adelante el cap. III sobre poemas descriptivos. Es interesante comprobar que la estética andaluza también está presente en la arquitectura zaragozana, como ha señalado Federico Torralba en su estudio de la iglesia de San Carlos Borromeo. La capilla de San José (1692) «saturada por la finura de los colores, sobre los cuales domina la riqueza de un relumbrante oro no envejecido» es una muestra evidente de acoplamiento estético. Véase en *Aragón. Introducción Geográfica* de José Manuel Casas Torres; *Historia*, de José María Lacarra; *Literaria*, de Manuel Alvar y Arte, de Federico Torralba, Madrid-Barcelona, Fundación March-Noguer, 1977, p. 285.

⁴ *Cancionero de 1628*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Zaragoza, 1945.

que señalan una serie de poemas y referencias en los que brilla la devoción por don Luis de Góngora. Entre estos años, la celebración de una serie de certámenes literarios, así como de sesiones académicas, lanzará al público la moda del nuevo estilo⁵. Importa además señalar que en 1629 se publicaron en Zaragoza las *Obras* de Villamediana, cuya difusión contribuiría, sin duda, al asentamiento de los nuevos gustos.

Andrés de Uztarroz nos ofrece en 1631 una leve alusión a Góngora en un curioso poema dedicado a su maestro Bartolomé Leonardo de Argensola⁶. Los cultismos y metáforas de raíz culterana brotan ya en los inicios del poema:

Aunque no de Meandro floxoso
canora pluma sea
dulce imán de la fuente Pegasea,
en fúnebres canciones
mostraré lastimoso
el efecto amoroso
que se deve a los célebres Barones,
aunque intenten las águilas ligeras
oyéndome cantar en las riberas
del Ebro caudaloso,
cabar sus garros fieros.

Esta mezcla de filiación argensolista y gongorina, por extraña que parezca, es muy evidente en Andrés de Uztarroz y en otros paisanos suyos. Y en este llanto por «el mayor ingenio//Plutarco Aragonés, grave Partenio», envuelto en leves imágenes culteranas⁷, no podía faltar un recuerdo para don Luis, colocado entre los mejores poetas, aquellos con los que quiere domiciliar al mismo Bartolomé Leonardo:

Las paredes ceñían inscripciones
y efigies de clarísimos Barones
de Petrarcas, de Bembos y de Tassos,
de Góngoras, de Vegas, Garcilassos
y otros de remotísimas naciones.

Tres años más tarde, Matías de Aguirre publica *Navidades de*

⁵ Véase el *Certamen* al traslado de las reliquias de San Ramón Nonat (Zaragoza, 1617), seguido por el dedicado a fray Luis de Aliaga en 1619, el de la Cofradía de la Sangre de Cristo (1621) y el de 1628, a la Virgen del Pilar. Hablo de ello en un artículo de próxima aparición: «Los modelos en las Justas Poéticas Aragonesas del siglo XVII».

⁶ «Memorias panegyricas que escribió el doctor Juan Francisco Andrés, año 1631, en el fallecimiento del Doctor Batholomé Juan Leonardo de Argensola», en Ricardo DEL ARCO, *La Erudición Española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, 1950, 2 vols., pp. 44-46 y 872.

⁷ «En estas verdes llanuras / tantas ay de vidro sierpes / que a no ser líquidas todas / pareciera Livia ardiente». Las «Memorias», en *Revista de Archivos* VI, 1876, pp. 308 y ss. Cfr. *La Erudición Española*, ed. cit., p. 872.

Zaragoza, obra que volvería a editarse en 1654, con cambios importantes⁸. Hay en ella un largo poema, cuya temática y forma se corresponden bastante con las *Soledades* gongorinas, y que analizamos en otro capítulo⁹, y, aparte de esto, unas cuantas citas de Góngora que Herrero García anotó hace tiempo¹⁰, junto con un poemita del estilo de los de don Luis¹¹.

Aguirre, hablando sobre las propiedades del viento, dice:

«como se ve en Aristóteles en el libro 6 de la Física, también en el célebre Poeta Luis de Góngora lo conoce corpóreo pues dice en sus Soledades

Quando salió bastante a dar Leonora
cuerpo a los vientos, y a las piedras alma.

Supone en estos versos, que lo tienen, pues quiere dezir: que aunque los vientos no tuvieran de su naturaleza cuerpo, era bastante Leonora a dárselos, como a las piedras que no tienen alma se les podía dar. De otra manera lo entiende Don García Coronel en sus Comentarios, pues dize, que salió a darles cuerpo Leonora, y que avía de ser formal, y perfecto, como el nuestro, porque cuerpo sutil, ya lo tenían; y assi no le pareció que era necesario que don Luis dixera, que Leonora les daría lo que ellas ya se tenían, porque no fuera encarecimiento y entiende que assí como a las piedras les dava cosa que no tenían, assí a los vientos también les daría cosa que no se hallava en su naturaleza; pero bien pudo dezir, que les daría a los vientos cuerpo, aunque no lo tuvieran, como les dava alma a las piedras, que no la tenían»¹².

Salcedo Coronel publicó en 1629 su *Polifemo comentado*, al que luego añadió sus comentarios a las *Soledades*, en 1636, *Sonetos*, en 1645, y *Panegírico*, en 1648. Dado que la edición de 1634 de las *Navidades* de Zaragoza sólo la conocemos por la cita de Latassa, es más que posible que tal edición no tuviese la alusión a Salcedo, cuyos comentarios a las *Soledades* aún no habían aparecido. Por eso, esta alusión habría que trasladarla a 1654, fecha de la segunda edición de la obra de Aguirre. De todos modos, el libro entero muestra una influencia gongorina muy fuerte, que tendría seguramente sus raíces en la edición primera.

En este mismo discurso sobre el viento, cita también a Que-

⁸ La primera edición fue publicada en Zaragoza, 1634.

⁹ En el de los poemas descriptivos.

¹⁰ *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930, pp. 122 y 124 y ss.

¹¹ «Un toro hermoso de grandeza suma», *Navidades*, p. 122. Seguimos la ed. de 1654 que se conserva en la Biblioteca Nacional.

¹² *Navidades*, p. 21. En todas las citas respeto la grafía del original y modernizo únicamente la acentuación. Véase el soneto al que hacen referencia los comentarios en Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, 1969, p. 112. B. Ciplijauskaité señala a propósito: «Alusión al canto de Anfrón; SC [Salcedo Coronel] señala que se creía que los vientos se formaban del calor que provenía del sol; Leonor, comparada con éste, produciría el mismo efecto (p. 351)».

vedo¹³ y a toda la latinidad, trayendo en apoyo de sus argumentos a quien era más de su gusto:

También el célebre don Luis de Góngora en sus Soledades

El promontorio que Eolo, sus rocas
candados hizo de otras nueve grutas
para el Austro, de alas siempre enjutas
para el cierço aspirante por cien bocas¹⁴.

En el discurso sobre el dinero y el oro, Aguirre no olvida los famosos versos gongorinos que él copia, utilizando los *Comentarios* de Salcedo¹⁵:

Homicida le llama Góngora al oro aludiendo a la Fábula de Midas con estos versos

Segundo leño dio a segundo Polo
en mucho mar que le rindió no sólo
las blancas hijas de sus conchas bellas
pero los que lograr no supo Midas
metales homicidas¹⁶.

Vale también destacar las palabras de Juan Nadal a Uztarroz en agosto de 1634¹⁷, que van referidas a un cambio estético evidente: la sustitución del magisterio indiscutible de Bartolomé y Lupericio, por la nueva corriente gongorista:

¹³ Igualmente cita a Lope y a Calderón.

¹⁴ *Navidades*, p. 28.

¹⁵ En los *Comentarios* (Madrid, 1645, pp. 349-351), dice Salcedo en el discurso sobre el viento, después de juzgar el soneto «Tras la vermeja Aurora el sol dorado» y «Cuerpos a los vientos y a las piedras alma»: «Esto es, formal y perfecto, como el nuestro, para seguirla amantes, porque de otra manera, no fuera encarecimiento de don Luis, que siendo el viento, como sustancia corpórea: que de otra suerte no se podría mover de su naturaleza, ni por accidente, como se colige de Aristóteles en el 6 Libro de la Física. De aquí es, que las inteligencias, porque son incorpóreas, no se mueven localmente, ni por sí, ni por accidente [...]. Siendo, pues, el viento cosa movable, es sustancia con cuerpo; bien que se ve por ser sutil, y no grueso; [...]. Presumo que don Luis aludió también en esta sentencia a la causa de que se forman los vientos, que según los filósofos, proviene del Sol, que con su calor levanta de la tierra unas exhalaciones gruesas, mezcladas con algún vapor húmedo [...]. Quiere, pues, nuestro poeta, que la dama sea Sol, y que saliendo haga la mesma operación que el del cielo. Destas dos interpretaciones escoja el curioso la que gustare». Aguirre no podía tomar el comentario de Salcedo, sino después de 1635, de ahí que sea en la segunda edición donde se aproveche de estos *Comentarios* que señala puntualmente al margen de sus *Navidades*, p. 57: «Comentarios de Salcedo..., fol. 102». En la biblioteca de Lastanosa, junto a las *Navidades* de Aguirre y muchos otros libros, estaba «Don García Salcedo Coronel, Obras de Don Luis de Góngora en 4.º. Madrid, 1645. Véase K. L. SELIG, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracián*, Genève, 1960, núm. 387 y p. 55.

¹⁶ *Navidades*, p. 57.

¹⁷ Carta dirigida desde la Puebla de Albortón, con otras referencias importantes a don Luis. Véase *La Erudición Española*, p. 73.

«Las obras de los Leonardos me holgaré salgan presto y tengan la aceptación que merecen sus dueños; mas como no será la poesía al modo de Agora, temo no agraden».

Y, volviendo al cronista Andrés, hay que tener en cuenta que en 1633, 1636 y 1652 escribió una serie de alabanzas a Góngora, que conviene aquí recordar¹⁸. Vázquez Siruela, en su lista de «Autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las Poesías de don Luis de Góngora»¹⁹, incluyó a este poeta y erudito aragonés. Además, el testimonio de Latassa nos asegura cinco defensas del cordobés, aunque ninguna de ellas se ha conservado. Las tres que siguen debieron ser muestra curiosa de su gongorismo, pero sólo nos queda de ellas sus significativos títulos: *Antídoto contra la aguja de navegar cultos. Defensa de los errores que introduce en las obras de don Luis de Góngora Don García de Salcedo y Coronel su comentador* (1633, ms), *Apología por el estilo de don Luis de Góngora y Argote, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba, capellán de honor de su Magestad* (1636, ms) y *Defensa de la poesía española respondiendo a un discurso de don Francisco de Quevedo que se halla al principio de las Rimas del maestro fray Luis de León o del Bachiller Francisco de la Torre* (1652, ms)²⁰. Pero, además, en 1636, había alabado a Góngora en el *Mausoleo*²¹ y en 1638, en su *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio*, le tributa este juicio, entre otros sobre la historia de Córdoba:

«Don Luis de Góngora Claudiano, Cordovés en un Epigrama que escrivio, alabando a su ciudad, imitando al Enio Español Juan de Mena, que la llamó Flor de la cavallería, valiéndose de su locución, i engrandeciendo más a su ciudad, la llama Flor de España, significando en esto la primacía de Córdoba.

Tu llano, o Sierra, o Patria, o Flor de España.

Y en un Romance Lírico, hablando de Guadalquivir, dize que en sus cristales Córdoba su Patria, se mira la diadema de su Imperio, en que da a entender que su ciudad, en tiempo de los Romanos, Godos, i Arabes, fue cabeza de la España Andaluza, díganlo sus eloquentes números.

¹⁸ *La Erudición Española*, pp. 308-309, 518-519, 532, 860 y 865-870.

¹⁹ Ms. 3893, fols. 18-19 v., de la B. N. No nombra más que a Uztarroz entre los aragoneses, descontando a Pellicer, que vivía en Madrid. Vid. Hewxon A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», BRAE, 33 (1953), p. 527.

²⁰ *La Erudición Española*, cap. II, sobre el ms. prestado a Pellicer por el cronista Andrés de Uztarroz y su historia. No me detengo en todos los aspectos señalados por el erudito Ricardo del Arco.

²¹ *Mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la Imperial ciudad de Çaragoça a la memoria del doctor Balthasar Andrés de Uztarroz*, Lérida, 1636. Se trata del prólogo, escrito por el cronista a la memoria de su padre, con alusiones al «Góngora de Italia», Juan Bautista Marino. Véase *La Erudición Española*, p. 866.

La poesía aragonesa del siglo XVII

En el caudaloso Rio
donde el muro de mi Patria
se mira la gran Corona,
y el antiguo pie se baña»²².

A continuación, se extiende en alabanzas hacia Ambrosio de Morales y Alderete. El fragmento confirma la alta estimación de Uztarroz por quien era para él el primero, el único, el Homero de las letras hispanas, al margen de otras aficiones:

«Callo los varios ingenios que en otras edades ha gozado, i quiero acercarme a la nuestra; i entre los muchos que tiene, entresacar tres restauradores insignes del Idioma Español. Sea el primero Ambrosio de Morales, que enseñó el modo de engrandezer nuestro language en aquel Discurso que escribió de la Lengua Castellana. Prosiguió en nuestros días el Doctor Bernardo Joseph de Alderete, los tres libros de la lengua Castellana, cuió volumen merece perennes elogios, por aver defendido tan eruditamente nuestra habla. Ultimamente perficionó el Dialeto Español, el nobilísimo cavallero don Luis de Góngora, i Argote, Capellán de su Magestad, cuias frases han admirado, no sólo los ingenios más doctos Españoles, pero los del clima más remoto le han venerado por Padre de las Musas, i juzgando su estilo inimitable, le llaman Homero Español, cuió agudísimo genio han immortalizado muchos varones doctos, con elogios vulgares, i sino fuera parecer prolixo, pusiera los testimonios de muchos que tengo conservados, pero contentareme sólo con referir sus nombres, i citar los lugares donde lo celebran, para que el aficionado de su fama los lea».

Choca al lector actual la necesidad de arropar con citas todos estos supuestos. Andrés de Uztarroz asienta así la proyección universal de su poeta preferido sobre la base de una calidad, aceptada por la plana mayor de los escritores españoles. Continúa:

«El Maestro Vicente Espinel en sus Rimas, Miguel de Cervantes Saavedra en el viage del Parnaso, cap. 2 i. Lope Félix de Vega Carpio, en la Filomena, Circe, Corona Trágica, Laurel de Apolo, Dorotea, i en otros muchos libros suios. Don Tomás de Tamaio de Vargas en la Ilustración de Garcilaso, i en la Defensa del Padre Juan de Mariana, don Francisco Torreblanca, en su Magia, en varias partes, i en el tratado de la Prática espiritual, i en otras muchas alega, i celebra sus números. El R. P. frai Hortensio Félix Paravisino, le llamó Padre Maior de las Musas, Sebastián de Albear, en su Heroida Ovidiana. Don Bernardo de Vera, en el Panegyrico por la Poesía, periodo 13. El Doctor Juan Pérez de Montalván, en su Orfeo, canto 4 i en el Para Todos día 5. Anastasio Pantaleón en sus Rimas. Vicencio Carducho en los Diálogos de la Pintura, Diálogo 4. fol. 61. Don Josef de Pellicer defensor grande de don Luis, en su Fénix. Don García de Salcedo Coronel escribió una Elegia en su fallecimiento que anda en sus Rimas, comentó después el Polifemo, i Soledades con mucha erudición, i fuera digno de toda alabanza, sino huviera comparado sus números con los de don Luis, i también sino le notara de poco atento en algunas par-

²² Defensa..., Zaragoza, 1638, pp. 244-245. Hay otras alusiones a Góngora en pp. 13, 78, 244 y 246. Sobre esta obra, *La Erudición Española*, cap. V.

tes: i siendo su comentador deviera defenderle, no injurarlo. Christóval de Salazar en su Comento erudito de la gran Fábula de Píramo, i Tisbe, Don Martín de Angulo, i Pulgar, en sus Epístolas Satisfactorias. El Maestro Bartolomé Ximénez Patón en la Eloquencia Española, D. Gabriel Corral en la Cintia, el P. Juan Eusevio Niremberg, en su Filosofía, lib. 5. cap. 50. el P. M. de Roa en el Principado de Córdoba, cap. 6. Otros muchos son los que alaban sus grandes locuciones, que referirlos todos pareciera imposible»²³.

Bien clara queda la erudición de Uztarroz respecto a Góngora, así como la necesidad de probar con ella su magisterio indiscutible. Vemos que está al cabo de los comentaristas, aunque sólo salga mal librado Salcedo, por no haberse limitado al panegírico²⁴. Todo ello nos demuestra que en Aragón se conocían bien las novedades literarias y se mantenía una relación muy frecuente con la Corte. Lo que produjo a veces alguna infidelidad, como la de Pellicer, al que Uztarroz prestó unos comentarios suyos contra Salcedo y el cronista nunca más volvió a saber de ellos²⁵.

Este comentarista se convirtió en el centro de numerosas polémicas entre los aragoneses y su nombre aparece frecuentemente en la correspondencia de Uztarroz y otros poetas²⁶. En una carta, dirigida a éste último por Francisco Jiménez de Urrea en 1635, se anunciaba la próxima aparición de los comentarios de Salcedo al *Polifemo* y las *Soledades*²⁷. Cristóbal de Salazar Mardones le informaba desde Madrid, a seis de agosto de 1644, que había ido con Quevedo a la imprenta de Diego Díaz de la Carrera y allí había visto las pruebas de Salcedo sobre los sonetos de Góngora. Añadiendo una noticia que cree alegrará a Uztarroz: «encontré satisfacción a lo que vm. dixo dél en la Defensa de la patria de San Lorenço, pero tivia, y honrando mucho a vm; mas encontré otro lugar donde habla de vm, honoríficamente...»²⁸. Detrás de los poemas bullía un mar de rencillas y amistades, que la correspondencia ilumina. También Martín de Angulo y Pulgar, junto con Pe-

²³ *Defensa...*, pp. 246-248.

²⁴ Véase E. J. GATES, «Los Comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Uztarroz, NRFH, XV (1961), pp. 217-228. Hay que tener en cuenta que SALCEDO publicó en 1629 *El Polifemo de don Luis de Góngora* y en 1636, también en Madrid, las *Soledades y Polifemo comentados*.

²⁵ Parece ser que el mismo SALCEDO los conoció, según R. DEL ARCO, *opus cit.*, p. 308; lo que ayuda a comprender mejor la polémica entre ambos.

²⁶ Cristóbal de Salazar Mardones en una carta a Uztarroz habla del citado ms. contra SALCEDO. DEL ARCO dice que, aunque Latassa lo da como escrito en 1633, es posible que fuese anterior, de hacia 1628 (*Ibid.*, pp. 35-36). Como ya señalé en nota a mi ed. de las *Rimas* de Juan de Moncayo (Madrid, Clásicos Castellanos, 1976, p. XXVIII), es necesario completar con los estudios de DEL ARCO la aportación de E. J. GATES. Ha vuelto a señalar la relación de los aragoneses con los comentaristas de Góngora, Manuel ALVAR, *Aragón*, ed. cit., pp. 116 y ss. y en *Aragón, literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1976.

²⁷ *La Erudición Española*, pp. 98-99, carta de Ximénez de Urrea.

²⁸ *Ibid.*, pp. 308-309 y 355.



1. Vicencio Juan de Lastanosa, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, 1645. Referencias iconográficas a la poesía de don Luis de Góngora, en pp. 8, 59-60, 78, 80, 103, 151 y 167.

mentaristas de Góngora, como Pellicer y Martín de Angulo, ya citados, mantendrían discusiones epistolares sobre los temas poéticos que más les obsesionaban. Este último solicitó la lima y censura de su defensa de Góngora³³. Y otros textos, como la *Historia de Santo Domingo de Val*³⁴ y los *Progresos de la historia*³⁵, demuestran que Uztarroz, al margen de su relación con académicos gongorinos y justas literarias de la misma tendencia, sentía una devoción personal por Góngora, que resulta casi obsesiva. Los *Progresos* defienden el estilo copioso, con argumentos que sobrepasan los límites de la función estética y atienden a los fines mismos de la historia:

«No está el primor de las cosas sólo en la brevedad, sino en la buena calidad dellas; y el que escribe historia general de una corona, no se puede ceñir porque ha de contar muy por menor los sucesos de sus reinos».

Afirmación que sostuvo en la censura de la segunda parte de *El Crítico* de Gracián, en 1653:

«pues todo lo que no es breve y muy picante le juzga por disgustado; estilo en que han dado algunos ingenios modernos procurando introducir el laconismo, pareciéndoles que sólo es plausible la concisión».

La amistad de Gracián no le impedía mantener criterios opuestos. Aunque el análisis de la *Agudeza* nos confirma, como luego veremos, que era posible comulgar con Góngora y disentir de algunos de sus postulados estéticos.

Por último, quiero señalar la polémica entre el poeta aragonés Juan Francisco Ram y el mismo Uztarroz, a propósito de la voz «bárbaro», en septiembre de 1646³⁶. El día 18 de ese mes contesta Uztarroz a una carta de Ram y, entre otras autoridades, alude a Lupercio Leonardo y a Góngora para justificar sus argumentos:

«Lupercio Leonardo en sus textos, que cita nuestro amigo don Vincencio Juan de Lastanosa, parece que entendió la propiedad de la voz bárbaro, pues dice:

que Bárbaro ignorantes interpreta;

y don Luis de Góngora [Al margen: Góngora: Soledad 1. Véase a su comentador don García de Salcedo Coronel] por la confusión que unos con

³³ *La Erudición Española*, pp. 38-39, 133, 203, 218, 291, 298, 308, 343, 439, 465, 518, 532, 600, y 724 apunta los pormenores de una correspondencia riquísima, a la que me remito.

³⁴ *Ibid.*, pp. 295 y ss. *La Historia de Santo Domingo* se publicó en Zaragoza, en 1643. Es particularmente interesante, por las alusiones a la academia zaragozana de los Anhelantes.

³⁵ Zaragoza, 1680, cap. XVI, 1. II, p. 226. La redacción de los *Progresos* es anterior, según DEL ARCO, opus cit., pp. 840 y 908-913.

³⁶ *Ibid.*, pp. 443-445.

La poesía aragonesa del siglo XVII

otros hazen en los árboles en las selvas llamó a su contextura bárbara,
y entender en el epíteto su rusticidad e incultura:

y recelando
de envidiosa, bárbara arboleda»³⁷.

Góngora tiene también su homenaje en el *Aula de Dios* del padre cartujo Miguel de Dicastillo (Zaragoza, 1637)³⁸, interesante descripción de la cartuja de Aula Dei que recoge, además, poemas de otros gongorinos: Juan Nadal y Tomás Cebrián. Los «Pasos eran de errante peregrino / en soledad confusa», con los que inicia el último su «Carta de Silvio a Teodoro» no dejan lugar a dudas. Confesándose deudor de una poética de la que quiere dejar testimonio:

entre mi turbación y mi desorden
escurezco el estilo, y trueco el orden.

En 1643, el *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada*³⁹ que se celebró en Zaragoza muestra —entre poemas de Cáncer y Velasco, Gregorio Monio y Anadón, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz y Juan Nadal, todos ellos discípulos de Góngora—, una alabanza expresa al poeta cordobés, hecha por el que describe la justa, Juan de Iribarren. Compara a fray Cristóbal de Astioso con el Paravicino y equipara las glorias de Francisco Bravo de Mendoza con las del autor de las *Soledades*:

Parece que el andaluz
Píndaro honor de su patria,
delicia, en quien las Musas,
se deleitan, i regalan⁴⁰.

La filiación gongorina puede ir rastreándose paso a paso, mostrando una devoción continuada que posiblemente resultaría más amplia, de conservarse hoy todas las alusiones. El mismo Lastanosa alabó, dos años después del Certamen de Cogullada, a Góngora en su *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645)⁴¹. Y en 1652 las *Rimas*⁴² de Juan de Moncayo demuestran

³⁷ Nótese que manejaba la ed. de SALCEDO.

³⁸ Véase mi introducción a esta obra, en la ed. facsímil, Zaragoza, Pórtico, 1978.

³⁹ Publicado en Zaragoza, en 1644.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁴¹ Karl LUDWIG SELIG, «Lastanosa and the Brothers Argensola», MLN, LXX (1955), pp. 429-431. Y «Góngora and Numismatics», MLN, LXVII (1952), pp. 47-50. K. L. SELIG señala en el *Museo* de Lastanosa su relación de 175 medallas que «often reverted in a literary source, specially Góngora, when he wanted to prove or refute the traditional description of the medal». Así, toma ejemplos de las *Soledades* para explicar los cabellos, la esfinge o Pan. Y añade: «Not only do

ya la plena aceptación de ese estilo, aunque también cabían otras devociones, como estos versos que publica en lo preliminares Juan Jaime Esporrín:

En Horacio buscávamos preceptos,
en Marcial chistes, en Petrarca amores,
sal en Quevedo, en Góngora cultura⁴³.

Esa «cultura» gongorina es evidente y se halla en el elogio que José Navarro dedica en 1654 al marqués de Cañizares, llamándolo «erudito alumno de las musas»⁴⁴. Los términos «culto» y «erudito» se hacen sinónimos de gongorismo entre los poetas dedicados al vejamen en las academias literarias aragonesas. José Navarro dirá de Silvestre Cabrera: «aunque es culta su Musa, son muy claras sus poesías». Erudito es para él Juan de Moncayo en el vejamen que dio en la Academia del Conde de Lemos⁴⁵. Y él mismo incluye en su libro de *Poesías varias* una imitación «Persuadiendo a un amigo huyera a los engaños del amor», glosando estos dos versos de Góngora:

Sobre estas altas rocas
exemplo de firmeza⁴⁶.

La misma acepción sigue Diez y Foncalda en sus *Poesías*, obra que sale a la luz en Zaragoza, el mismo año que la de Navarro. Juan de Moncayo compara al autor con Góngora, y en la introducción dice «A quien leyere»:

Todos te llaman mui culto.

También confesará en la Academia del Conde de Lemos:

De Góngora quisiera lo excelente,

these notes help to point out Lastanosa's esteem and appreciation of Góngora, but they serve to illustrate a most unique case of poetry and poetic imagery as a source-book for a treatise on as distantly removed a subject as numismatics». En su biblioteca aparecen registradas las siguientes obras de Góngora: *Delicias del Parnaso* (Barcelona, 1634), «Don Gonzalo de Hoces y Córdoba todas las obras de don Luis de Góngora, Madrid, 1634», 3 ejemplares de las *Lecciones solemnes* de PELLICER (Madrid, 1630) y «Juan López de Viana y Carasquilla el Homero español versos de don Luis de Góngora en 4.^o». Aparte de los *Comentarios* de SALCEDO (*supra*, nota 15). Véase K. L. SELIG, *The Library*, ed. cit., núms. 200, 731, 387, 527, 548, 590 y 639.

⁴² No sólo alaba a SALCEDO en sus *Rimas*, sino al Paravicino en su muerte (p. 63), y a Francisco de la Torre en 1654, por la publicación del *Entretimiento de las Musas*. Aludo a ello extensamente en la ed. cit. de las *Rimas*.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴ *Poesías varias*, Zaragoza, 1654, pp. 147-153.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁶ *Ibid.* pp. 235 y 236. Vid. endechas: «Pescadorcillo amante».

demostrando que el poeta cordobés era la meta más alta que poeta alguno pudiera proponerse. En ese año de 1654 el librero zaragozano Alfay sacó las polémicas *Poesías varias de grandes ingenios* que, en el sentir de los críticos, se debieron, en realidad, a Gracián, que preparó la antología. Pero lo que aquí interesa señalar, es que, frente a dos poemas de Lope y siete de Quevedo, hay catorce de Góngora. Y lo mismo cuando se volvieron a publicar en 1670, con el título de *Delicias del Parnaso*. Este poeta sigue siendo el mejor representado entre todos los elegidos⁴⁷.

De interés para la historia del gongorismo es el *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes* que publicó en 1656 Juan de Moncayo. Allí encontramos también un juicio de su autor, a propósito del poeta Pedro Moncay:

y aunque de Lope niega la dulzura
de Góngora venera la cultura⁴⁸.

Toda esta adjetivación ayuda a completar una lista que define por «culto», «erudito», amigo de la «cultura», a todo aquel que se sintiese más o menos afectado por el increíble eco de la obra de Góngora⁴⁹. Ya en 1630 lo explicaba bien claramente José Pellicer en sus *Lecciones solemnes* (col. 9), pretendiendo volver el insulto en elogio:

«Culta. *Limada, perfecta, de modo que, aunque maneje acciones rústicas, las frases estén colocadas con aseo, cumpliendo con el precepto de Quintiliano, lib. 3, c. 8: Affectare culture effusioem in verbis. Y en otro lugar, lib. 2, c. 5: Enitescet clarius hic noster cultus. Pues, aunque Hesiodo, Teócrito y Virgilio, trataron de materias rudas y del campo, el estilo fue limado y culto, que es lo mismo que cultivado con decoro y propiedad. Oy el idiotismo de España toma esta voz culto para notar al que habla con metáforas, desviándose de lo vulgar, y para encarnecelle le llama culto, siendo voz de lo aliñado y pulido, y que la usó Marcial para engrandecer la elegancia de los versos de Stella, lib. 5, epig. II:*

Multas in digitis, plures in carmine gemmas
invenies: inde est haec, puto, culta manus.

Donde llama a la mano culta, no por los diamantes que traía, sino por los versos que escribía. Y así se ha de llamar oy en España culto, el ingenio, el verso y la pluma».

⁴⁷ Vale recordar aquí que en las *Poesías varias* de José ALFAY (ed. de José Manuel Bleccual, Zaragoza, 1946) hay una décima satírica «de un aragonés» «A un poeta corvocado que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios», con otras de Góngora, Quevedo, Lope, etc., La décima en cuestión se refiere, claro está, a Alarcón. En el mismo libro, Francisco de Sayas alaba a Garcilaso en otra décima (p. 45).

⁴⁸ Zaragoza, 1656.

⁴⁹ Sobre las acepciones de la palabra «culto», véase el estudio de Andrée COLLARD, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Valencia, Castalia, 1967. Es adjetivo usado con frecuencia en los vejámenes de las academias literarias aragonesas.

Como vemos, la cita reivindica algo más que el justo sentido de los versos del *Polifemo*: «culto sí, aunque Bucólica Talía».

Y cabe recordar también aquí otras alusiones, como las que se desprenden del vejamen recogido en las *Classes poéticas* de López de Gurrea⁵⁰. Publicadas en 1663, mantienen un tono cultorano, con otras deudas que sería prolijo señalar. Pero en las alabanzas al autor, se destaca esa definición que confirma todo elogio:

El Góngora de Aragón
te aclame desde oy la fama:
de tu numen a la llama
renazca la admiración!
Si le grangeó adoración
un Polifemo radiante,
logre tu ingenio brillante
(en soledades profundo)
con nuevo assombro del mundo
en cada verso un gigante.

Estos versos de Juan de Palafox y Cardona, hijo del marqués de Ariza, demuestran el nivel modélico, de clásico indiscutible, en el que se situaba don Luis de Góngora en los cenáculos literarios que tuvo abiertos a la poesía la nobleza aragonesa.

También hay alusiones al gongorismo en la *Lyra poética* de Vicente Sánchez, publicada en Zaragoza en 1688, cuando ya él había muerto⁵¹. Muy vinculado a la Academia del príncipe de Esquilache, recibió el aplauso de cuantos poetas asistían a ella, como se desprende del prólogo a esta *Lyra*, expresión de afecto en el recuerdo:

«*todos los años en el nacimiento del Señor, iba a su casa la Academia con solemne pompa a renovar su memoria con clarines y antorchas encendidas, honor que a nadie se concedió*».

⁵⁰ *Classes poéticas*, Zaragoza, 1663, p. 20. López de Gurrea tiene un soneto contra los excesos latinizantes; a ello haré referencia en la segunda parte de este capítulo.

⁵¹ Nació en Zaragoza y murió joven, según rezan los preliminares de la *Lyra*, escritos por el impresor Manuel Román. Fue autor de numerosos villancicos, algunos presentes en esta obra, y también compositor de su música. Muchos de ellos se cantaron en la iglesia del Pilar, de la que fue racionero. Se publicaron en Zaragoza, 1670, 1672, 1674, 1676, 1678. PALAU (*Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1948-1962, vol. II, p. 274) señala abundantes publicaciones de villancicos en la segunda mitad del siglo XVII. LATASSA (*Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses... aumentadas y refundidas en forma de diccionario...* por M. Gómez Uriel, Zaragoza, 1884-1886, vol. III, p. 120) divergen en las fechas: 1668 para el primero, 1684, para el segundo. JIMÉNEZ CATALÁN (*Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, 1929 núm. 1087) cree que ambos están equivocados. Esta es la única ed. Y así se deduce de las fechas de la aprobación (22 de julio de 1688) y de las censuras (2 de julio de ese año). Hay un romance suyo en las *Delicias de Apolo*, publicadas por Alfay (Zaragoza, 1670, p. 153).

La referencia viene al caso, porque hay en esta obra un «Examen que se leyó en la academia en casa del Excelentísimo Señor Duque de Ciudad Real, Príncipe de Esquilache», en el que se reflejan las polémicas culteranas plenamente. En efecto, uno de sus asistentes, Juan Francisco Montañés, es tildado de culterano y archigongorino, en un diálogo figurado con Francisco del Cerro, que defiende la llaneza de estilo:

«Ola, ola ¿qu'es esto? a mí se me atreve con coplas —dixo Montañés, un poeta lego del Carmen, que le ha bebido el aguachirle a Lope de Vega, sepa que quien no ha leído a Góngora, no se puede llamar Poeta; pero usted me parece que no le ha visto.

Ni a coronar quién es llega
que en el Parnaso vifronte,
Góngora va por el monte,
mas usted va por la Vega».

A lo que responde Francisco del Cerro:

«Ya no leo a Góngora, porque

La Musa del Gongorino
no puedo acertar y al fin
quando yo no sé latín
qué he de ler sino la- atino»⁵².

Las academias literarias aragonesas reflejan también la huella de la polémica cultista. En esta misma del Príncipe de Esquilache aparece José Tafalla y Negrete, que según criterio de Vicente Sánchez, es autor llano, «que no sólo escribe para sí, que éste es claro, que también escribe para otros»⁵³. Como se ve, en la discusión sobre el estilo perfecto, entraban no sólo argumentos estéticos, sino la referencia constante al lector y a su capacidad de comprender el poema. Sin embargo, esas acusaciones contra Tafalla cambian hacia consideraciones opuestas, una vez muerto el poeta, cuando se reimprimen, ya entrado el siglo XVIII sus *Poesías varias* (Zaragoza, 1708) con el título de *Ramillete Poético* (Zaragoza, 1714). Allí, su introductor, escondido bajo el seudónimo de Nycio Pyrgeo, alaba los versos de Tafalla

*pues no siendo inferiores a los énfasis heróycos de Góngora, a las dulces suavidades de Lope*⁵⁴,

⁵² Ed. cit., p. 28.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Tafalla muestra unas aficiones mixtas en las que la devoción a Góngora, demostrada en las *Clases poéticas* de LÓPEZ DE GURREA (Zaragoza, 1663), con su alabanza al autor: «ola peregrino joben», no le quita el pretender la sencillez expresiva.

eran dignos de toda consideración. Las «lucés» tardarían mucho en llegar a Aragón, como al resto de España, y Góngora servía todavía como punto de referencia de calidad poética.

La descripción de la huella gongorina en esta poesía muestra bien claramente que las musas fueron bastante más abundantes y avisadas en la primera mitad del siglo XVII; que en la segunda. Perseguir la pervivencia del poeta cordobés en el siglo siguiente sería desviarse demasiado de la cronología que nos hemos fijado. Pero conviene recordar aquí que en 1737, cuando otro aragonés intentó una *Poética* renovadora, recogerá el hilo nunca perdido de la devoción argensolista, predicará la moderación y el decoro, pero ya no seguirá extasiándose con los destellos culteranos. Y aun concediendo a las *Soledades* «muchos conceptos verdaderos», desdeñará su obscuridad y sacará la bandera de don Francisco de Quevedo, al final del capítulo VII, sobre «la belleza de la poesía y de la verdad»: «Ni me entiendes, ni me entiendo; pues cá-tate, que soy culto». Se trataba claro está, de Luzán.

2. CONTRA CIERTOS EXCESOS DE LOS CULTOS

Tonante monseñor, ¿de cuando acá?

GÓNGORA, 1619

Abundan poco las críticas adversas contra Góngora en Aragón, menos que las alabanzas. La devoción por el autor del *Polifemo* se había extendido ampliamente por toda la región y aun cuando algunos no comulgasen con el nuevo estilo, se mantuvieron al margen de la diatriba directa o del ataque insultante contra este poeta. Por otra parte, algunas de las alusiones que veremos se refieren a la crítica de la historia y de la oratoria sagrada, planteando sus argumentaciones desde puntos de vista que se distancian de lo meramente poético. Hay además un problema que preocupa a todos, el de hacerse entender a los demás, y que veremos cristalizarse en la postura que mantuvo Tafalla en la Academia del Príncipe de Esquilache. Ese razonamiento había sido expuesto de forma totalmente distinta por un apologista de Góngora, Pedro Díaz de Rivas que, para favorecer los altos vuelos culteranos, apuntaba que

«el poeta no tiene obligación de regular la alteza de su ingenio con el juicio del vulgo, antes todos huyeron de agradarle. De lo cual solo hizo un

tractado don Luis Carrillo (ilustre ingenio cordobés), a quien intituló Erudición poética»⁵⁵.

Esta consideración hacia los lectores, en su sentido más amplio, eximió a estos poetas aragoneses, aún a los más gongorinos, de su propio Pellicer. Pocos son los versos que en pureza necesitaban comentario.

Me atrevo a asegurar que no se puede hablar de antigongorismo en Aragón, al menos en el sentido usual, ya que no nos queda testimonio de censura absoluta y los Argensola —tan imitados y respetados— tampoco fueron adversarios declarados del cordobés. Hay, eso sí, en algunos, una clara predilección por seguir los caminos de Bartolomé y Leonardo, construyéndose la poesía entre equilibrados márgenes clásicos que afectaban a una buena parte de los poetas de justa y academia. Esa es la poesía que, por salirse de los límites de nuestro trabajo, no analizamos aquí. Los ejemplos de fray Jerónimo de San José, Martín Miguel Navarro⁵⁶, Salinas y Lizana⁵⁷, Fray Diego Murillo⁵⁸ y tantos otros merecen una consideración aparte, aunque su poesía esté tan prefijada a los modelos argensolistas, que sólo ocasionalmente se salva por méritos propios.

Pero cabe señalar algunas respuestas contra los propios cultos aragoneses, que no se ceñían exclusivamente al impulso equilibrado y didáctico, que habían leído las *Soledades*, el *Polifemo*, los sonetos... y los comentaristas de Góngora y que ambicionaban seguir por esos rumbos, aún en los estrechos marcos del certamen poético. Tal es el caso de unos poemas aparecidos en el *Cancionero de 1628*⁵⁹ contra el gongorino Felices de Cáceres, que en el *Certamen por la Virgen del Pilar* se había atrevido con las nuevas fórmulas. Se dice claramente en el «Comento Burlesco de la Canción» que presentó a la justa:

⁵⁵ E. J. GATES, *Documentos gongorinos*, ed. cit., p. 20.

⁵⁶ María Teresa Cacho Palomar prepara una edición de su obra poética. Es interesante destacar el papel de la Academia de Tarazona, centro del argensolismo aragonés (en mi tesis cit., pp. 618 y ss.). Hay unas *Poesías selectas* de NAVARRO, publicadas en Amsterdam, 1781 y J. M. BLECUA publicó *Poesías* del mismo en AFA, Zaragoza, 1945. El mismo BLECUA tiene un libro inédito, *Antología de poetas aragoneses del siglo XVII*, que aporta abundantes datos para este poeta y muchos más de la región.

⁵⁷ Véase Juan de MONCAYO, *Rimas*, ed. cit., p. 28.

⁵⁸ Murillo nació en Zaragoza en 1555 y murió en 1616. Escribió tratados ascéticos, sermones y discursos. Intervino en el certamen de San Jacinto (Zaragoza, 1595). Fue celebrado por UZTARROZ en su *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama* (Zaragoza, 1781, p. 37). Publicó *Divina, dulce y provechosa poesía* (Zaragoza, 1616), obra de dudoso gusto, con sonetos en estrambote, de hasta veinte versos. Véase NICOLÁS ANTONIO (*Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, 1783-88, II, 312), LATASSA (*opus cit.*, II, 379) y JIMÉNEZ CATALÁN (*opus cit.*, núms. 27, 43, 47, 64, 77, 80, 105, 113, 160).

⁵⁹ Ed. cit., pp. 585-588.

Para este goço elijo
no poemas de estilo culterano
sino genio cathólico christiano
que el Ebro augusto con afectos píos
haçe para este fin junta de ríos⁶⁰.

La crítica —como vio Andréé Collard— está hecha en conocidos términos que se suponen sinónimos: culterano/luterano. Así se explica el final del poema, en el que el autor implora a la Virgen del Pilar para que salve «la castiça poesía» y la libre de «le-mosín algaravía»⁶¹.

Creo interesante destacar la predilección de los aragoneses —casi todos— por la concisión expresiva y la búsqueda del juego conceptual. También la tendencia a la claridad, evidente incluso en los imitadores de Góngora, que nunca llegan a la densidad expresiva del modelo, y que se basan en una retórica de «amplificatio», fijada en los esquemas gongorinos. No en vano Gracián era aragonés y se había criado en un ambiente de veneración por ese equilibrio racional que destila la poesía argensolista. El teorizador del concepto fue él, aunque se le escape por tantos poros la admiración hacia don Luis de Góngora, como luego veremos. En la casa de Lastanosa se practicaba el artificio de la emblemática, la condensación del apotegma. También Uztarroz gustó esas mieles en sus traducciones⁶² y las fiestas florecieron en epigramas, y jeroglíficos, máximas y pregones que testimoniaban la moda y popularización de la herencia de Alciato. El gusto por la historia y la poesía didáctica exige desde luego definición y ajuste equilibrado que marquen en las palabras la correspondencia exacta o paralela con el concepto⁶³.

En esta línea se destaca la voz de Martín Miguel Navarro, que formó la Academia de Tarazona y que publicó un poema «en respuesta a la de un caballero que le escribía de la poesía y estilo oscuro»⁶⁴, admitiendo que el lenguaje castellano estaba siendo sometido a numerosas influencias que lo desfiguraban:

Dentro sus laberintos no hai perfeta
frase ni traslación, y cada verso
a consultar comentarios nos sujeta.

⁶⁰ Nótese la burla de la fórmula gongorina *No A, sino B*.

⁶¹ *Apud.*, nota 49.

⁶² UZTARROZ, traductor de emblemas, en *La Erudición Española*, p. 51. Conceptismo que se ve, sobre todo, en la *Universidad de Amor* (*Ibid.*, p. 80). Aludo a ello en «La Universidad de Amor y *La dama boba*», art. en prensa en BBMP.

⁶³ A ello volveremos más adelante. FUNES y VILLALPANDO en su censura a la *Defensa... de San Laurencio* alaba la concisión estilística de Andrés de UZTARROZ (Zaragoza, 1638).

⁶⁴ J. M. BLECUA, «Poesías de Martín Miguel Navarro», ed. cit., pp. 217-318.

La poesía aragonesa del siglo XVII

¿Quién sufrirá un estilo tan diverso
del natural, y sin indicio alguno
del lenguaje español corriente y terso?

Yo Fabio, en nuestra lengua escribo y hablo,
y antes que el nuevo idioma, esperarí
sin resistencia el golpe de un venablo⁶⁵.

Su devoción por la poesía argensolista, la de Bartolomé sobre todo, le hacía reaccionar contra los latinismos amontonados en la lengua⁶⁶ y su crítica antigongorina era casi ineludible⁶⁷:

La ingeniosa ignorancia se desvía
de aquella claridad que en grande ornato
conserva la sublime poesía.

.....

Ninguno a estilo oscuro se conduce
con pretexto de que es propio del sabio
que el sabio, el grave y claro le convienen⁶⁸.

Hay en algunos aragoneses una postura ecléctica que pretende hermanar en el arte poética a cuantos han contribuido a través de los tiempos al quehacer de las musas. En el «Discurso sobre la poesía aragonesa en la edición de las obras del canónigo Martín Miguel Navarro, de Tarazona» que escribió don Francisco Diego de Sayas se apunta hasta ese maridaje extraño, por encima de rencillas y admiraciones. Góngora, como se ve, es final de trayecto, cuando dice a D. Antonio de Aragón que entre las artes,

«Ilustra mucho la de la Poesia. Diganlo sus Lucanos, Sénecas, Silios, Iubencos, Sedulios, Melchtiades, Alfonsos, Eugenios, Venancios. Repítanlo sus Menas, Santillanas, Manrriques, Guzmanes, Garcilasos, Boscanes, Camoes, Acuñas, Haros, Velascos, Dábalos, Viveros, Auxías, Zúñigas, Herreras, Mendozas, Figueroas, Lopes, Liñanes, Carrillos i Góngoras»⁶⁹.

También predicaba la claridad un amigo de Martín Miguel Navarro que apoya sus reflexiones a propósito del estilo más esti-

⁶⁵ *Apud.* nota 53. Véase Ricardo DEL ARCO, *Figuras Aragonesas*, Zaragoza, 1926, segunda serie.

⁶⁶ El mismo fray Jerónimo de SAN JOSÉ, *Rimas selectas*, Zaragoza, 1876, p. 82, le dice «¿Quién como vos la oculta poesía / aquel, a nuestro siglo gran portento, / supo emular con tan gentil intento, / que pudo hacer dichosa la osadía?». «Aquel» es, sin duda, Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁶⁷ *Poesías selectas*, pp. 20-21. Escribió una carta a 10 de junio de 1631 en la que insultaba a Pellicer. Sobre este último, véase D. ALONSO, «Todos contra Pellicer», en *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid, 1955 y J. M. BLECUA, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1970, pp. 271-305.

⁶⁸ «Poesías», ed. cit. de J. M. BLECUA. Es continuación del poema anterior.

⁶⁹ J. M. BLECUA, «Poesías de Martín Miguel Navarro», ed. cit., pp. 291 y ss.

mable para la historia, fray Jerónimo de San José⁷⁰. Este propone tres condiciones para la buena redacción de los hechos pasados: «la primera, que sea rara; la segunda que sea provechosa; la tercera, que sea inteligible», predicando un estilo seco, concienzudo y estudiado, que sirva «para templar la demasia de toda innovación y novedad, así en vocablos como en frases». En su *Genio de la Historia* aboga por un estilo llano, lejos de dificultades, artificios y dulzuras extrañas a la lengua. Dice que para la historia nada mejor que un término medio que se desvíe, a veces, por los caminos de la descripción poética o la digresión anecdótica, pero pronunciándose contra el estilo culto y afectado que «ahora con éste o semejante nombre prevalece en España». Cabe destacar, sin embargo, que se muestre partidario del neologismo como factor importante para el enriquecimiento de la lengua.

Fray Jerónimo sigue los mismos pasos de la *Agudeza* con frecuencia y opina, como Gracián, que hay que ir al meollo de la cuestión tratada, sin bifurcaciones innecesarias:

«No se tiene ya entre los tales por cláusula elegante sino la que se dice de manera, que en muchas horas el más atento no la puede entender. Una metáfora sobre otra metáfora, y en cada palabra diez figuras, y en cada figura quince alegorías y alusiones, que el mismo a quien esta oscuridad afectada costó mucho estudio y desvelo después de escrito no lo entiende, ni sabe lo que quiso decir. Huyen estos con pretexto de elocuentes, de la más hermosa y agradable propiedad de la elocuencia, que es la claridad: y (por decirlo así) perspicuidad en el decir. Para esto no basta que el concepto, o la pluma sea de oro; esto es, que sea rico y precioso: ni basta que como el oro, resplandezca y brille por de fuera: mas que esto ha menester para su perfección y hermosura. Ha de resplandecer también en lo hondo y centro de él, como el cristal y el diamante, o cualquiera otra piedra transparente y preciosa, descubriendo la fineza y riqueza de su más íntimo

⁷⁰ Nació en Mallén (Zaragoza), el 18 de marzo de 1587. Jerónimo Ezquerro de Rojas fue su nombre en el mundo. Y murió en Zaragoza, el 18 de octubre de 1654. Frecuentó la amistad del grupo de Lastanosa y Gracián. Escribió *El Genio de la Historia* (Zaragoza, 1629), *Dibujo del Venerable fray Juan de la Cruz*, de quien fue uno de sus editores (1611) y *Historia del Carmelo* (Madrid, 1637, vol. I). Elogiado por DORMER en los *Progresos*, p. 502, sus poesías se editaron en Zaragoza en 1876 y algunas se conservan manuscritas en la B. N. Hay también obra suya en el Museo Británico. Tiende a la sencillez y la moralización. Sus temas son, sobre todo, religiosos. GRACIÁN le alabó en el discurso LX de la *Agudeza*, copiando su famoso soneto de la rosa que luego recogería PÉREZ DE GUZMÁN en su *Cancionero de la rosa*. Véase NICOLÁS ANTONIO, *opus cit.*, I, 446b, LATASSA, *opus cit.*, I, 465, J. F. ANDRÉS DE UZTARROZ, *Aganipe*, ed. cit., p. 114, JIMÉNEZ CATALÁN, *opus cit.*, núm. 579, J. M. BLECUA, «Cartas de fray Jerónimo de San José al cronista J. F. Andrés de Uztarroz», ed. en AFA, I, serie B, Zaragoza, 1945, P. Silverio de SANTA TERESA, *Historia del Carmen descalzo*, Burgos, 1942, X, pp. 270 y ss., R. DEL ARCO, *El genio de la raza. Figuras aragonesas*, ed. cit., p. 153, y del mismo, *La erudición española*, pp. 696 y ss. y «La estética en el *Genio de la Historia*, de Jerónimo de SAN JOSÉ, *Revista de ideas estéticas*, oct.-nov.-dic., núm. 8, Madrid, 1944. También alude a él MENÉNDEZ PELAYO en la *Historia de ideas estéticas*, Madrid, 1884, pp. 300-313. Actualmente prepara una ed. para Espasa-Calpe (Cl. C.), de la *Obra poética* de fray Jerónimo de SAN JOSÉ, María Teresa Cacho Palomar que en marzo de 1975 leyó su tesis doctoral del mismo título en la Universidad de Zaragoza.

valor con resplandores, que de todas partes lo cerquen, y en que todo él esté bañado y penetrado»⁷¹.

Arremete contra la nube de metáforas y figuras retóricas que podían, a su entender, ahogar el concepto, pero cree que se pueden usar vocablos nuevos y trastocar el orden de la frase, siempre que todo esto no dañe a la veracidad histórica:

*«Por estas dificultades me inclinaria yo a que fuesen raras y breves las oraciones, o canciones rectas, más frecuentes y largas las oblicuas y de cuando en cuando se usase de las compuestas que llamamos retroblicas, en que a trozos se varia el razonamiento hablando ya la persona introducida, ya el escritor que lo prosigue relatando sus razones»*⁷².

Lejos del «furor poético» y del «fervor retórico», la historia se sujeta a una llaneza que se apoya en la lección de Bartolomé Leonardo de Argensola, sin que tales pretensiones supongan un freno absoluto al estilo sublime, que el historiador es muy digno de permitirse toda clase de *ornatus*. Se trata, más que nada, de poner en guardia a los historiadores contra los excesos de la oscuridad. Lo cual implica que tema y lenguaje vienen a centrarse en lo mismo, pues los asuntos de la historia obligan a sujeciones que no tienen porqué atar tan corto a los poetas. Para ellos se muestra más flexible. Y, en definitiva, tiende a desvelar ese «juguete y conceptillo baladí» que yace sin alma de vida, tras una «nube de metáforas, alegorías, tropos y figuras».

Su estética está dentro de los ideales retóricos de los tres estilos. Para la historia no quiere el demasiado elocuente, sino el que se entienda. Piensa en la cantidad de extravagancias y abusos que han invadido todos los campos de la expresión, incluso el del habla popular⁷³ y por eso predica la contención. La oratoria y la poesía gozan, según él, de especial licencia, proponiendo en su ejercicio altura estilística que, sin embargo, no dé en un despeñarse el idioma. Así se lo dicta la poética de Bartolomé Leonardo:

No guardaré el rigor de los preceptos
en muchas partes sin buscar excusa
ni perdón por injustos respetos.

⁷¹ Utilizo la ed. de Barcelona, 1886, p. 143. También he consultado la de Zaragoza, 1651, excelente edición de Diego DORMER. Para la biografía de fray Jerónimo es esencial el «Elogio al autor que escribe Juan Francisco Andrés de UZTARROZ» y que lleva fecha de 2 de marzo de 1651, así como para la ambientación local que rodeó la publicación del libro, bajo los auspicios del marqués de Torres, a quien dedicó la obra fray Jerónimo (con fecha de 6 de enero de 1651, en Huesca).

⁷² Barcelona, 1886, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, p. 119. «Y es cosa bien considerable que la extrañeza o extravagancia del estilo que antes era achaque de los raros y estudiosos, hoy lo sea, no ya tanto de ellos, cuanto de la multitud casi popular y vulgo ignorante».

Aurora Egido

Y si algún Aristarco nos acusa,
sepa que los preceptos no guardados
cantarán alabanzas a mi Musa...⁷⁴.

El estilo es para fray Jerónimo cosa mudable. Y las extrañezas del poema pasan después a ser cosa del vulgo. A ratos se le escapa una manifiesta admiración por las innovaciones, aunque considere el peligro que se deduce del estilo hinchado. Por caminos nuevos andan en su tiempo

*«Hortensio y Góngora: este en el verso, y aquel en el verso y prosa; aunque en la extravagancia de esta fue mas especialmente insigne el Hortensio, como el Góngora en la poesía, subiendo ambos el estilo hasta la celsitud del precipicio en el hablar y el escribir»*⁷⁵.

Su crítica es comedida, y se dirige, sobre todo, a los que por ampliar las dificultades caen en exageraciones sin cuento: «Tampoco puede venir en la intolerable oscuridad ... Este es uno de los vicios en que más peca hoy nuestra lengua»⁷⁶. Y es Horacio quien abraza sus fines literarios, apuntando hacia el «utile-dulce» de los Renacentistas:

*«Sea pues el escritor, y especialmente el historiador en lo que escribe dulce y recto, mezclando lo útil con lo dulce, para que así consiga la mayor loa en la opinión de todos»*⁷⁷.

Quintiliano le dicta la retórica en el epílogo⁷⁸ y Aristóteles su distinción entre fábula e historia. Con razón van dirigidos los elo-

⁷⁴ *Ibid.*, p. 129. La voz de Horacio está detrás de cada argumento. Lupericio Leonardo le sirve para justificar el adecuado uso del neologismo. (Véase R. DEL ARCO, «La estética en el *Genio...*», p. 42), (pp. 151-2), y no olvida al Bartolomé cronista, en la continuación de los *Anales* de ZURITA (p. 256). Téngase en cuenta que Manuel Ponce defendió en una carta el *Faetón* (1617) de VILLAMEDIANA, insistiendo en la defensa del cultismo. Su argumentación se base en que Lope —tan claro— los había usado, y antes que él, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Aulo Gelio, Lucrecio, Virgilio, Ovidio, Horacio, y en castellano: Mena, Boscán y Garcilaso. No es extraño que fray Jerónimo coincida con Ponce en que el estilo heroico puede permitirse utilizarlo. Ponce indica que no se trata de un mero capricho, sino ganas de significar mejor. Véase QUILIS-ROZAS, «Epístola de Manuel Ponce al Conde de Villamediana en defensa del léxico culterano», RFE, 1961, LXIV, pp. 412-423. Sobre los cultismos, más adelante, en el cap. del lenguaje poético.

⁷⁵ La historia debe huir tanto de estos extremos, como de los que impone la plebeyz, entendiendo que hay monedas de cobre, plata y oro que marcan las diferencias «entre los estados y condición de gentes en una bien gobernada república». Así, la frase de Quintiliano que aboga por un estilo usado como moneda «marcada con pública señal», queda ajustada por el fraile carmelita a una jerarquización que sobrepasa los niveles de la retórica (p. 130).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 143. La innovación es permisible, pero bajo los auspicios del freno y la contención que buscan la oportunidad del vocablo, la concisión y la brevedad: «La destreza pues del escritor estará, en que la oscuridad sea muy poca, trabajando por aclarar lo breve, y dar luz a lo profundo y misterioso» (*Ibid.*, p. 154).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 210.

gios de Bartolomé Leonardo en una carta de 12 de diciembre de 1628 que Uztarroz transcribe en los preliminares del *Genio de la Historia*, porque pudo ver allí bien reflejada su propia teoría, como cronista, respecto al sentir de la historia y encontrar en la obra —aún sin terminar por esas fechas— cumplido eco del respeto que le inspiraban los maestros citados.

Aunque en el *Genio de la Historia* no haya una censura clara contra el culteranismo, sino sobre ciertos aspectos generales y consecuencias del mismo, creo que vale la pena destacar unos poemas hasta hace poco inéditos que se cruzaron entre Andrés de Uztarroz y fray Jerónimo de San José, a propósito de la hija de Lastanosa, que bajo la influencia del carmelita y contra la opinión de su padre, tomó el velo en el Carmen descalzo a los 20 años, con el nombre de Catalina de Jesús⁷⁹. Llevan los versos fecha de 8 de agosto de 1652⁸⁰ y son respuesta a otros de Andrés de Uztarroz. Las rimas son una clara sátira de las terminaciones gongorinas en «-uz», como señala la ilustre gongorista Eunice Joiner Gates⁸¹:

Está la letra excelente
y viene con tanta luz
que pudiera deslumbrar
al Aguilucho andaluz⁸².

Yo para que no me ciegue,
lo cubriré con capuz,
y humillado a cierra ojos
le haré reverente buz.

Pero basta que ella agrade
a quien, sin ser abestruz,
rayos ardientes digiere
Catalina de Jesús.

Se trata de una poesía ocasional, entre amigos, sobre el tópico

⁷⁸ *Ibid.*, p. 258. Según Ricardo DEL ARCO, «La estética en el *Genio...*», p. 50, es posible que fray Jerónimo se inspirase en FOX MORCILLO, *De historiae institutione*, directamente o a través de Juan Costa. Establece algunas equivalencias entre el *Genio* y la *Agudeza* a propósito de la teoría de los estilos, partiendo de que fray Jerónimo conoció la obra de GRACIÁN antes o cuando escribía sobre la historia (*Ibid.*, p. 52). En un soneto «a un historiador nuevo» sintetiza toda la teoría del *Genio* (íd., p. 58).

⁷⁹ Editó los poemas E. J. GATES, «Poetic compositions by A. de Uztarroz in honor of a novice», *Homage to John M. Hill*, Indiana University Press, 1968, pp. 19-44. Del ms. de Wellesley College, *Obras poéticas originales del cronista... Andrés Uztarroz*.

⁸⁰ «El Padre fray Gerónimo de San Josef, aviendo visto la letra que le escribió para el belo de la Madre Catalina de Jesús, Carmelita descalça, en el siglo doña Catalina de Lastanosa, escribió estas coplas al doctor J. F. Andrés», art. cit., páginas 33-35.

⁸¹ Las coplas son de escasa calidad y tienen la forma de pregunta-respuesta.

⁸² Evidente alusión despectiva a Góngora, aunque el tono de juego aminora los efectos.

del ave fénix (emblema de la casa de Lastanosa), cifrada en el juego burlesco y con un final muy académico en el que se alaba la crítica gongorina. Fray Jerónimo deja así el ataque satírico en familia, porque no fue amigo, como tampoco lo fue Lupericio Leonardo, de la sátira hiriente que daña a quien la padece:

La letra queda premiada,
pues tu pluma de orozuz
la acredita luminosa,
aunque ella sea azul.

Y con esto, buenas tardes
y dulcísima salud,
que el asonante no es
para hacerte yo el run, run.

Un ejemplo curioso que cabe ser considerado en este capítulo es el del libro que publicó fray Tomás Ramón en Zaragoza, en 1635⁸³ con el largo título de *Nueva premática de reformatión contra los abusos de los Afeytes, Calçado, Guedejas, Guardainfantes, Lenguaje Crítico, Moños, Trajes: y exceso en el uso del Tabaco. Fundada en la Divina Escritura. Y Dotrina de los Santos Padres, para todos Estados necessaria*⁸⁴. Debió de escribirlo antes de 1630, fecha de la licencia, lo que le acerca a los años en que el culteranismo aragonés produjo sus mayores efectos⁸⁵.

Se trata de una obra miscelánea, llena de cosas curiosas que desfilan ante el ojo crítico del autor y, entre ellas, el lenguaje os-

⁸³ Según LATASSA (*opus cit.*, II, p. 24) nació en Alcañiz, en 1569 y entró en 1585 en la Orden de los Dominicos, de la que fue prior dos veces y predicador general en 1629. Lo califica de docto en filosofía, teología, oratoria y otras erudiciones. Murió en su convento el 3 de junio de 1640. Publicó un libro de fe, *Cadena de oro* (Barcelona, 1610, Alcañiz, 1612), con otros de temas religiosos: *Breve declaración sobre el salmo Miserere mei Deus* (Barcelona, 1612), *Flores nuevas recogidas en el vergel de las divinas y humanas letras* (Barcelona, 1611 y 1612), *De primatu Sancti Patris Apostoli* (Tolosa, 1617), *Puntos espirituales* (Barcelona, 1618), *Conceptos extravagantes y peregrinos sacados de las sagradas escrituras* (Barcelona, 1619), *Nuevas y divinas indias de las altísimas virtudes de María* (Zaragoza, 1624), etc. Véase JIMÉNEZ CATALÁN (*opus cit.*, núms. 233 y 341), *La erudición española*, pp. 16-17 y 866. CEJADOR (*Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Madrid, 1915-22, IV, pág. 297) cita otras obras de fray Tomás Ramón y se muestra ferviente admirador de este dominico, al que califica de «uno de los escritores y predicadores que más natural, castiza, rica y elocuentemente han alcanzado a manejar el castellano» y dice que manejó la lengua con madurez «antes de despeñarse con los Paravícinos en las necedades del culteranismo».

⁸⁴ La aprobación de fray Tomás Roca e Hipólito Barber dice que éste es el libro número catorce de los del autor.

⁸⁵ La aprobación es de 28 de diciembre de 1630. Licencias de ese año en Barcelona lo corroboran, aunque las de Zaragoza llevan fecha de 1634. Creo que durante las fechas próximas a su publicación escribió o retocó algunas cosas, como demuestra la alusión a la *Historia de Gonzalo de Meneses*, publicada en 1634. La *Premática* va dedicada a los jurados de Zaragoza, Juan Palacios, Pedro Gascón, Juan Francisco Pedro y Juan Navarro.

curo, formando sólo una pequeña parte del conjunto⁸⁶, a la que titula «Del lenguaje culto y su mal uso. Unico que es contra el gusto de Dios, y de las obligaciones de los Predicadores Evangélicos, lo que oy usan algunos cultos, y muy en daño de las almas»⁸⁷. Es esta una de tantas voces de protesta contra los excesos retóricos en la oratoria sagrada, que habían sido consecuencia, entre otras cosas, de la *Ratio Studiorum*, fomentada por los jesuitas. Desde fray Luis de Granada, surgen una serie de críticas en tal sentido. Uno de los más atacados fue fray Hortensio Paravicino⁸⁸, precisamente porque gozó de gran aceptación y tuvo muchos imitadores. Así lo demuestran los sermones del padre Manuel Nájera y los de tantos otros que llenaron treinta años (1633-1664) de oratoria alambicada, tras la muerte de Paravicino, y que luego continuaría un decadentismo que sólo podía desembocar en la crítica ilustrada del *Fray Gerundio de Campazas* y los aguafuertes goyescos.

La *Nueva Premática* puede compararse a los *Asuntos predicables para los tres días de la Cuaresma* (Madrid, 1627) de fray Diego Niseno⁸⁹, a las *Homilias sobre los Evangelios* (Barcelona, 1633) del Padre Bautista de Lanuza y a otras protestas contra la predicación llena de retórica vacía, como las de Lope, Cascales, etc., y cuyo primer eslabón fue, en el siglo, la *Instrucción de Predicadores* de Terronés del Caño (1617)⁹⁰. Concretándonos a lo aragonés, hay que tener en cuenta que en Zaragoza pudo fray Tomás escuchar los sermones de fray Jerónimo de Aldovera, catedrático de la Universidad, que en sus varios *Discursos de las Fiestas de*

⁸⁶ De un total de 390 páginas, treinta y una van referidas al tema que nos ocupa.

⁸⁷ *Opus cit.*, pp. 319 y ss.

⁸⁸ Emilio ALARCOS, «Los sermones de Paravicino», RFE (1937), XXIV, pp. 162-197 y 249-319. Miguel HERRERO, *Sermonario clásico*, Madrid, 1942, pp. XVIII y ss.

⁸⁹ M. HERRERO, *Ibid.*, p. LXIII, destaca en el prólogo de fray Diego de Niseno al lector la justificación de su búsqueda de la sencillez en las palabras de Cristo: «Yo he hablado al mundo y de manera que todos me han entendido. Yo digo también lo mismo, y quitando una letra a una palabra del soberano Maestro, diré «Claro escribo, claro hablo *et in culto locutus sum nihil*, no he hablado jamás culto ni quiero seguir secta semejante, no me acusará de ese pecado».

⁹⁰ Vid. CORREA CALDERÓN, *Baltasar Gracián, su vida y su obra*, Madrid, 1970, p. 48 y Félix G. OLMEDO, «Decadencia de la oratoria sagrada en el siglo XVII», *Razón y Fe*, XLVI (1916), pp. 310-321 y 494-507. También E. ALARCOS, «Paravicino y Góngora», RFE, XXIV (1937), pp. 83-88. Este último analiza minuciosamente la obra del Paravicino y señala que su estilo culto se formó con independencia de Góngora, impulsado, como el del cordobés, por las tendencias propias de la época y el lastre cultural del siglo XVI. No se olvide que Pellicer fue uno de los que más apoyaron la estética sermonaria de Paravicino (cfr. su *Fama, exclamación, túmulo i epitafio de... fray Hortesano Félix Paravicino...*, Madrid, 1634). GRACIÁN alabó al Paravicino varias veces en su *Agudeza*, discursos XXIX, XXXVIII, XLIV, L, LI, LIV y LXII, como predicador y como poeta. La *Premática* de fray Tomás salió a la luz, como se ve, tras la muerte del predicador más barroco.

⁹¹ Miguel HERRERO, *opus cit.*, p. LXII.

los santos (Zaragoza, 1625-1627)⁹¹ demuestra una devoción absoluta por Paravicino. Otros predicadores zaragozanos, como los franciscanos Juan Francisco de Collantes y Jerónimo Miguel Ferrer, sostienen una opinión más cercana a la de la *Premática*, apoyando la llaneza y la sencillez⁹².

Fray Tomás impone unos criterios estéticos de moderación contra la moda del recargamiento. Sus opiniones sobre las costumbres y el arte de vestir corren parejos con su postura en lo que a los sermones se refiere. Los propósitos religiosos que le guían van encauzados más que contra la literatura propiamente dicha, contra la oratoria teñida de confusión y cultismos. Tales argumentos podrían servir de base a los seguidores de Américo Castro que han planteado la diatriba entre culteranos y conceptistas en términos de lucha entre conversos y limpios de sangre⁹³, porque fray Tomás Ramón se basa en el Evangelio para lanzarse a criticar a todos aquellos que utilizan una retórica floreada y dirigida únicamente al aplauso del público, como en esta alusión, posible referencia a fray Hortensio:

«Así le sucedió el año de 1630 en Sevilla a un Predicador destos críticos y cultos, que con sus sermones tan floreados llevaba como que embelataba la gente, que a pocos sermones que hizo, como eran todos ellos violentados... y traya la D. Escritura al redropelo (como lo hazen los que dan en este devaneo) le mandaron los Señores Inquisidores que no predicara más...»⁹⁴.

Encauza sus razones hacia la crítica de la hinchazón y el adorno excesivo. Es curioso que no niega la posibilidad de utilizar en ellos una retórica de captación, lo que cree inoperante es la utilización de una lengua incomprensible y llena de literatura y remedos de otros autores:

«No digo por esto que le parezca mal a Dios que el Predicador hable bien, que con la elocuencia saboree los sentidos, atraiga los coraçones, use de artificios y retóricas, de frasis, y cosas que den algún gusto a los oyentes, pero hazer desto oficio, y poner todo su estudio en que no los comprehenden, usando de lenguaje remontado (Crítico que llamáis) trayendo fábulas, novelas, y muchas humanidades, con lenguaje Poético, esto le desplace notablemente a Dios porque no es ser predicador suyo, sino del vulgo, de Aristóteles, de Ovidio, de Platón, etc.»⁹⁵.

Vemos cómo argumenta con criterios bíblicos, apoyando una sencillez que se aleje de filosofías imposibles de entender para los

⁹² *Ibid.*, pp. LXIV y LXVII.

⁹³ Andrée COLLARD, *apud*, nota 49. COLLARD sólo tiene en cuenta, por lo que a Aragón se refiere, el *Cancionero de 1628*.

⁹⁴ *Nueva premática*, p. 324.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 328.

fieles. Siendo aquí «crítico» sinónimo de «culto», como en tantos otros ejemplos de la historia del gongorismo.

Pero fray Tomás hace su tratado con fines útiles y ciñéndose sólo a los sermones públicos, porque admite que todo ese lenguaje culto puede utilizarse de vez en cuando «donde concurren los doctos y graduados»⁹⁶. Su insistencia en que la palabra de Dios es sencilla y debe ser comunicada así, le sirve para oponer a ella todo estilo que se aparte de la ley divina y se profanice. Tres son las partes que deben respetarse en el sermón:

«¿Que todos la entiendan? Si. Pues aquí de Dios han de ser los predicadores tales que Griegos, Garamantes, Indios, y los demás los entiendan [...] Lo segundo, que no adultere la palabra de Dios [...] que no la den sentidos forçados. Una de las cosas que tiene muy gran necesidad oy la Iglesia Christiana de reforma, en materia de Predicadores, es, el agravio que hazen a la S. Escritura, por un jugar de vocablos, por una agudeza impertinente y mal fundada, para que tuerçen el sentido, sacándole de su quicio, como si fuera agudeza, e ingenio⁹⁷, violentar las palabras de Dios a lo que Dios quiso. Donoso atrevimiento [...] Lo tercero ha de predicar de manera que haga fruto la palabra de Dios [...] porque de qué sirven (me deid) las curiosidades, lo picante, los puntos curiosos, las humanidades bien traydas, los tropos, las figuras Retóricas, los nuevos partos de entendimientos; si todo esto no llega al alma, no atraviesa el espíritu; y haze al oyente hijo adoptivo de Dios?»⁹⁸.

Llegado a este punto, fray Tomás critica todo lo que desvíe la atención de la verdad sagrada. Así, su argumento se simplifica y lo que en un principio parecía ir contra los «cultos» o «críticos», se dirige contra cualquier desmán, venga de donde viniere, contra toda retórica que no se ciña a los textos bíblicos y tienda a la fabulación. Distingue, además, entre fondo y forma, que equi-para a lo puramente conceptual o ideológico (las Escrituras) y la lengua exterior. De ambos, ni que decir tiene que elige lo primero y condena lo segundo, por dirigirse más al placer de los sentidos y estar sujeto al propio gusto del poeta, que en esto se distingue del predicador. Aquí las críticas son ya más certeras, contra los nuevos estilos:

«Lo mismo digo de los que oy imprimen sermones a lo culto, haziendo estudio en el reparillo, jugando del sonante; y consonante, a lo medio Poético, en que descubren el poco espíritu o ninguno que tuvieron quando lo escribían, y el sobrado cuydado de deleytar al leyente, para con esso aficionallo a su compra»⁹⁹.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 330. Y añade: «cuydado ha de tener el Predicador en mirar lo que predica, que sea de manera que lo pueda entender el oyente, porque si le dize más de lo que puede llevar su capacidad, es por demás». El final pedagógico y moral de los sermones, es sin duda, la clave central de su argumento.

⁹⁷ Nótese la utilización de los dos términos gracianescos.

⁹⁸ *Nueva prëmática*, pp. 333-341.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 345.

Pasa luego a exponer su teoría sobre el estilo debido para la historia que coincide, en parte, con la expuesta por fray Jerónimo:

«Así mesmo también los Historiadores, que ponen todo su conato en que el lenguaje no sea el corriente, claro e inteligible de todos, sino obscuro y difícil de entender, aun teniendo al lado el Vocabulario, o Calepino, cosa que desdize de una cabal Historia, y Reglas della»¹⁰⁰.

y aprovecha para denunciar la *Historia* de Gonzalo de Meneses, a la que considera indigna de circular bajo los auspicios de Felipe IV. Su postura es similar a la del carmelita, como vemos, aunque la obra de fray Tomás es anterior al *Genio de la Historia*.

No cabe duda de que, a pesar de no dirigirse directamente contra Góngora y sus seguidores, y de que los tiros vayan contra predicadores e historiadores ampulosos, en ellos critica lo que del estilo poético aceptaron, trasladándolo al sermón o a la exposición histórica. En general, condena todo abuso: desde el del tabaco hasta el del vestido, y no sin cierto humor. Respecto a la literatura, fue un claro representante de la reacción contra todo aquello que distraía la mente de lo que estaba diciendo. Como son consejos doctrinales, no hay que pedirle a la *Premática* más que lo que se propone. Esta abraza las mismas propuestas de reforma que conlleva la promulgada por Felipe IV en 1623 contra la afectación en el vestir y en los modales, según señala el propio autor en el prólogo al lector, que quiere ver en su siglo la decadencia denunciada por los Santos Padres en épocas de acicalamiento excesivo y de máscaras. El afeminamiento implícito en los hombres que imitan a las mujeres, obsesión quevedesca de amplios resultados, surge aquí en quienes siguen lo femenino «en pulirse, peynarse, enrizarse, adornarse de rosas hasta en los pies: haziendo del cabello redes para caçar almas bobillas». Y de ahí parte hacia la barroca consideración del desengaño:

«porque tengo por impossible con S. Gregorio, que si pensasedes esto, no tendríades manos para llegar al Moño, a los guedejas, al enaguas, al guardainfante, a las rositas, y a los demás adornos de esse corruptible cuerpo».

La estética de las costumbres va ligada así a la meramente literaria. Por motivos muy distintos, las páginas de «El Censor» traerían en sus discursos, más de un siglo después, alusiones satíricas contra los falsos «tumores» que las mujeres padecen, por culpa de la moda.

En cuanto a la *Premática*, su propio estilo la delata. De pocos vuelos, atado a lo que dice, fray Tomás se muestra amigo del casticismo y de la sencillez. Ya en 1611, en la publicación barcelo-

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 345.

nesa de sus *Flores*, el editor, fray Onofre de Requesens, lo alababa en la Introducción con estos versos:

Porque qual rica de conceptos, suma
los graves que la Iglesia Sacrosanta
pregona de los Santos, que por Santa
ofrece el mismo que haze dellos suma¹⁰¹.

Otros manifiestos de finales del XVII forman, junto con la *Astrea Sáfica*, el trayecto de los disidentes de Góngora. Se trata de un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza —el 272—, que fue estudiado por José Manuel Blecua hace años¹⁰². Probablemente fue el autor de esos versos de origen aragonés¹⁰³, aunque sea, de momento, imposible sacarlo del anonimato. No era mal poeta y mostraba una certera inteligencia crítica de lo que hasta entonces se había escrito. En el folio 10, «A don Luis de Góngora, en el soneto que hizo al rayo que mató a D. Miguel de Cárdenas, que comienza: «Tonante Monseñor de quando acá», dice:

Tonante cordovés, ¿de cuando acá
conceptos moralizas? Yo no sé
quánto frío emplumaste para el que
muriéndose de incendios diz que está.

El brodio insulto, a quien de culto da
tanto el horror común, sintiera el pie
de Lope, sí, que en Santa Clara fue,
caldo de coles, si ceniza es ya.

La llama, no crinita, crespa sí,
que en Pirámide el diablo le apuró,
dígase quija o piedra del Perú.

Las hojas enojó de un alhelí
y los Acroceraunios montes no:
¡O friolera! ¡O tú, mil veces tú!¹⁰⁴.

Hay una evidente sátira del cultismo, de las fórmulas consabidas (*A si B* y sus derivados), del vocabulario, la mitología, las imágenes, el retorcimiento y el tono engolado, hiperbólico.

Otras composiciones muestran un cansancio evidente por la

¹⁰¹ Ed. cit., I, preliminares.

¹⁰² «Papeletas literarias en manuscritos aragoneses», *Revista Universitaria*, Zaragoza, abril, 1942, pp. 43 y ss. BLECUA publica los poemas que aquí estudiamos, y aporta en la introducción datos de gran interés.

¹⁰³ Así lo sitúa en el tiempo José Manuel BLECUA.

¹⁰⁴ El soneto que critica no es otro que el que Góngora escribió en tono burlesco a la muerte del hijo del duque de Medina Sidonia, fulminado por un rayo, mientras cazaba. Véase BIRUTĖ CIPLIJAUSKAITĖ, ed. *Sonetos completos*, ed. cit., p. 235. Es evidente que el anónimo autor de este soneto no se dio cuenta de la burla que Góngora hizo en sus versos y que ya notó hasta Salcedo. Burla parecida a la de la «Fábula de Píramo y Tisbe». Véase el soneto de la *Astrea* en el fol. 10 del cit. ms.

herencia que le han dejado tantos y tantos poetas consagrados. Su burla alcanza a todos, y no sin cierta gracia:

Mendoza es requesón y Lope —floxó;
Bocángel tierno, viejo Garcilaso
Mena camina en bestia muy de paso
... ..

Villamediana es culto por su antojo;
Esquilache es la dama del Parnaso;
había bien Montalbán, pero no al caso;
tragóse a Ercilla en rimas el gorgojo.

Reviéntanos Hortensio y se rebienta;
caminan sobre un buey los Argensolas;
hace ruido Anastasio por costumbre.

Ulloa es virgen, Zárate no alienta;
Salazar y Solís son amapolas,
Góngora a puntapiés buscó la cumbre¹⁰⁵.

No se salva nadie. Y él sigue su propio estilo, entrecortado por admiraciones y exclamaciones, en unos versos poco innovadores, pero de cierta elegancia y sentido íntimo¹⁰⁶.

Esta reacción de finales de siglo iba marcada por un evidente cansancio del que participaban incluso los admiradores de Góngora. El mismo López de Gurrea (1663), seguidor, como veremos, de don Luis, tiene dos redondillas y una décima «A una tendera que blasonava hablar tan culto, que ninguno la entendía», «a una dama preciada de entendida por lo culto» y «a la misma ignorante»¹⁰⁷. El cansancio del culteranismo producía este tipo de uso y contrauso de sus fórmulas poéticas. En las *Classes* de Gurrea se da esa doble vertiente y la parte de burla está bien explícita:

Señora, si aveís de ser
entendida por lo culto,
vuestro estilo es tan oculto,
que no se deja entender.
Tratad ya de deponer
tanta frase nunca oída;
y vuestra boca pulida
se entenderá, si se enmienda,
que sino ay quien os entienda,
mal podéis ser entendida¹⁰⁸.

Los resabios de la «culta latiniparla» debían haberse extendido a los zocos. López de Gurrea no cae, sin embargo, en criticar ese lado del proceso. Y también atiende a la autocrítica:

¹⁰⁵ *Ibid.*, fol. 5.

¹⁰⁶ Es el caso del poema titulado «Ceguedad de un amante».

¹⁰⁷ LÓPEZ DE GURREA, *Classes poéticas*, Zaragoza, 1663, pp. 205-210.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 210.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Común vagío de poetas. Soneto.

Los que somos in re versificantes
Es menester, que in actu poetizemos,
Y in actu es menester versifiquemos
Los que somos in re poetizantes.

Si somos actu, y re satirizantes
Es bien que in actu, y re sonitizemos,
Y in re, é in actu es bien satirizemos,
Si somos actu, y resonetizantes.

O desgracia infeliz de impulso vano!
O inclinación de musas nunca quietas!
Este es de Poetas el asunto llano.

Quiten el actu, y re de sus recetas,
Y verán si se buelve en Castellano
Que es la piedra de escándalo en Poetas¹⁰⁹.

Tal reacción contra los latinizantes se trasluce en una obra que contaba con el ejemplo precedente de Bartolomé Leonardo, cuando recomendaba que

Al discernir palabras, bien sería
No entretrejer las lóbregas y ajenas
Con las que España favorece y cría;
Porque si con astucia las ordenas
En frase viva, sonarán trabadas
Mejor que las de Roma y las de Atenas¹¹⁰.

A este respecto, hay una carta reveladora que escribió Juan de Moncayo al cronista Andrés de Uztarroz en mayo de 1652¹¹¹. Le manda sus rimas para que se las corrija y añada sobre un soneto «culto» que

está escrito ya así porque todo es un disparate
continuado en que me burlo del estilo de los cultos.

El, que tanto debía a la lectura del maestro cordobés, no vacila en satirizar el exceso cultista en que habían caído sus seguidores, provocando un lógico desgaste en el uso de sus fórmulas poéticas.

El paseo por estos textos aragoneses barrocos nos demuestra, una vez más, la vitalidad de la poesía de don Luis de Góngora, capaz de suscitar en otra provincia toda clase de alabanzas y juicios críticos. Al final se evidencia además un rechazo que ya tenía muy poco que ver con él y sí con sus peores seguidores. Pues el acopio de influencias, innegables por otra parte, no debe llevarnos a conclusiones falaces. La imitación de Góngora se dio en Ara-

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹¹⁰ RIVADENEIRA, XLII, *Sátiras*, 349b.

¹¹¹ Juan de MONCAYO, *Rimas*, ed. cit., p. XVIII.

gón con la fuerza y en el tiempo de toda la geografía peninsular, Portugal incluido. Pero cada poeta utilizó sus versos con fines propios, amplificando o frenando sus formas, ridiculizándolas o remedándolas en poemas de muy desigual proporción y calidad. Que constatemos aquí una deuda no quiere decir que olvidemos la peligrosidad de la búsqueda de fuentes, la costumbre de la «Quellensforschung» —señalada por Highet—, que se ahoga en su vana pretensión de ver el poema como suma de influencias, olvidando lo que en él haya —poco o mucho— de creación artística¹¹².

3. DON LUIS DE GÓNGORA EN LA «AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO»

La mejor definición de las tendencias de la época de Donne se encuentra en Agudeza y Arte de ingenio, un libro cuya lectura debería ser obligatoria para todos nuestros poetas jóvenes (Octavio Paz, Traducción: literatura y literaridad, 1971).

Varios estudios han ido planteando la función crítica que desempeñó la *Agudeza y Arte de Ingenio* de Gracián¹¹³, apuntando unos a favor y otros en contra de la distinción entre culteranismo y conceptismo. Desde las palabras de Menéndez Pelayo, encareciendo la división entre ambas tendencias, otros han abogado, sin embargo, por no separarlas. Félix Monge en su estudio «Culteranismo y Conceptismo a la luz de Gracián»¹¹⁴, analiza diacrónica-

¹¹² G. HIGHET, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, 1967 (reimpr.), p. 499.

¹¹³ MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1940, vol. II, p. 236. José María de Cossío, «Gracián crítico literario», *BBMP*, V, 1923, pp. 69-74 (opina que «no es la *Agudeza y Arte de ingenio* preceptiva de alguna escuela, sino estudio y catálogo de primores de ingenio»), A. COSTER, *Baltasar Gracián*, Zaragoza, 1947, pp. 209-230, ROMERA NAVARRO, *Estudios sobre Gracián*, Austin, 1950, BATLLORI, *Gracián y el Barroco*, Roma, 1958, A. DEL HOYO, «Vida y obra de Gracián», *Obras completas*, Madrid, 1960, Klaus HEGER, *Baltasar Gracián, estilo y doctrina*, Zaragoza, 1961 y CORREA CALDERÓN, *Baltasar Gracián*, Madrid, 1961. Aparte de: M. ROMERA-NAVARRO, «Góngora, Quevedo y algunos literatos más en el *Criticón*», *RFE*, 1934, XXI, pp. 248-273, «La antología de Alfay y Baltasar Gracián», *HR.*, XV, 1947, pp. 325-345 y «Dos aprobaciones de Gracián», *HR.*, VIII, 1940, pp. 257-263.

¹¹⁴ *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria Lusohispanas e Iberoamericanas*, VAN GOORZONEN, La Haya, 1966. Traza el camino desde Croce (1910) a Parker (1952), pasando por D. Alonso, Menéndez Pidal, Curtius y otros muchos estudiosos de las interferencias entre ambas escuelas y tendencias. Téngase en cuenta, el estudio de Manuel ALVAR, *Estudios sobre el Octavario de doña Ana Abarca de Bolea*, Zaragoza, 1945. *AFA*, serie A, II, que plantea en términos conciliatorios la aparente divergencia entre argensolistas y gongorinos, por lo que a Aragón se refiere.

mente las distintas posturas y expone, con argumentos suficientes, que se trata de dos fenómenos distintos, aunque se interfieran muchas veces en procedimientos y objetivos.

A la polémica ha contribuido, sin duda alguna, el hecho curioso de que Gracián aludiese unas setenta veces a la poesía de Góngora en la *Agudeza*, y no sólo para alabarla, sino para demostrar con ella las ingeniosidades del concepto. No obstante —y como señala Coster—:

«puede señalarse que Gracián no escogió los trozos más «gongorinos» de este poeta. Menciona con particular admiración su comedia titulada *Isabela* que data de 1613, y varias veces, Cuanto al Polifemo y a las *Soledades*, modelos definitivos del estilo culto, sólo los alude dos veces...»¹¹⁵.

Aparte de que hay una nota en el *Criticón*¹¹⁶ que nos muestra las salvedades que la poesía de Góngora sugería a Gracián para ser perfecta. Hay una condición que no ha cumplido el poeta admirado:

«Si en este culto plectro Cordobés hubiera correspondido la moral enseñanza a la heroica composición, los asuntos graves a la cultura de su estilo, la materia y bizarría del verso a la sutileza de sus conceptos, no digo yo de marfil, pero de un finísimo diamante merecía formarse su concha».

Tan reveladoras palabras confirman los reparos que chocaban con su fervor gongorino. Siempre y en último extremo Gracián le alabará, más que el simple juego y el ornato exterior, el contenido y resultado de tan artístico lenguaje. Otras razones estéticas los separaban: la visión optimista de Góngora —para quien siempre existe una nueva metamorfosis tras cualquier destrucción— no lo es tanto en Gracián, más metido en el polémico Barroco que se alimenta, sobre todo, de oposiciones y, en ellas, muchas veces se cobija, sin pretender ir más lejos¹¹⁷. Parece como si el segundo hubiese plasmado en *El Criticón* la desarmonía con que el primero no llegó a acabar sus *Soledades*. Ya señalaba Antonio García Berrio, a propósito de las afinidades estéticas entre Gracián y Tesauro, que

«Lo que Gracián condena del llamado culteranismo, son sus extremos de pura complacencia formal, y en esta condena encontramos pie para afirmar

¹¹⁵ *Opus cit.*, p. 221.

¹¹⁶ COSTER, *opus cit.*, p. 89, *Criticón*, II, del que tomo la cita. Véase José Manuel BLECUA, «El estilo de *El Criticón* de Gracián», AFA, 1945, pp. 7-32.

¹¹⁷ R. O. JONES, «Neoplatonism and the *Soledades*», BHS, 1963, pp. 1-16, mantiene esta teoría, desechada por otros, pero que aún así sirve para relacionar dos posturas y visiones del mundo. JONES cifra la unidad de las *Soledades* —sólo rota en apariencia— en la oposición corte / aldea y acepta que para Góngora es primordial «The purity of country life as opposed to the corruption of cities» (cfr. «The Poetic Unity in the *Soledades* of Góngora», BHS, XXXI, 1954, pp. 189-204).

una vez más el radical antiestetismo (juego formal in correlato denso) del conceptismo gracianesco»¹¹⁸.

Aquí no vamos a estudiar esa polémica ni a continuarla, sino que trataremos de analizar la función que tienen en la *Agudeza*¹¹⁹ los versos de Góngora y a favor de qué argumentos los utiliza Gracián. Partiendo de la alabanza preliminar, a través de cada capítulo, podremos ver cómo muchas de las características que los estudiosos del siglo xx han catalogado como genuinas del estilo de Góngora, habían sido vistas sabiamente por este erudito del xviii¹²⁰. Y que si bien son éstas formas rastreables en otros poetas —de tal o cual escuela— no por eso dejan de ser propias de don Luis de Góngora. Gracián inicia su poética con una estimación de todas las lenguas dirigiéndose «Al letor» y, propone como modelo de la nuestra al «culto Góngora»¹²¹, equiparándolo con Marcial, Séneca, Tácito, Plinio y Ausonio. Si lo hace, es por que cree que al encumbramiento de la lengua española había contribuido de forma señalada la poesía del cordobés. Lo mismo que le sirve para ejemplo de los que, exprimiendo figuras, correlaciones y artificios, supieron llegar a la esencia del concepto¹²². Si Góngora vale para tales argumentaciones, se debe a que Gracián veía que no siem-

¹¹⁸ *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, 1968, p. 69. GARCÍA BERRIO destaca su devoción por Góngora, así como los elogios a Carrillo y Paravicino. Lo que aboga a favor de esa «amplitud de criterios de Gracián» que lo hermana con la actitud tolerante de Tesauro respecto a la admisión de todos los estilos, siempre y cuando no vayan en detrimento del concepto. Posteriormente Giuseppe CONTE en *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del seicento*, Milán, Mursia & C., 1972, pp. 160-162, a propósito de «La metáfora discreta», relaciona a Gracián con Tesauro. Ambos conciben «l'individuazione della Metafora come elemento decisivo di poetica», artificio retórico, acto del entendimiento encauzado en el hallazgo feliz de la agudeza.

¹¹⁹ Utilizamos la edición de E. CORREA CALDERÓN, Castalia, Madrid, Valencia, 1969, vols. I y II. Creo de interés señalar que si, como dice E. R. CURTIUS, «Gracián nos dio una «suma» de la agudeza» el hecho de que Góngora sirva a mayor número de argumentaciones, demuestra que hay algo más que devoción: conciencia cierta de que era el más representativo. «La tradición española desde Marcial hasta Góngora quedó, así, integrada a una perspectiva universal» (*Literatura europea y edad media latina*, Madrid, 1976 (2.ª reimp.), p. 422).

¹²⁰ Y por Quevedo, en sus parodias del estilo gongorino, síntesis de una poética que se asimila primero, para vejarla después. Muy al contrario de quienes lo atacaban sin comprenderlo, como señala un «Opúsculo inédito contra el Antítodo de Jáuregui y en favor de don Luis de Góngora por un curioso» (publicado por ARTIGAS, *op. cit.*, pp. 395-399); acusando a Jáuregui de «papagayo que habla y no sabe lo que habla porque ni lo entiende ni lo pone en ejecución». Cabría recordar también a VÁZQUEZ SIRUELA en su «Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora» (*Ibid.*, p. 382): «¿quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora?». Aun los mismos detractores confirmaron su influencia «con la imitación de sus frases, con lo figurado de sus locuciones, con el amago de sus conceptso, i con la magestad espléndida de sus números». Y Gracián no podía sino aceptar los hechos, aunque remitiéndose a la parte menos discutible de su obra, aquella que estaba fuera de toda polémica (cfr. VÁZQUEZ SIRUELA, *Ibid.*, p. 384).

¹²¹ *Ibid.*, vol. I, pp. 45-46.

¹²² *Ibid.*, vol. I, p. 55.

pre se quedaban sus intentos en el artificio (y señala los famosos versos del «Ayer naciste y morirás mañana»). Clave es este *Discurso II*, en el que trae la interpretación señalada, para el buen entendimiento del siguiente, ya que aventura su análisis de correspondencias y correlaciones, partiendo de este enfoque.

Correlaciones. — Del centro del sujeto irradiarán sutilezas, causas, efectos, atributos, calidades... Tanto mejor será el efecto conseguido, cuanto mejor se establezcan las relaciones entre las partes¹²³. Y Góngora supo, con su soneto a don Cristóbal de Mora («Arbol de cuyos ramos fortunados»), establecer la correlación exacta entre el sujeto del poema y los términos, según Gracián:

«Va combinando sus empleos con el moral de su patrocinio, cantando ave o cisne a sus ramas, hilando como gusano de seda (que él dijo: hiló su cárcel), alimentándose de lo moral, y concluye, peregrino en sus Soledades, votándole su camino»¹²⁴.

Las correlaciones a que se refiere son de muy diversos modos: por analogías fónicas, como en el citado caso, por similitud entre los términos comparados¹²⁵, «porque en él se atiende a la correspondencia que hacen los extremos cognoscibles entre sí», o por identidad entre el nombre utilizado y su etimología¹²⁶.

A esta correlación proporcionada, añade Gracián otra desproporcionada, es decir, basada «por artificio contrapuesto a la proporción»¹²⁷:

(No A si B)

Príncipe mártir, cuyas sacras sienes,
aun no impididas de real corona,
La espada honró del pérfido arriano;
Tú, cuya mano al Cetro sí perdona,
No a la Palma, que ahora en ella tienes.

Calando Gracián en una característica común a tantos versos de Góngora, la de la fórmula *A.. si.. B* y sus variantes, tan imitada por sus seguidores¹²⁸. Y lo mismo con este ejemplo correlativo, basado en otra no menos importante: *Poco../mucho..*:

¹²³ *Ibid.*, vol. I, p. 65.

¹²⁴ Nótese los juegos de palabras con el apellido, sacados de los juegos del soneto, que no reproducimos por razones de espacio.

¹²⁵ Como en el romance «Extremo de las hermosas / y extremo de las crueles; / Hija al fin de sus arenas / engendradora de sierpes», en donde GRACIÁN (I, p. 66) ve la relación entre la crueldad de ella y su patria de origen.

¹²⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 69: «De la correspondencia del lugar tomó pie don Luis de Góngora para un gran concepto y dijo: «Dos términos de beldad // se levantan junto a donde // las quiso poner Alcides, // con dos columnas al Orbe».

¹²⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 78-79.

¹²⁸ Incluso por los «cultos» aragoneses, como se demuestra en el capítulo del *Lenguaje poético* más adelante.

Aurora Egido

El cuerpo *con poca* sangre,
Los ojos *con mucha* noche,
La halló en el campo aquella
Vida y muerte de los hombres.
Muchos siglos de hermosura,
en *pocos* años de edad¹²⁹.

Estas claves, que tan bien supo clasificar Dámaso Alonso, están claramente expuestas en la *Agudeza*, y con razón dice su autor que Góngora fue un artista de las sutilezas del concepto:

«*Pero en esta de contraposiciones consistió el triunfo de su grande ingenio*».

Y no sólo las señala en este discurso —el IV—, sino más adelante, en el «De los encarecimientos condicionales fingidos y ayudados», en donde la fórmula citada (*A si B*) y sus derivados son como un freno a la hipérbole:

Yerbas le aplica a sus llagas,
Que si no sanan entonces,
En virtud de tales manos,
*Lisonjean los dolores*¹²⁰.

La única diferencia estriba en que el vocabulario de Gracián se detiene en la «amplificatio»; pormenorizando en lo que luego se verá como esquemas-tipo: *A si B*, *A si no B*, *mucho/poco*, correlaciones, etc.¹³¹.

Las correspondencias —sigue Gracián— se apiñan misteriosamente en una «preñez, verdad escondida y recóndita». El lector encontrará placer en ir buscando con esfuerzo lo que hay en el fondo del concepto¹³². De manera que lo que aparece desarmónico y sin tino, encuentra al final su adecuada relación. De nuevo el esquema antitético *si/no* apoya tal sutileza; cuando dice de los muros pedernales de Madrid:

Emula la verán siglos futuros:
de Menfis no, que el término le tasas;
Del tiempo si, que sus profundas basas,
no son en vano pedernales duros¹³³.

o de unos ojos negros:

¹²⁹ Vol. I, pp. 78-79.

¹³⁰ Vol. I, p. 214.

¹³¹ En el Discurso XLIV (II, 132) alaba «La alegría eran sus ojos, / si no eran la esperanza, / que viste la Primavera / el día de mayor gala /». *A si no B*, que sirve para montar la paradoja.

¹³² *Ibid.*, vol. I, p. 90.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Pero *no son* tan piadosos;
aunque, *si lo son*, pues vemos
que visten rayos de luto,
por cuantas almas han muerto¹³⁴.

Extremo este de amplias discusiones en torno al maestro cordobés, como defiende Francisco de Córdoba, Abad de Rute:

«*Entra luego el «sí» «no» de que pinta V. m. a todos tan cansados ya, como si sobre los hombros de cada qual se ubiera dexado caer un sino celeste con todo lo que abraza de lugar allá arriba y acá baxo...*»¹³⁵.

La correlación estará basada, además, en los paralelismos y las semejanzas entre el sujeto y los términos¹³⁶. Cuando Góngora dice:

Qué al mayor mártir de los españoles
Erigió el mayor rey de los fieles.

anuda en los versos el paralelo que monta todo el soneto, dedicado a ensalzar la figura de Felipe II, comparándolo aquí con San Lorenzo. Edificio y motivación se unifican y, al final, Felipe II será otro Salomón, autor de otro gran templo. Otras imágenes (*Sol/Sol*) en paralela construcción van engendrando la unificación conceptual, a base de correspondencias, y no omite aquí las nominales:

Tanto y tan bién escribió,
Que podrá correr parejas,
Su espíritu con la pluma
Del prelado de su Iglesia.
Pues abulenses los dos,
Ya que no iguales en letras
En nombre iguales, él fue
Tostado y Ahumada ella¹³⁷.

Góngora unifica, con el segundo apellido de Santa Teresa y el sobrenombre del obispo de Avila, Alfonso de Madrigal, el sentido paralelo de sus obras. Estos juegos de palabras son muy apreciado por Gracián e insiste en ellos a lo largo de muchos capítulos, como veremos.

¹³³ *Ibid.*, vol. I, p. 97. Es el soneto «Nilo no sufre márgenes ni puentes». Si no en río, en solidez supera Madrid a otros míticos lugares.

¹³⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 98.

¹³⁵ «Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Don Luis de Góngora contra el Autor de el Antídoto» (ARTIGAS, *op. cit.*, p. 449).

¹³⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 154.

¹³⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 156. Es importante tener en cuenta que para Tesauro también es la correlación base de la agudeza, fórmula que sabe atar ingeniosamente los extremos (Giuseppe CONTE, *opus cit.*, p. 162).

Antítesis. — Es la antítesis otro de los caminos para la ingeniosidad conceptual. Gracián se mueve así en el terreno más barroco de los extremos. De Góngora saca ejemplos para apoyar este «costoso» artificio¹³⁸. Primero, porque significa densidad¹³⁹, y segundo, porque, a veces, busca razones en donde sólo hay oposición:

Donde padecí peligros
Tan grandes, que juraría
Que la muerte no me halló,
Porque triunféis de mi vida¹⁴⁰.

Los ejemplos que elige no son simple disemia entre dos opuestos, sino que hay en la contradicción encabalgamiento y complicación de las ideas expresadas.

La antítesis significa dificultad, que «no cualquier semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni para sólo por concepto»¹⁴¹. Por eso, Gracián busca en Góngora los momentos en que agrupa varios conceptos opuestos y los armoniza con soltura:

Espuela de honor le pica,
Y freno de amor le para;
No salir, es cobardía;
Ingratitud es dejalla¹⁴².

Ejemplo en el que cada palabra encuentra, diagonalmente su oposición en los dos primeros versos:

«Espuela de honor le pica / y freno de amor le / para».
«Espuela de honor» / «freno de amor»
«honor» / «amor»
«espuela» / «freno»

Pero en los otros dos se armonizan los contrastes:

«No salir es cobardía» / «Ingratitud es dejalla».
«No salir» / «Dejalla»

¹³⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 111: «Este es el concepto que más le cuesta al ingenio; duplica el artificio a los dos pasados, pues allí perdona la inconsecuencia, y aquí aprieta hasta contradicción».

¹³⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 61. En el discurso III lo alaba, porque «encierra, en dos versos muchos conceptos», al contraponer, en el romance «Junto a mi casa vivía / porque yo cerca muriese, / Una mora del linaje / De los bravos Melioneses», muerte y vida, con cambio de personas: (ella) / yo.

¹⁴⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 111.

¹⁴¹ *Ibid.*, vol. I, p. 126.

¹⁴² *Ibid.*, vol. I, p. 129. Como se ve, GRACIÁN prefiere las antítesis complejas de oraciones o grupos de palabras, formuladas en lo que HENRICH LAUSFERG denomina *comparatio*, profundizada a veces por *subnexio* (*Elementos de Retórica*, Madrid, 1975, pp. 192-193).

«Cobardía» e «Ingratitud» son como el nudo que ata tanta disparidad. Y lo mismo con otros ejemplos más complicados y basados en antítesis petrarquistas: fuego/hielo, frío/sol, y derivados¹⁴³ que se van entrelazando simétricamente.

La desemejanza aflora nuevamente en el Discurso XIII¹⁴⁴ para significar, además, la desproporción entre dos sujetos, en este caso el del poeta y la pastora, que siempre han sido (*pastorela* provenzal, serranilla de Santillana) dos mundos estéticos y sociales que intentan reconocerse en el poema¹⁴⁵. Góngora sigue el esquema del

Yo *pobre* de ventura,
De caduca hermosura,
Rica, si bien nacida, y bien dotada...

Hipérbole. — En el Discurso XI¹⁴⁶, insistiendo Gracián en el misterio y la dificultad, busca las soluciones a que la exageración llega:

Hácese misterio de las contingencias ordinariamente y dáseles salida extraordinaria por la semejanza. Cantó don Luis de Góngora al nacer el sol del Empíreo en nuestro humilde hemisferio:

Nace el niño, y velo a velo
Deja en cabello a su madre¹⁴⁷.
Que esto de dorar las cumbres
Es muy de sol cuando sale.

Hipérbole que no se suma al final, como conclusión, sino que parte ya de un esquema preconcebido: «Nace el Niño - («Nace el sol»), y de ahí brota su desarrollo final.

Pero también alabará la maestría de Góngora en el artificio hiperbólico que va encareciéndose progresivamente. Una vez más utiliza *Las firmezas de Isabela*¹⁴⁸, porque

«a más del misterio, se añade le conformidad
o proposición en la semejanza que desempeña».

¹⁴³ *Ibid.*, vol. I, p. 130. Soneto «Tienen los Garamantes una fuente», basado todo en tales antítesis.

¹⁴⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 147.

¹⁴⁵ La última interpretación, en José María VALVARDE, *Enseñanzas de la Edad*, Barcelona, 1971, p. 199, «Serranillas», expresión de las lenguas en colisión, aparte de otras muchas antítesis que se encubren bajo el paradigma *corte / aldea*, como señala MALCOLM K. READ, «A linguistic perspective on the town country debate in the Spanish Renaissance», *Journal of Hispanic Philology*, I, núm. 3, 1977, pp. 195-208. Tal oposición dialéctica a nivel lingüístico había sido asunto de la antigua oratoria desde Quintiliano (H. LAUSBERG, *Manual de Retórica*, ed. cit., pp. 91-93).

¹⁴⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 131.

¹⁴⁷ Notar el uso del esquema lírico tradicional «niña en cabello», poema que corresponde a la ed. Millé, p. 193.

¹⁴⁸ *Ibid.*, I, p. 134.

En definitiva, lo que Gracián admira es el juego conceptual entrelazado, no único, sino buscando su preñez dificultosa: si hay semejanza, que parta de antitesis o paralelismos que se correlacionen con proporción o sin ella, que se remonten a la hipérbole, que asombren en la paradoja, y así sucesivamente. Insiste en un mismo sistema de conformar la *agudeza*, porque quiere señalar que no es uno, sino muchos los caminos que llevan a ella. Si se pueden señalar todos, como en un complicado mapa, al final, sólo se tomarán los necesarios, los que conducen únicamente al centro del laberinto (la esencia del concepto), en donde reside la solución del Arte Poética. Comprender las cualidades de la hipérbole gongorina, no era tarea fácil, cuando se la acusaba precisamente por sus exageraciones. La defensa del Abad de Rute, frente a los denuestos de Jáuregui atiende, por otros argumentos, hacia lo mismo:

«Culpa V. m. luego prolixamente la prolixidad de nuestro autor en usar el nombre «prolixo» que fuera de burla le vienen a quedar obligadísimos a V. m. los aficionados a nuestro poeta, pues gratis, et amore se encargó de Illustrarle esta su obra con índice locupletísimo (hablemos a lo Pedantesco) rerum et verborum y entre los versos que cita V. m. reprehende aquellos:

largo curso de edad nunca prolixo.
Y si prolixo en lazos amorosos,
Siempre vivid esposos¹⁴⁹.

Ahonda más adelante Gracián en los caminos de la hipérbole, cuando en el Discurso XIX¹⁵⁰, trata de llegar a lo posible, trascendiendo lo imposible, arriesgando el poeta un salto en el vacío, para posarse, triunfante, con el hallazgo: con *encarecimiento*, *ensalzando el objeto*, *ponderando su exceso*:

Al pie de una corriente,
Lloraba Galatea,
De sus divinos ojos,
Por lágrimas estrellas.

Ojos de Galatea que lloran estrellas. Hipérbole ascendente que, en otros casos, puede formularse en declive «disminuyendo los términos careados». Pero que luego se sirve de ellos para «realzar el sujeto», que aún destacará más en su doble movimiento de descenso/ascenso. Y, aquí, hipérbole de doble juego —trae versos del *Polifemo*—, «limada fábula», que sólo cita en contadas ocasiones.

¹⁴⁹ ARTIGAS, *op. cit.*, p. 451.

¹⁵⁰ *Ibid.*, I, p. 198.

La poesía aragonesa del siglo XVII

(Sicilia)

«De cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas»¹⁵¹.

Y la misma ingeniosidad de doble movimiento en el soneto «Cosas, Celalva mía, he visto extrañas»¹⁵². Asciende Góngora a la hipérbole asombrosa de «cascarse nubes, desbocarse vientos», «vomitar la tierra sus fundamentos», y, en caótico desfile bíblico, «pastores, perros, chozas y ganados/sobre las aguas ví, sin forma y vidas», para realzar su propio caos, el miedo interior del poeta:

Y nada temí más que mis cuidados.

Se sitúa y define Gracián con claridad, como si dijese: pondero el edificio terminado, no el sabio armazón que lo lograra ni los preciosos materiales empleados, sólo medios, éstos, si no acaban en ser forja ceñida del concepto. Así, en el discurso XX¹⁵³ señala precisamente a esos «algunos» que sólo saben quedarse en el hipérbole retórico, «sin el picante de la agudeza viva y verdadera». La retórica para él será cosa muerta, si no sustenta la vida del concepto logrado:

«Son los tropos y figuras materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza».

Góngora, no se quedó, pues, en los términos de la retórica, según Gracián; al menos encuentra ejemplos suficientes que lo salvan de ello. La caída del pequeño caballo que sufrió el conde de la Oliva en el parque, supera el tropo hiperbólico, en la más profunda agudeza:

Caballo, que despediste,
No solo, un bello español,
Mas con los rayos del sol,
la dura tierra barriste;
Viste ya de plumas, viste,
Que si en esto no sucedes
El ave real, no puedes
Debidamente llevarlo:
*Que el águila aun es caballo
indigno de Ganimedes*¹⁵⁴.

Las exageraciones que hasta ahora ha citado Gracián iban referidas a ejercicios mentales: palabras y conceptos. Pero no podrían

¹⁵¹ *Ibid.*, vol. I, p. 200.

¹⁵² Octava XVIII del *Polifemo*.

¹⁵³ *Ibid.*, vol. I, p. 208.

¹⁵⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 209.

faltar en el lenguaje afectivo. Y en el discurso XXII¹⁵⁵ cita el hermoso soneto gongorino: «¡Oh niebla del estado más sereno!», en donde la víbora, el veneno, la espada y el freno son un infierno en el que el celoso enamorado se condena. Pero esto, en los dos cuartetos y el primer terceto, porque en el segundo va más allá. Y el infierno no le sirve, pues más que infierno será a donde los celos le lleven:

Que comes de ti mismo, y no te acabas,
Mayor debes de ser que el mismo infierno.

Y dentro de estas exageraciones, hay que tener en cuenta la de las comparaciones escalonadas, absoluta o condicionalmente, perfeccionadas en cada caso al final del poema, cuando se unen el sujeto y su término. Es como una cadena de exageraciones, que se van multiplicando. Góngora pasa, en un romance, de una exageración con corrección:

(A es B, aunque C):

Las gracias de Venus son,
Aunque dice quien las ve,
Que las gracias solamente
Las igualan en ser tres.

a una hipérbole condicional (S i no es A, es B):

La que no es perla en el nombre,
En el esplendor lo es,
Y concha suya la misma
Que luna de Venus fue¹⁵⁶.

Porque, como señala Gracián, «si no halla la correspondencia en el nombre para Margarita, hállala en la concha de su esplendor para perla». De modo que la hipérbole se logra así, por sistemas retóricos: correcciones, condiciones...

Pero, Gracián vuelve siempre al juego filosófico: ideas que se miden, se confrontan, se anteponen o posponen; en guerra o armonía paralela. Y en el soneto «Pender de un leño traspasado el pecho» Góngora logra su meta, sacando una hipérbole de lo más ínfimo: valorando más en Cristo el nacer en la cuna, que el morir en el leño:

...porque hay distancia más inmensa
De Dios a hombre, que de hombre a muerte¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 223. Para la «peroratio» y el «affectus» en la retórica, véase H. LAUSBERG, *Manual de Retórica*, pp. 364-366.

¹⁵⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 165 («Las tres Auroras que el Tajo...»).

¹⁵⁷ Soneto que también sacó en el discurso VI.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Paradoja. — Al hablar «De las ingeniosas trasposiciones¹⁵⁸ Gracián plantea la sutileza de «transformar el objeto y convertirlo en lo contrario de lo que parece». Dentro de ese sistema, alaba el «No contentarse con transferir llanamente, sino aumentando el extremo en que se convierte el sujeto, como cuando Góngora, en un romance, va de menor a mayor:

Muchos siglos coronéis
Esta dichosa región,
Que cuando os mereció Ave,
serafín os admiró¹⁵⁹.

Si en el extremo se arriesga, entonces, se llega ya a la difícil paradoja¹⁶⁰ que consiste en «doblar el artificio, añadiendo y mezclando otras especies de agudeza». El romance «Servía en Orán al Rey», sirve de ejemplo de ponderación extravagante:

Bien podéis salir desnudo,
Pues mi llanto no os ablanda
Que tenéis de acero el pecho
Y no hábeis menester armas.

Así, la disonancia se convierte en lógica, por obra del acoplamiento que el poeta realiza. Repite tal ingeniosidad en el Discurso XXV, cuando recoge estos versos:

Al campo salió en estío
Un serafín labrador;
Que el sol en su mayor fuerza
No pudo ofender al sol¹⁶¹.

Juegos de palabras — Gracián buscará repetidas veces todo lo que en Góngora hay de juego nominal o verbal, retruécano o paronomasia. Es decir, la agudeza que le acerca más al quehacer puramente conceptista.

Nos interesa la definición del Discurso XXXI¹⁶² porque en ella ve la «agudeza nominal» como la esencia de todo concepto:

«No solo en el nombre del sujeto principal, sino también en el de su nacimiento o muerte, se puede ponderar la conceptuosa conveniencia o improporción. Así don Luis de Góngora:

¹⁵⁸ *Ibid.*, vol. I, p. 184.

¹⁵⁹ *Ibid.*, vol. I, pp. 184-185. Y en el mismo discurso, otros ejemplos de Góngora: vol. I, pp. 185 y 187.

¹⁶⁰ *Ibid.*, Discurso XXIV, I, p. 242.

¹⁶¹ *Ibid.*, vol. I, p. 249.

¹⁶² *Ibid.*, vol. II, p. 45.

Aurora Egido

Lilio siempre real, nací en Medina,
Del Cielo con razón, pues nací en ella,
Ceñí de un duque excelso, aunque flor bella,
de Reyes, más que flores, frente dina...»¹⁶³.

El juego etimológico del lugar de origen de la duquesa de Lerma admiraba a Gracián tanto como otro tipo de equivalencias y similitudes que él juzgará menos valientes:

«Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil; permítase a más que ordinarios ingenios...»¹⁶⁴.

Son como concesiones que permite sólo a los escritores geniales que pueden sacar de ello algo sublime. Así en el caso de Góngora:

La blanca y hermosa mano,
Hermoso y blanco alguacil,
De libertad y dinero
es de *nieve* y de *neblí*¹⁶⁵.

O en este soneto tan abundante en tales figuras:

Este, que Babia al mundo hoy ha ofrecido
Poema, si no a números atado,
De la erudición antes *limado*,
De la disposición después *lamido*.

Historia es culta, cuyo encanecido
Estilo, si no métrico, peinado,
Tres ya pilotos del bajel sagrado,
Hurta al tiempo y redime del olvido.

Pluma, pues, que *Claveros* celestiales
eterniza en los bronces de su Historia,
Clave es ya de los tiempos, y no pluma.

Ella, a sus nombres, puertas inmortales
Abre, no de caduca, no, memoria
Que sombras sella en túmulos de espuma¹⁶⁶.

Paronomasia del «limado»/«lamido»¹⁶⁷, «Claveros»/«clave»¹⁶⁸, meti-

¹⁶³ *Ibid.* Soneto «En el sepulcro de la duquesa de Lerma».

¹⁶⁴ *Ibid.*, Disc. XXXII, vol. II, p. 46.

¹⁶⁵ Romance «Dejad los libros ahora», Millé, p. 69.

¹⁶⁶ Soneto «Para la Cuarta parte de la Pontifical del doctor Babia», *Agudeza*, vol. II, p. 47.

¹⁶⁷ «Limado» de Horacio, *Epistolae*, II, 3, 29: *Limae labor*. «Lamido» en Virgilio, para quien el poeta debía lamer los versos como la osa a sus cachorros. Tomado de la ed. de los *Sonetos* de Góngora de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, 1969, p. 77.

¹⁶⁸ *Ibid.*, «llave» en vez de «clave», según la profesora Ciplijauskaité. Nótese el juego con el apellido del historiador Luis de Babia en el primer verso.

da en un soneto que es discusión sobre la poesía y la historia. Gracián las llama «correlaciones».

El equívoco también será alma de la agudeza, por su doble y misterioso filo. Gracián utiliza el soneto gongorino «Al monte Santo de Granada»¹⁶⁹, con su tono epigramático, y este otro romance de más alegre doblez:

Los cristales no tenían
Los extremos, que ella hace;
Y porque de cristal fuesen,
Lloró Menguilla cristales¹⁷⁰.

Incluso la fácil combinación:

Yo soy aquel *gentil hombre*,
Digo, aquel *hombre gentil*¹⁷¹.

que se repite en el romance:

Pudo conmigo el color,
Porque una vez, que la ví,
Entre más de cien mil *blancas*,
Ella fue el maravedí...

Alusión. — «Con su enigmático artificio, parece que remeda la locución y la sutileza angélica»¹⁷². Para Gracián es esto un juego permitido que apunta —misteriosamente— hacia algo que el lector deberá descubrir, tras la pequeña grieta que el poeta le abre. Aprovecha, para ejemplo de sus argumentos, las sutiles referencias míticas que don Luis ofrece en el soneto a la muerte del rey francés Enrique IV, tan llorado por los poetas españoles¹⁷³:

El Cuarto Enrico yace mal herido
Y peor muerto de plebeya mano;
El que rompió escuadrones y dió al llano
Más sangre que agua Orión humedecido:
¡Oh glorioso francés, esclarecido,
Conducidor de ejércitos, que en vano
De lilijs de oro el ya cabello caño,
Y de guarda real iba ceñido!
Una temeridad astas desprecia,
Una traición cuidados mil engaña,
Que muros rompe en un caballo Grecia.

¹⁶⁹ *Agudeza*, vol. II, p. 53.

¹⁷⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 59.

¹⁷¹ *Ibid.*, vol. II, p. 60.

¹⁷² *Ibid.*, vol. II, p. 155.

¹⁷³ Lope, Quevedo, Villamediana. Vid. la ed. citada de los *Sonetos completos* de Góngora, p. 204.

Aurora Egido

Archas burló el fatal cuchillo. ¡Oh España,
Belona de dos mundos, fiel te precisa,
y armada teme la nación extraña.

En estos versos el asesinato del rey («mal herido y peor muerto») se idealiza con distintas alusiones míticas e históricas: la constelación de la lluvia (Orión), las armas de la corona francesa (lirios borbónicos en campo azul)... el «caballo cano» de sus cincuenta y siete años¹⁷⁴, el caballo de Troya, la guerrera Belona...

Soneto que da la medida de la densidad alusiva de don Luis y que Gracián admira, porque para él la poesía era, sobre todo, un ejercicio de entendimiento en el que el autor debía reflejar poco menos que toda su personal historia de la cultura. Eso parece exigir cuando pide, además, que en la selección alusiva se busquen con acierto las relaciones. Como temiendo una simple hinchazón erudita, sin demasiada conexión con el poema. De ahí que elija el soneto «A unos alamos blancos» en el que Góngora ha utilizado acertadamente la alusión mitológica al intrépido Faetón, para expresar su propio riesgo en el amor:

Que lloréis, pues llorar sólo a vos toca.
Locas empresas, ardimientos vanos,
Mi ardimiento en amar, mi empresa loca¹⁷⁵.

Intervención del lector. Misterio a desvelar. — Dice Gracián:

Es gran eminencia del ingenioso artificio
llevar suspensa la mente del que atiende,
y lo luego declararse; especialmente entre
grandes oradores...¹⁷⁶.

En la *Agudeza* se pondera especialmente el artificio que obligue al lector a indagar en el sentido, que no contente a la primera lectura, sino que atienda a agudizar la mente. Como en Góngora:

Tan valiente sobre hermosa,
Que en duda están las heridas,
A cual reconozcan más,
A su espada o a su vista.

Con semejante procedimiento, al lector se le plantea más de una posibilidad de interpretación, se le invita a desvelar una duda

¹⁷⁴ *Sonetos*, p. 204. B. Ciplijauskaité explica puntualmente las alusiones.

¹⁷⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 224.

¹⁷⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 130. Más allá del tópico horaciano «delectare et prodesse», la retórica busca también conmover a través del *ornatus*, el empleo de sentencias, la evocación patética, etc. (H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, 1966, pp. 289 y ss.: «Delectare et movere»).

planteada por el autor, que propone dos términos, a elegir. En *Las Firmezas de Isabela* la elección provoca el chiste:

Bajeme para arrancarlo;
Y al inclinarme sentí
En mi cabeza su mano;
No la mano de marfil,
Que todo marfil es cuerno,
Y estuviera mal allí.

La densidad es buscada constantemente, sobre todo la de palabras polivalentes que ofrezcan más de un significado¹⁷⁷. Gracián no sólo la analiza en el lenguaje metafórico, sino en los adjetivos gongorinos del «aliñado, elocuente, y recóndito poema del *Polifemo*»:

Los bueyes a su albergue reducía
Pisando la dudosa luz del día.

La polisemia obligará también a una elección entre las posibilidades ofrecidas. Idénticas ideas ofrece el Discurso L:

«Hay otro modo de transfiación que es pasar del oblico al recto, como éste en los apodos y epítetos:

A besar el pie a un *palma*
Porque ella siempre corona
Las siempre gloriosas sienes
Del que es Palma de los Condes¹⁷⁸.

Y, en fin, la agudeza maliciosa dejará suspendido el significado, como sin solución, como para ser completado por el ingenioso lector; así en el estribillo gongorino:

Que la viuda en el sermón
Dé mil suspiros sin son,
Bien puede ser,
Mas que no los dé a mi cuenta,
Porque sepan do se sienta
*No puede ser*¹⁷⁹.

No cabe duda de que Gracián propone un «ars poetica» que obligue al lector a rastrear el fondo del poema. Pero exige un resultado final que convenza, aleccione o divierta, al menos. No se detiene sólo en la proposición de posibilidades a elegir.

En busca de la conclusión. — Es indudable que Gracián tiende, en poesía, a la definición, o cuanto menos a una solución, a un nudo que reúna los elementos del poema, sean o no dispares.

¹⁷⁷ *Ibid.*, vol., II, p. 149.

¹⁷⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 162.

¹⁷⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 256.

Y si además redundan todo ello en «Una moralidad provechosa» pensará que el poeta ha conseguido llegar a la cima¹⁸⁰.

En el poema descriptivo del «Palacio de la Primavera» de Góngora, Gracián admira las partes dispersas: flores que por sí solas consiguen crear belleza; pero esto será como un prelude, porque con lo que se queda y admira es con la sentencia final, broche total del poema:

Este de la Primavera
El verde Palacio es,
Que en cada un año se erige
Para poco más de un mes;
Las flores a las personas
Ciertos ejemplos les den,
Que puede ser yermo hoy,
Lo que fue jardín ayer.

Le atrae, pues, la moralidad, el provecho que se pueda sacar del deleite: la lección concluyente que el hombre pueda extraer de la Naturaleza. Precisamente aquello de lo que hoy podríamos prescindir más en el delicado poema gongorino.

Y a idénticas conclusiones llega, tras la lectura del romance «Castillo de San Cervantes», en donde la vista de las ruinas reflejadas en las aguas del Tajo sirve de apoyo al manido tema de la caducidad de las cosas hermosas:

Que es verdugo de murallas
y de bellezas el tiempo¹⁸¹.

También en el soneto «Menos solicitó veloz saeta» se detiene admirado ante la lección barroca «de la brevedad engañosa de la vida»¹⁸².

Gracián quiere ir al centro del poema, que para él está en la solución de un problema, en la definición de un proceso, o en la conclusión final que conlleve una moralidad aprovechable¹⁸³.

Las ramas abiertas tienen que ceñirse en tronco, hundirse en raíz que produzca fruto, utilidad. Esta me parece una razón fundamental de la crítica que practica en Góngora y en otros poetas. Por eso escoge la parte que de don Luis le ofrecía mayores posi-

¹⁸⁰ Discurso XII, vol. I, p. 134. Conviene, para todo este apartado, tener presente que la retórica busca siempre «la superación o rebasamiento del conjunto» por distintos medios, como indica H. LAUSBERG, *Manual de Retórica*, ed. cit., p. 371.

¹⁸¹ *Ibid.*, vol. I, p. 140.

¹⁸² *Ibid.*, vol. I, p. 144.

¹⁸³ De ahí su admiración por los epigramas (Discurso LI): «cuando se vienen a unir los conceptos y hacer un cuerpo atado con alguna traza, como se ve en aquel gran soneto de don Luis de Góngora el marqués de Castel Rodrigo que comienza: «Arbol de cuyos ramos fortunados» (ya citado en el Discurso IV).

bilidades a este respecto. Que en los versos arriba señalados «Del palacio de la primavera» destaque precisamente el colofón didáctico, es uno de los datos más reveladores de la visión que él tenía del poeta cordobés: un conocimiento y admiración por el detalle formal y el lujo arquitectónico (flores y frutas del jardín pintado), pero eligiendo los versos en que latía el Góngora moralizante, definidor, aforismático.

Para Gracián la sentencia sazona la historia¹⁸⁴, completándola más. Es como una verdad universal, y si se singulariza en el poema gongorino, es porque ve que, tras los versos del «Mientras por competir con tu cabello», hay una diestra utilización de los elementos bellos y, sobre todo, de los «útiles». El «utile dulce» horaciano, tan traído por los renacentistas, gozaba así de reconocido eco en esta poética.

Gracián cala acertadamente en la poesía de Góngora. La crítica moderna debe —sin duda alguna— parte de sus interpretaciones sobre este poeta a los juicios establecidos en la *Agudeza*. Hemos podido ver en este análisis cómo atinó en claves que hoy se consideran especiales en la poesía de don Luis. Y lo que es más aún, profetizó en una sentencia lo que sería tarea de tantos trabajos del siglo XX que han intentado demostrar la posición de Góngora como último eslabón de una cadena que enlaza a Lucrecio con Mena y sigue en conjunción de dificultades poéticas que se acrisolan en él:

«El Benjamín de Córdoba, don Luis de Góngora, es hasta hoy última corona de su patria¹⁸⁵».

Lo que en lo demás parecía vicio, era acción acabada en el modelo y el jesuita supo distinguir bien entre maestro y discípulos, sobre todo si estos confundían la «imitatio», con la «inventio». Pues, como señaló Vázquez Siruela, hubo quien mezcló los fines con los medios y

con poner uno en sus versos *canoro, erige, purpureo, figante de cristal* o cualquiera vocablo destes numerosos, se persuade que tiene ya todo el estilo de D. L. cautivo en sus redes, que le ganó a Hércules la clava i lado a lado se sienta con Apolo a una mesa¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 24. Téngase en cuenta la función que la «recapitulatio» tiene en la retórica: «Su función primordial consiste en refrescar la memoria, pero gracias a la acumulación inherente a la brevedad, actúa también sobre los afectos» (H. LAUSBERG, *Manual de Retórica*, p. 363). Esta, como la sentencia, parte del arte nemotécnica, sabiduría concentrada.

¹⁸⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 242.

¹⁸⁶ «Discurso sobre el estilo de don Luis Góngora» (ARTIGAS, p. 284).

II

EL LENGUAJE POETICO

1. LOS CULTISMOS

Los poetas que estudiamos trabajaban con un vocabulario posterior a las innovaciones gongorinas. Si tenemos en cuenta las conocidas palabras de Dámaso Alonso:

«lo único que hizo Góngora fue popularizar, difundir, una serie de vocablos, de los cuales la mayor parte eran ya usados en literatura y habían conseguido entrada en los vocabularios de la época, y sólo los menos —en realidad una minoría reducidísima— podían ser considerados como raros, aunque éstos estaban implícitos en la conciencia gramatical de fines del siglo XVI»¹,

comprenderemos que, en los aragoneses, muchos cultismos serían recuerdo reciente y ansia emuladora tras la lectura de Góngora, pero también consecuencia lógica de la evolución poética —aceptada— de una serie de cultismos en el idioma. Aquí vamos a limitarnos a estudiar los cultismos poéticos gongorinos que aparecen en el XVII aragonés², teniendo en cuenta que los efectos de novedad se perdían, en parte, al no ser más que reflejos imitatorios de las innovaciones del poeta cordobés. El barroco viene a desequilibrar la situación de armonía renacentista y el cultismo colabora en su pretensión de ir equiparando cada vez más el romance al latín. De ahí que la intensificación de su uso tienda, por otra

¹ *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, p. 45. También tendré en cuenta: Leo SPITZER, «La Soledad Primera de Góngora», RFH, 11, 1940, pp. 151-176 y José Jesús de BUSTOS TOVAR, *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*. Madrid, 1974 (Anejos del BRAE, XXVIII). BUSTOS se basa en los estudios de María Rosa Lida, Menéndez Pidal, D. Alonso, Rafael Lapesa, Erasmo Buceta y A. Vilanova (pp. 51-52).

² Cultismos gongorinos serán, según Dámaso ALONSO (*opus cit.*, p. 91), «Sólo aquellos cultismos usados por Góngora que no habían llegado aún a ser empleados popularmente». Sin embargo, también apunto algunos no gongorinos. Estos, llevan la señal correspondiente, como veremos.

parte, a normalizarlo, pues, siguiendo nuevamente al maestro Dámaso Alonso, la mitad de nuestro léxico se debe a procedencia culta

Ante la imposibilidad de hacer un análisis minucioso y exacto (sólo sería válido el estudio, si se hiciese un análisis comparado del estado de la lengua del siglo XVII, por lo que al cultismo se refiere), trataré de presentar una serie de poetas, de cronología variada, a través de los cuales podremos ver la acumulación y perfecta asimilación del cultismo gongorino, durante la primera mitad del siglo XVII aragonés.

Parto de las definiciones y pormenores de *La lengua poética de Góngora*, puesto que se pretende anotar la filiación gongorina de este grupo, más que hacer un análisis intrínseco de su lengua. Los efectos provocados por el cultismo son en ellos, también, los de la elusión de determinadas palabras, sustituidas por otras de raigambre clásica que abren nuevas posibilidades poéticas³. Pero a veces, esos cultismos aprendidos en el maestro, no creados, se quedan en reflejo de alumno que ha aprendido su oficio más o menos, y carecen del puro impacto que a veces asombra en la lectura de Góngora. Esto se nota, sobre todo, en los llamados «cultismos extravagantes», que tan censurados fueron en el puente entre los dos siglos, pero que, poco a poco, fueron normalizándose y, al incorporarse en la poesía del XVII, llegaron a perder casi absolutamente su rareza.

Perdura —eso sí— el sentido barroco, irreal y pomposo de la utilización de esos vocablos que eran señal evidente de una cultura que pretendía tener al latín como pauta. A su aclimatación contribuirían en buena parte las capas más altas de la sociedad⁴.

La sedimentación de estos cultismos se nota principalmente cuando los vemos aparecer en los certámenes poéticos, tan tradicionales y poco novedosos, en general.

a) *Cultismos léxicos*

Más adelante me referiré a otro tipo de cultismos, ahora me ocuparé de los *cultismos léxicos*. La clasificación que sigue no pretende ser estadística. Parte de un análisis parcial y, por lo tan-

³ D. ALONSO, ed. cit., p. 116. Conviene tener en cuenta el citado estudio de Bustos que señala, en p. 19, la escasez de glosarios que analicen el cultismo, así como la usencia de un diccionario que se ocupe exclusivamente de ellos. Propone definición muy amplia; entendiendo por cultismos las «voces procedentes del latín que, habiendo sido introducidas por influjo culto, se han adoptado en mayor o menor grado a la morfología del español» (*Ibid.*, pp. 23-24).

⁴ Bustos, *op. cit.*, p. 26.

to, limitado. El estudio de todos los poetas y sus obras sería imposible aquí, y aunque nos llevaría a conclusiones tal vez interesantes, sobra en este apartado que pretende demostrar solamente cómo la mayor parte de los cultismos gongorinos fueron utilizados por estos escritores, aunque también emplearon otros no usados por Góngora.

En la lista que presento, los que llevan el signo X, fueron utilizados por Góngora, y además censurados por los anticultistas. Si llevan una N, son cultismos que también fueron censurados, aunque Góngora no los utilizase. Los que no llevan signo, son cultismos sin más; otras notas aclaratorias se darán, según los casos⁵.

ABSORTO: (X) «Y viendo absorto la divina esencia» (Nadal, p. 123), «Y *absorto* viendo la milicia alada» (Fanlo, Canto 1.º, p. 11).

ACTIVA: (X) «la esfera *activa*, despeñava el suelo» (Felices, Silva 1.ª).

ADMIRABLE: (Soledad 1.ª, «admiración») «Explicaré *admirable* con Raimundo» (Felices, Silva 1.ª).

AFFECTADA, AFFECTAR, AFFECTO: (X) En Góngora, *affectar*. Aparece ya en Berceo, según Bustos, *op. cit.*, p. 318, como «arreglar, adornar», *Duelo* 50 C). «La *affectada* ambición de precedencia» (Ginové, p. 204), «en la *affectada* llaneza» (Morlanes, p. 59), «*affectos* muchos mueve su ternura» (*Aganipe*, página 13), «con invicto valor y *affecto* noble» (Nadal, p. 128), «de amor en sus *affectos* siempre activos» (Amada, p. 125 y ss.).

ALBA, ALBORES: (X), *Soledad* 1.ª. En *Cid*, 1100, sinónimo de «amanecer», «aurora»: Bustos, *op. cit.*, p. 322) «al tálamo del *Alva* de Açuçenas», Fanlo, f. 3), «y mueve el *alba* su litera hermosa» (Fanlo, fol. 11), «*alba* del cielo, y de la gracia Aurora» (Fanlo, fol. 11), «el *Alva* entre modestos resplandores» (Ginové, p. 195), «ser flor del *alva* y *alva* de las flores» (Ginové, p. 200), «produce *albores* de fecunda plata» (Moncayo, p. 69).

⁵ El estudio se ha hecho sobre los siguientes poemas: Francisco Gregorio de FANLO, *Certamen poético a las fiestas de la Traslación de San Ramón Nonat* (Zaragoza, 1618), Juan Bautista FELICES DE CÁCERES, *Sentencia en la armada poética [...] por [...] San Raimundo de Peñafort* (Barcelona, 1626), GINOVÉS, «Selva al verano», *Cancionero de 1628*, ed. cit., pp. 194 y ss., Miguel de DICASTILLO, «Carta de Silvio a Teodoro», *Aula de Dios* (Zaragoza, 1637, pp. 1-65). Tomás Andrés CEBRIÁN, «Al Patriarca San Bruno y primera fundación de la Cartuja», *Aula de Dios*, ed. cit., pp. 121-128. Juan NADAL, «Al gran padre San Bruno, fundador de la Sagrada Religión de la Cartuja», *Aula de Dios*, ed. cit., pp. 128-132. AMADA y TORREGROSA, *Palestra numerosa austriaca* (Certamen). (Huesca, 1650). Andrés de UZTARROZ, *Aganipe de los cines aragoneses*, ed. de Zaragoza, 1781 (el ms. lleva fecha de 1652, reimpresso en Zaragoza, 1890). Andrés de UZTARROZ, «Retrato interior del doctor Juan Francisco Andrés de Uztarroz», publ. por E. J. GATES, «An unpublished atobiographical poem by Andrés de Uztarroz», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966. (El poema va fechado el 26-29 de enero de 1653). Diego de MORLANES, «A un luto» de *Poesías varias* de J. Alfay, Zaragoza, 1654. (Sigo la ed. de J. M. BLECUA, Zaragoza, 1964, p. 59). Juan de MONCAYO, *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*. Zaragoza, 1656. Como ya he apuntado con anterioridad, los cultismos señalados llevan las denominaciones de D. ALONSO. En su *Lengua poética* pueden verse los precedentes de cada uno. Me permito añadir, simplemente, los señalados por BUSTOS en su estudio cit. Las citas van abreviadas y se refieren a la lista que antecede.

Aurora Egido

- ALJOFAR, ALJOFARADO: (X) «menudo *aljófar*, ocupava en giros». (Moncayo, página 6), «*aljofarados* nácares emplea» (Moncayo, p. 17), «de su flor *aljófares* y perlas» (Discastillo, p. 34), «porque el divino amor, su pecho inflama; // *aljófares* derrama» (Nadal, p. 129), «de su aljófar un bosque convecino». (Cebrián, p. 12).
- ALTERNANDO, ALTERNADO, ALTERNO: (X. En Góngora: *alterno*, *alternar*, censuradas...) «con lo solo del sitio fue *alternando*» (*Atalanta*, p. 283), «las Musas con las armas *alternado*» (Moncayo, p. 10), «el decreto fatal del tiempo *alterno*» (Ginové, p. 194).
- AMAGO: (N) «se vio el *amago*, el golpe, y el estruendo» (Moncayo, p. 336).
- ANHELANDO, ANHELAR, ANHELITOS: (X) «que *anhelando* a la muerte no se siente» (Discastillo, p. 42), «*anhelando* a los montes de Granoble» (Nadal, página 128), «*anhelando* a la patria apetecida» (Discastillo, p. 38), «como él dulces *anhélicos* de vida» (Moncayo, p. 6), «expuesta a los *anhélicos* es viento» (Moncayo, p. 25).
- APLAUSO: (X) «viva el *aplauzo* de la Iberia gente», «ilustró con *aplausos*, y con premio» (Aganipe, pp. 5 y 11), «*aplauzo* de dolor y sentimiento» (Discastillo, p. 26).
- ARGENTAR: (X) «Argentado» = «plateado en Alexandre (P) 1196 d; «*argento*» = plata», en *Sta. M.^a Egipciaca*, 344 y 384: Bustos, *op. cit.*, p. 338. «Argentat» en la *Soledad 1.^a* «dorar el día y *argentar* la noche» (Cebrián, página 122), «nieve viviente en óvalo de *argento*» (Moncayo, p. 353), «es de las aves cítara *arjentada*» (Ginové, p. 197), «vió la blanca paloma de *argentada*...» (Fanlo, canto 1.^o, f. 11), «por *argentar* las plantas» (Discastillo, p. 22).
- ARMONIA: (X. *Soledad 1.^a*) «cuya grata *armonía*» (Aganipe, p. 10), «en la Oratoria y Delfica *armonía*» (ídem., p. 6).
- ARMONIOSO Y ARMÓNICO: (N) «ofreció dulce su *armonioso* canto» (ídem. p. 7), «ánima de los cielos la *armonía*» (Moncayo, p. 79), «sus passos conformando la *armonía*» (ídem. p. 341), «que en armonía celestial...» (Discastillo, p. 12), «y en acorde *armonía*» (Discastillo, p. 43), «que en métrica *armonía*» (Discastillo, p. 62), «sembrándole de *armónicos* bemoles» (Ginové, p. 198), «con que los ayres *harmoniosa* iende» (Ginové, p. 207).
- AROMA: (X) «que *aromas* dan al cielo» (Discastillo), «desatado en *aromas* su armonía. (Discastillo, p. 52), «muypreciado de *aroma*» (Discastillo, página 34).
- ARROGANCIA: (X). *Soledad 1.^a* Fue censurado «arrogar», también gongorino) «juzgando cada cual por su *arrogancia*» (Amada, Sentencia, asunto segundo).
- ARROGANTE: (X). *Soledad 1.^a* «con dos colmillos defendió *arrogante*». (Moncayo, p. 12).
- ATENTO: (X). *Soledad 1.^a* «y el río *atento* a nuestros últimos abrazos». (Discastillo), «que quien los mira *atento*» (ídem.), «a sus verdades bien *atento* un sabio» (Cebrián, p. 122), «el alma en Dios *atento* y reverente» (Discastillo, p. 57).
- AURA: (X) «el *aura*, su nutriç, con blando arrullo». (Ginové, p. 199), «dorrava con su *aurífero* cabello» (Fanlo, fol. 2 b).
- AURORA: (X). *Soledad 1.^a* «amanece la *aurora* del verano» (Ginové, p. 195).

La poesía aragonesa del siglo XVII

- AVISA: (X) «sin lisonjas me *avisa*» (Dicastillo, p. 63).
- BLANDAMENTE: (X. *Soledad 1.ª*, «blando») «y el espíritu *avisa* y estimula» (Dicastillo, p. 51). «*blandamente* cautivo». (Dicastillo, «Carta de Teodoro»).
- BREVE: (X. *Soledad 1.ª*. En Berceo: *Mil*, 704 c: Bustos, *op. cit.*, p. 357). «que éxtasis *breve* a los sentidos vence» (Dicastillo, p. 14), «un *breve* aliento aun *breve* sol trabuca» (Ginovés, p. 199), «un risco de diamante pompa *breve*» (Moncayo, p. 17), «que a *breve* muerte para eterna vida» (Dicastillo, p. 30), «la porción interior en *breve* tierra» (Dicastillo, página 26).
- CADUCA: (*Soledad 1.ª*, «caducar») «no implica el ser tan niña al ser *caduca*» (Ginovés, p. 199).
- CÁNDIDA: (X. *Soledad 1.ª*) «copós que la alba *cándida* desata» (Moncayo, página 69), «fragantes, puras, *cándidas* y amenas» (Nadal, p. 131), «también de entre las *cándidas* mantillas» (Ginovés, p. 206), «desnuda de sus *cándidos* vestidos» (id. p. 201), «estrella destos *cándidos* togados» (Fanlo, fol. 2 v.), «siendo las seys del *cándido* rebaño» (Dicastillo, p. 27), «cuyas *cándidas* alas» (*Ibid.*, p. 17), «del Martirio les da *candor* de nieve» (Nadal, p. 129), «*candor* se ostenta y se disfraza llama» (Moncayo, página 5), «roca es, que vara en su *candor* el yelo» (id.), «fragancias que su forma *candoriza*» (Moncayo, p. 69), «el astro de *candores* luminoso» (Felices, p. 1).
- CANORO: (X. Muy gongorino. También en *Soledad 1.ª*). «los versos quanto mysticos *canoros*» (Dicastillo, p. 14), «rompa mi voz en rithmo mas *canoro*» (Moncayo, p. 79).
- CAOS: (N) «Y en el *caos* rezelando el parasismo» (Moncayo, p. 356).
- CARBUNCLOS: (*Soledad 1.ª*). «El globo de *carbunclos* esparcido» (Cebrián, página 123).
- CÉFIRO: (X. *Soledad 1.ª*) «El *céfiro* lijero» (Ginovés, p. 197), «que al *Céfiro* delgado» (Ginovés, 1.ª), «donde el *céfiro* alegre se entremete» (Felices, Silva, 1.ª).
- CELAJES: (X) «con *celajes* de azucenas» (Morlanes, p. 59).
- CERÚLEO: (X. *Soledad 1.ª*) «y en los *cerúleos* Círculos la Carpa» (Fanlo, folio 23), «los *cerúleos* estanques de Nereo» (Moncayo, p. 26).
- CIRCO: (X) «es poder competir en *circo* tanto» (Amada, Sentencia 2.ª asunto).
- CÍRCULO: (X. *Soledad 1.ª*) «Naciendo nuestros *círculos* más bellos» (Dicastillo, p. 30).
- CÍTARA: (X. En la *Soledad 1.ª*. En Berceo, Alexandre, Fernán González, etcétera. Bustos, *op. cit.*, p. 372) «es de las aves *cítara* arjentada» (Ginovés, p. 197), «David predijo en *cítara* de oro» (Dicastillo, p. 37), «del *citarista* Rey... «Id., p. 14).
- CÓNCAVO: (X. *Soledad 1.ª*, muy gongorino) «que en los *cóncavos* senos de los montes» (Dicastillo, «Carta de Teodoro»), «oigo hablar, a los *cóncavos* y huecos» (Dicastillo, p. 62), «por la *cóncava* pudiera...» (Uztarroz, «Retrato...» *Homenaje*, p. 182).
- CONCETO: (X) «el *conceito* artificioso» (Felices, Certamen 1), «sin alma de *conceitos*» (Amada, Sentencia, 2.º asunto), «tanto suben su *conceito*» (id. 6.ª sentencia).

- CONFUSA: (X. *Soledad 1.^a*. Desde Alexandre: Bustos, *op. cit.*, p. 387) «de-
xando la *confusa* Babilonia» (Nadal, p. 129), «*confusa*, no en el orden...»
Dicastillo, p. 25).
- CONVOCADAS: (*Soledad 1.^a*) «convocadas a cánticos felices» (Felices, Silva 1.^a).
- COTURNO: (X. *Soledad 1.^a* muy gongorino) «El *coturno* que mueve artificioso»
(Moncayo, p. 338), «en su *coturno* con razón se admira» (Moncayo,
página 338).
- CULTO: (X. *Soledad 1.^a* = «sin cultivar». En Berceo, Juan Ruiz, etc.: Bus-
tos, *op. cit.*, p. 407) «consagraste estos páramos *incultos*». (Cebrián,
página 127).
- DECRETO: «El *decreto* fatal del tiempo alterno» (Ginové, p. 194).
- DEFRAUDE: «porque no te *defraude* en esta parte» (Dicastillo, «Silva de Teo-
doro»).
- DEPUERTO: (*Soledad 1.^a* = «deponer») «pues del todo *depuesto*» (Ginové,
página 195).
- DESVANEZCAN: (X) «las tumbas se *desvanezcan*» (Morlanes, p. 59).
- DIÁFANO: (*Soledad 1.^a*) «si en su discurso *diaphano* reparas» (Ginové, pá-
gina 197), «les ofrece *diáfanos* cristales» (Dicastillo, p. 32), «llama su
olor el *diáfano* elemento» (Dicastillo, p. 53).
- DIAMANTE: (X. *Soledad 1.^a*). Como adjetivo: «mueve fácil el pecho más *dia-
mante*» (Aganipe, p. 14).
- DILATAR, DILATADO: (*Soledad 1.^a*. Covarrubias = «extender») «le *dilató* la fa-
ma por el mundo» (Nadal, p. 120), «y el fuerte y *dilatado* muro ape-
nas» (Dicastillo, p. 8), «hay un jardín ameno y *dilatado*» (*Ibid.*, p. 23),
«cifrado en estos *dilatados* versos» (*Ibid.*, p. 42); «proporcionalmente
dilatado» (*Ibid.*, p. 22).
- DILUVIO: (*Soledad 1.^a*. En la «Fazienda de Ultramar», El *Bonium* y otros:
Bustos, *op. cit.*, p. 422) «el *diluvio* dorado de centellas» (Cebrián, pá-
gina 123).
- DIVIDIDOS: (*Soledad 1.^a* = «dividir». «División en Alexandre: Bustos, *op. cit.*,
página 427. Aquí, «separados») «pero de los padrinos *divididos*» (Mon-
cayo, p. 324).
- ECLIPSAR, ECLIPSE: (X. En Alexandre y otros: Bustos, *op. cit.*, p. 433) «*eclip-
sar* de su luz viviente rueda» (Amada, 7.^a sentencia), «en escuela de
colipses y desmayos» (Cebrián, p. 122).
- EFEECTO: (X. *Soledad 1.^a*) «anima en sus virtudes los *efectos*» (Moncayo, pá-
gina 21); «efectos de dolor dio al sentimiento» (*Ibid.*, p. 23).
- EMULACIÓN, ÉMULOS: (X. *Soledad 1.^a*) «pretende hacer *emulación* al cielo»
(Ginové, p. 202) «*emulación* gloriosa de la parca» (Felices, Silva, p. 1),
émulos de los Pablos y Macarios» (Dicastillo, p. 38).
- EPICICLO: (X) «que sobre el *epiciclo* / del capullito tierno y delicado» (Gi-
novés, p. 202).
- ERIGIR: (X. *Soledad 1.^a*) «llega a *erijir* sobre su verde testa». (Ginové, pá-
gina 204).
- ERUDITA: (X) «mostrando la *erudita*...» (Aganipe, p. 11), «más *erudita*, dulce
y más pomposa» (*Ibid.*, p. 15).

La poesía aragonesa del siglo XVII

- ERRANTE: (X. *Soledad 1.^a*) «un escuadrón errante» (Ginové, p. 203).
- ESCLARECIDA: (*Soledad 1.^a*, «esclarecer» en Berceo: Bustos, *op. cit.*, p. 452) «estrella luego tan *esclarecida*» (Cebrián, pp. 121-8).
- ESFERA: (X. *Soledad 1.^a*) «En estos, que a la *Esfera* de la luna». (Nadal, página 128), «cuna del sol, donde en *esfera* breve» (Dicastillo, p. 18), «la *esfera* activa despeñava el suelo» (Felices, Silva, p. 1), «fue tu portátil *esfera*» (Morlanes, p. 59), «de la luz de su estirpe clara *esfera*» (*Aganipe*, página 10), «antes como en s upropia muda *esfera*» (Cebrián, pp. 121-8), «de voces que en su *esfera* has ocupado» (Amada, pp. 125 y ss.).
- ESPLÉNDIDO: (N. Góngora no lo usó. Pero fue censurado por los anticultistas) «espléndido coral de la mañana» (Dicastillo, p. 52).
- ESPLENDOR: (X. *Soledad 1.^a*) «*tu esplendor de tu origen no se infama*» (Cebrián, pp. 121-8), «el caduco *esplendor*, la gloria vana» (Nadal, p. 128) «el antiguo *esplendor*, y la grandeza» (*Ibid.*), «son *esplendores* que arrobado beve» (*Ibid.*), «el sol apaga el *esplendor* Febeo» (Moncayo, p. 335), «que en tersos *esplandores*» (Dicastillo, p. 22), «que puede tu *esplendor* ver ofendido» (Moncayo, p. 359).
- ESTRÉPITO: (X) «no sierras con estrépito violentas» (Moncayo, p. 324), «al formidable *estrépito* de un trueno» (*Ibid.*, p. 356).
- EXPUESTOS: («Exponer» en la *Soledad 1.^a*) «*expuestas* al rigor de la mañana» (Ginové, p. 199).
- FATIGADO: («fatigar» en la *Soledad 1.^a*) «fueron al *fatigado* peregrino» (Dicastillo, «Carta de Teodoro»).
- FECUNDO: (*Soledad 1.^a*) «al *fecundo* Hymeneo entretenido» (Fanlo, fol. p. 2 v.), «produce albores de *fecunda* plata» (Moncayo, p. 69), «de esplendor tan *fecundo*» (Dicastillo, p. 15).
- FORTUNA: (*Soledad 1.^a*. En *Alexandre, Zifar* y otros: Bustos, *op. cit.*, p. 486) «y quedará embidiosa tu *fortuna*» (Dicastillo, p. 41), «de tu *fortuna* clavé» (*Ibid.*, «Carta de Teodoro»).
- FRAGANTE: (X. *Soledad 1.^a*) «como galán de la *fragante* rosa» (Ginové, p. 200), «*fragantes* raios dan al verde prado» (*Ibid.*, p. 202).
- FUGITIVA: (X. *Soledad 1.^a*) «la *fugitiva* plata» (Dicastillo, p. 1), «es lauro, la que ninfa *fugitiva*» (Moncayo, p. 352).
- FULGOR: (X) «donde la aurora en el *fulgor* que embía» (Moncayo, p. 17).
- FUNESTO-A: (N) «mal dixé pues aquí no son funestos» (Dicastillo, p. 9), «de *funestos* cipreses coronado» (*Ibid.*, p. 25), «fuerza es ser armas *funestas*» (Morlanes, p. 59), «de fieras sombras el monjil *funesto*» (Ginové, p. 195), «oráculo *funesto* de los años» (Cebrián, p. 122).
- GALA (X GALANTE), GALANTEO (N): «fundando altezas de *gala*» (Morlanes, página 59), «es verdad que el *galanteo* (Uztarroz, *Retrato*).
- GEMIDO: (*Soledad 1.^a*: «gemir». «Gemido» en Berceo, Fernán González y otros: Bustos, *op. cit.*, p. 492) «Dio horrores a su vez cuyos *gemidos*» (Moncayo, p. 20).
- GEMINADAS: (X, «gemino») «y en lenguas *geminadas* a tus plumas» (Amada, página 125).
- GENEROSO: (X) «orgullo tanto *generoso* oprime» (Moncayo, p. 321).

- GLORIA: (*Soledad 1.^a*) «venciendo penas se conquista *glorias*» (Cebrián, página 124), «escuchas ruegos, y dispensas *glorias*» (*Ibid.* p. 127).
- GRANATES: (X, «grana» en Góngora) «rubios *granates* sobre el campo llueve» (Ginovés, p. 195).
- GRAVES: (*Soledad 1.^a*) «de arcos *graves*, bóvedas pesadas» (Dicastillo, p. 22).
- IGNOTOS: (*Soledad 1.^a*, «ignorar») «y a sitios que sin orden forma *ignotos*» (Moncayo, p. 350).
- ILUSTRAR: (*Soledad 1.^a*, Cultismo de acepción) «ilustró con sus versos celestiales» (*Aganipe*, p. 7), «*ilustrando* su frente de laureles» (*Ibid.*, p. 16), «qué el Sol *ilustra* el día solamente» (Cebrián, p. 122), «donde queda *ilustrada* la escritura» (Dicastillo, p. 16).
- IMPLICAR: (X, «Implicante» en *Soledad 1.^a*) «no *implica* el ser tan vieja el ser caduca» (Ginovés, p. 199).
- INFAUSTA: (N. *Soledad 1.^a*) «bien que la *infausta* sombra del olvido» (*Aganipe*, p. 5).
- INSTRUMENTO: (*Soledad 1.^a*, Muy documentado desde *El Bonium*: Bustos, *op. cit.*, p. 517), «es del valle *instrumento* cristalino» (Cebrián, p. 124) «donde en vano *instrumento*» (Dicastillo, p. 60).
- INTRÉPIDO: (*Soledad 1.^a*) «entró en la plaza *intrépido* Norestro (Moncayo, página 320).
- INTONSO: (X, *Soledad 1.^a*) «que el dorado planeta miró intonso» (*Aganipe*, página 9).
- LÁMINA: (*Soledad 1.^a*) «el primer premio se le da del mundo / en *lámina* nueva...» (Amada, Sentencia 2.^o asunto).
- LIBRA: (X) «los *libra* su humildad de los rigores» (Ginovés, p. 199), «y me nos *libra* cuanto más florece» (Moncayo, p. 68), «no hay quien *librarse* náufrago...» (*Ibid.*, canto 1.^o).
- LÍMITE: (N. *Soledad 1.^a*) «que del terreno *límite* se exime» (Cebrián, página 124).
- LÍQUIDA: (X, *Soledad 1.^a*) «es líquida lisonja de azuçenas» (Dicastillo, p. 1) «viéndola luego en *líquidos* despojos» (*Ibid.*, p. 45).
- LOCUCIÓN: (X) «pues son sus elegantes *locuciones*» (*Aganipe*, p. 15), «que sus versos y graves *locuciones*» (*Ibid.*) «y con sus admirables *locuciones*» (*Ibid.*, p. 7).
- LUCIMIENTO: (X) «Y tanto *lucimiento* al cielo dieron» (Cebrián, p. 123).
- LUSTRE: (X, «lustrar»), LUSTROSO: «la esmeralda que tanto *lutre* al día» (Moncayo, p. 17) «era cifra del cerco más *lustroso*» (*Ibid.*, p. 16), «tal vez se encuentran prompts y *lustrosos*» (*Ibid.*, p. 341).
- MANES: (N) «y Zaragoza a sus piadosos *manes*» (*Aganipe*, p. 6).
- MENTIDO: (X, *Soledad 1.^a*) «por alma otro *mentido* Mongibelo» (Moncayo, página 12).
- MEMORIA: (X, *Soledad 1.^a*, Muy documentado, desde *el Fuero de Soria*, Bustos, *op. cit.*, p. 557) «mas sus signos su *memoria* dura» (*Aganipe*, p. 6), «de Valderedo la *memoria* pia» (*Ibid.*, p. 6), «pero vivirá eterna en la *memoria*» (*Ibid.*, p. 10), «porque quede de el tiempo en las *memorias*» (Amada, Sentencia 2.^o asunto).

La poesía aragonesa del siglo XVII

- MÉTRICO: (X. Censurado por Jáuregui) «pues sin *métricos* lazos» (Amada, Sentencia 2.º asunto), «que en *métrica* armonía» (Dicastillo, p. 62), «en los postrados míseros despojos» (Moncayo, p. 44).
- MÍSERO: (Soledad 1.ª) «cúbrese el cielo en *miser*o gemido» (Moncayo, Canto 1.º).
- MONSTRUO: (Soledad 1.ª) «el desenfrenado *monstruo*» (Certamen 1.º, Felices), «ese *monstruo* alteraron cristalino» (Moncayo, p. 25).
- NÁCAR: (X) «aljofarados *nác*ares emplea» (Moncayo, p. 17), «restituye sus *nác*ares al día» (Ibid., p. 68), «beves al son en *nác*ares del día» (Ibid., página 79) «*nác*ar con perlas líquidas guarnecen» (Ibid., p. 83).
- NAUFRAGO: («naufregar» X. Soledad 1.ª) «crezca el *nauf*ragio y de la nave crece» (Moncayo, p. 29).
- NÉCTARES: (Soledad 1.ª) «donde desata *néct*ares la fuente» (Moncayo, p. 79), «*Néct*ar mentirse, en él, introducido» (Ibid.).
- NOTICIOSO: (N) «del Prelado elocuente, y *not*icioso» (Aganipe, p. 6).
- NÚMEN: (N) «como *númen* profético adivina» (Aganipe, p. 9), «de aquel *numen* radiante» (Ibid., p. 11), «y a su *numen* propicio» (Ibid., p. 12).
- OBELISCO: (Soledad 1.ª) «de rudos *obel*iscos definido» (Cebrián, p. 123).
- OBSEQUIO: (N) «el *obsequio* amoroso» (Aganipe, p. 6).
- OBSTINADO: (X, «obstinar») «ni el engaño *obstinado* permanece» (Cebrián, página 125).
- OSTENÍA: (X. Soledad 1.ª) «*ostenta* en fuentes, vasos bien labrados» (Moncayo, p. 79), «Ninfa *ostentó* vestida de diamantes» (Ibid., p. 325), «toro contra león, se *ostentó* osado» (Ibid., p. 12), «te *ostentaste* que el Príncipe del día» (Cebrián, p. 122), «*ostentaba* más belleza» (Morlanes, página 59).
- PALACIO: (Soledad 1.ª) «Tú, pues, cuyo palacio transparente» (Moncayo, página 79).
- PALIO: (Soledad 1.ª). Muy abundante desde la *Fazienda*: Bustos, *op. cit.*, página 597 como «capa», (manto). Aquí es metafórico «en carros de cristal, palios de nube» (Fanlo, fol. 2 v.).
- PARASISMO: (X) «de un fatal, engendrada, *parasismo*» (Cebrián, p. 122).
- PEREGRINA: (X, «peregrinar», Soledad 1.ª. Desde *Santa M.ª Egipciaca*, bastante común: Bustos, *op. cit.*, p. 609) «la beldad más *peregrina*» (adj.) (Morlanes, p. 59), «al siempre *peregrino*...» (Dicastillo), p. 29), «las Musas *peregrinas*» (Aganipe, p. 16), «Celebrando en sus versos *peregrinos*» (Ibid., página 6) «fueron al fatigado *peregrino*» (sust.). (Dicastillo, «Carta de Teodoro»).
- PIÉLAGO: (X. Desde la *Fazienda*: Bustos, *op. cit.*, p. 616) «Baxel que rompe *piélagos* de espumas» (Moncayo, p. 321), «golfos de fuego en *piélagos* de llanto» (Ibid., p. 23), «al Noto anega en *piélagos* de espumas» (Ibid., página 26), «en *piélagos* de montes anegado» (Ibid., p. 325), «aquel *piélag*o inmenso, cuias dos» (Nadal, p. 130).
- PLECTRO: (X) «Marco Máximo a quien su *plectro* santo» (Aganipe, p. 7), «con divinizados *plectros*» (Amada, 6.ª sentencia).

La poesía aragonesa del siglo XVII

- POMO: (*Soledad 1.^a*) «como los *pomos* de oro / de la diosa Acidalia» (Dicastillo, p. 35), «*pomos* de almíbar confaciona Apolo» (Ginové, p. 206).
- POMPA, POMPOSO-A: (X. *Soledad 1.^a*) «la verde *pompa* restituye al año» (Ginové, p. 194), «con real *pompa* el triunfo soberano» (*Aganipe*, p. 9), «el vestido con *pompa* más lucida» (Moncayo, p. 14), «su *pompa* ostenta, contra el tiempo armado» (*Ibid.*, p. 16), «más erudita, dulce, y más *pomposa*» (*Aganipe*, p. 15), «mas pocas veces la *pomposa* cresta» (Ginové, página 204), «descoje altiva el círculo *pomposo*» (Ginové, p. 200), «donde el más justo Sol rua *pomposo*» (Amada, 7.^a sentencia), «salió con *pomposo* luto» (Morlanes, p. 59).
- PÓRFIDO: (X) «ni la dureza al *pórfido* precioso». (Dicastillo, p. 22), «metal de temple, *Pórfidos* Ephesios» (Fanlo, fol. 32 v.).
- PRECEDENCIA: (En *Soledad 1.^a* «*precedente*») «la afectada ambición de *precedencia*» (Ginové, p. 204).
- PRECIOSO: (*Soledad 1.^a*. Desde el *Poema del Cid*. Muy documentado: Bustos, *op. cit.*, p. 627), «ni la dureza al *pórfido* precioso» (Dicastillo, página 22).
- PREDECIR: (N) «David *predijo* en cítara de oro» (Dicastillo, p. 37).
- PRESAGIOS: (X. *Soledad 1.^a*. Censurada por Jáuregui) «venera de su gloria los *presagios*» (Fanlo, fol. 42 v.).
- PRESUMA: («presumido») N) «no ay quien librarse naufrago *presuma*». (Moncayo, p. 26).
- PROFANA: (*Soledad 1.^a*) «de esta espesura la quietud *profana*». (Cebrián, página 125). «porque no agravie mi *profana* pluma». (*id.*, p. 121).
- PROLJO: (*Soledad 1.^a*. En Berceo «prolixidad» = mucha duración, Bustos, *op. cit.*, p. 636) «haciendo va un discurso tan *prolixo*» (Ginové, página 197).
- PRÓVIDO: (*Soledad 1.^a*) «*providos* jardineros y guardianes» (Ginové, p. 200).
- PÚRPURA: (X. *Soledad 1.^a*. Desde el *Poema del Cid*. Bustos, *op. cit.*, p. 645) «en *púrpura* bañado, y luz vestido» (Fanlo, fol. 2 v.), «de *púrpura* se baña y arrebola» (Dicastillo, p. 35), «cuya *púrpura* regia, a las estolas...» (Nadal, p. 130), «en su *púrpura* avara resplandece» (Moncayo, p. 68), «Venus, rocío en *púrpura* viviente» (*Ibid.*, p. 100), «de *púrpura* vestido» (Ginové, p. 200), «*púrpuras* de Sydón, rayos tartesios» (Fanlo, fol. 32 v.).
- PURPÚREA: (X. *Soledad 1.^a*) «*purpúrea* nace la virjínea rosa» (Ginové, página 200), «y tras estas *purpúreas* precursoras» (*Ibid.*, p. 205), «muchos cisnes *purpúreos* lo ennoblecen» (*Aganipe*, p. 5) «*purpúreos* hilos miro» (Dicastillo, p. 46).
- RECÍPROCA: (X. *Soledad 1.^a*) «y don la voz *reciproca* del eco» (Dicastillo, «Carta de Teodoro a Silvio») «pues hoy le está *reciprocando* gloria» (Felices, p. 1), «con impulso *reciproco* chocaron» (Moncayo, p. 324).
- REDUCIDOS: (*Soledad 1.^a* y en otros poemas de Góngora «reducción»). Muy gongorino) «a sus tiendas se vieron *reducidos*» (Moncayo, p. 324).
- RESPLANDECE, RESPLANDOR: (X. Ambos desde Berceo: Bustos, *op. cit.*, p. 663) «ascua el carbunco en lazos *resplandece*» (Moncayo, p. 17), «En su *púrpura* avara *resplandece* (*Ibid.*, p. 68) «confuso *resplandor* el cerco assea» (Fanlo, p. 17), «mortaja y luto el *resplandor* de Delo» (Ginové, p. 195), «con tantos *resplandores* (Dicastillo, p. 52).

La poesía aragonesa del siglo XVII

- RÍGIDA: (X) «castigando con *rijida* violencia» (Ginovés, p. 204), «que *rijido* robó el tirano invierno» (*Ibid.*, p. 194).
- ROBUSTO: (*Soledad 1.ª*) «de Anteones *robustos* y Palantes» (Cebrián, página 126).
- RUBIO: (*Soledad 1.ª*. En *Santa M.ª Egipciaca, El Bonium* y otros: Bustos, *op. cit.*, p. 667) «el clavel boquirubio» (Ginovés, p. 200), «*rubios* granates sobre el campo lluebe» (*Ibid.*, p. 195), «cuando heredero sube en *rubio* coche» (Felices, p. 1), «y como *rubias* hebras destexía» (Fanlo, fol. 2 v.), «El *rubio* Dios, hermoso Petareo». (*Ibid.*, p. 23).
- SACRA: (*Soledad 1.ª*) «clara fuente, alto Monte, *sacra* Musa». (Felices, Silva, página 1).
- SEÑAS: (X. Jáuregui censuró su repetición) «muestran su antigüedad con fieles *señas*» (Dicastillo, «Silva de Teodoro»), «supieron dar *enternecidas señas*» (*Ibid.*, p. 47).
- SOLIO: (N) «Prepara a un rey el *solio* purpurado» (Fanlo, fol. 5), «de aquel que en altos *solios* de saphiro» (*Ibid.*, fol. 50). «Silla, Sitial, Dosal, *Solio* y Estrado» (*Ibid.*, fol. 40).
- SUAVES: (*Soledad 1.ª*. Desde *Alexandre*: Bustos, *op. cit.*, p. 695) «cuyas plumas *süaves*, modulantes» (*Aganipe*, p. 5).
- SUBLIME: (*Soledad 1.ª*) «riscos que por lo espeso y lo *sublime*» (Cebrián, páginas 121-8).
- SUMA: (*Soledad 1.ª*) «Norte Atalanta de belleza *suma*» (Moncayo, p. 16).
- TÁLAMO: (*Soledad 1.ª*. Desde Berceo: Bustos, *op. cit.*, p. 697) «en su *thálamo Thetis* le recibe» (Ginovés, p. 198), «dan a la arena en *tálamo* de flores» (Moncayo, p. 353), «asi el amor en *tálamo* fulgente» (Moncayo, p. 31).
- TÉRMINO: (*Soledad 1.ª*. Muy documentado desde 1210 y en la *Fazienda*: Bustos, *op. cit.*, p. 702) «si no *término* al Sol, le son batalla» (Cebrián, página 124), «Bolavan por los *términos* undosos» (Moncayo, p. 16), «en *término* no pequeño» (Dicastillo, p. 13).
- TERSAS: (X. *Soledad 1.ª*, «terso») «dexó sus *tersas* líquidas alcobas» (*Aganipe*, p. 13), «que en *tersos esplandores*» (Dicastillo) «del *terso* pavimento» (Dicastillo, p. 21), «que en *terso* esplandores» (*Ibid.*, p. 22).
- TÍMIDA: (X. *Soledad 1.ª*) «de conegilla *tímida*, que llama» (Moncayo, p. 353), «feroz se alberga, *tímido*, se anida» (Nadal, p. 131).
- TREMENDA: (X «quando a la voz, que el Coro repetía, / con la *tremenda* suya declarava» (Nadal, p. 128), «qual los dientes de Cadmo en quien *tremendo*» (Moncayo, p. 335).
- TRÉMULO: (X) «*Trémulos* deslumbrando tafetanes» (Felices, Silva, p. 1) «y *trémulas* las aguas» (*Ibid.*).
- TROFEO: (*Soledad 1.ª*) «militares *trofeos*» (*Aganipe*, p. 16).
- UMBROSO: (*Soledad 1.ª*) «da el Parque de Palacio a *umbrosos* sotos» (Moncayo, p. 350).
- UNDOSO: (*Soledad 1.ª*) «bolavan por los *términos undosos*» (Moncayo, página 16), «por alimento elige regalado // lo que en *undoso* Reyno, lleva escama» (Nadal, pp. 130-131).

VAGA: (X. *Soledad 1.ª*, «vago») «tanta *vaga* región has ocupado» (Amada, página 125).

VENERABLE: (*Soledad 1.ª*) «un viejo *venerable*» (Dicastillo, p. 11).

A través de estos ejemplos vemos cómo la huella —directa o indirecta— de Góngora es evidente, aunque, muchos de los cultismos se encuentran ya en textos muy anteriores.

En el caso de Ginovés (antes de 1628), es evidente una cierta frecuencia de utilización del cultismo, aunque sin exceso. Pasan de 50 los registrados entre 309 versos que tiene su «Selva al verano», algunos de ellos repetidos. Abundan en él cultismos como: «alba», «aljófar», «resplandor», «púrpura», «pomposo», armonioso», todos los que le interesaban para la descripción del campo, tan cercana a las *Soledades*.

Por lo que respecta al *Aganipe* de Andrés de Uztarroz, vemos también un uso comedido del cultismo, no pretendido, sino casi natural. Algunos los repite constantemente. Resulta curioso anotar que en este largo poema suyo la mayor parte de los cultismos no son gongorinos, aunque éstos no falten. Sin embargo, son escasísimos los de su *Retrato*, que, si fue escrito en 1653, sólo un año después del *Aganipe*, no sigue por la misma pauta léxica.

Abundantes son los cultismos que aparecen en el larguísimo poema de *Atalanta* del Marqués de San Felices. No he citado más que algunos de los cientos que ofrece, 1656 fue la fecha de su publicación; para entonces, se demuestra ya una perfecta asimilación del cultismo en general, y sobre todo, una intencionada predilección por el de rango gongorino..

En cuanto a Dicastillo, lo aprovecha con moderación en su descripción del *Aula Dei* (1637). Utilizó algunos de los cultismos que aparecen en las *Soledades*, sobre todo los de la *Soledad Primera*, y que fueron censurados por Jáuregui. Como en el caso de Ginovés, la huella no es sólo temática, sino que se nota hasta en el vocabulario utilizado para este poema descriptivo, la intención de emparentarlo con el modelo gongorino. En el mismo libro, Tomás Andrés Cebrián aparece con una rica gama de cultismos. Quizás es, en proporción, el que más los utiliza. Y lo mismo el gongorino Juan Nadal; en su poema, publicado conjuntamente en 1637 con los dos anteriores, nos demuestra la asimilación apuntada de los cultismos de Góngora.

Desde 1618 —poema de Fanlo— al *Poema de Atalanta* —1656—, pasando por la *Palestra numerosa* (1650) encontramos ejemplos suficientes de fijación del cultismo gongorino en los poetas aragoneses. Cerrando con estos dos poemas de Certamen (el de Fanlo

y el de Torregrosa) las pruebas cultistas de los poemas descriptivos, mitológicos, religiosos que hemos sondeado, como testimonio de la duración de los cánones establecidos por don Luis de Góngora. El muestrario dice algo más que meras enumeraciones léxicas, es el triunfo definitivo del «valor evocador de la palabra y el influjo que esto tiene sobre su propia estructura formal»⁶.

b) *Cultismos sintácticos*

Además de los cultismos léxicos, otros de tipo sintáctico se encuentran en la poesía gongorina. Antes de don Luis aparecen ocasionalmente en nuestra literatura. El los admite y frecuenta, siguiendo evidentes intentos de latinización⁷.

Ejemplos de estos cultismos sintácticos utilizados por él encontramos en estos poetas aragoneses que siguieron más o menos de cerca las lecciones de Góngora. La pervivencia es innegable:

Servir, causar... expresados por Ser + a + dativo⁸

Esta construcción no es ajena al lenguaje hablado y también puede rastrearse en Góngora. Dámaso Alonso cita algunos ejemplos como:

Que al mar, do tu sepulcro se destina
honra le será.

(fiera) que en los bosques era
mortal error al que con paso lento
los bueyes al establo reducía⁹.

Eco, tal vez, del *mihi sunt*; verbo *ser*, seguidó de *a* (o de *para*, alguna vez), que Góngora intensificó, sobre todo en el *Polifemo*, aunque también lo emplease antes de 1611¹⁰. Fórmula que alcanzó idénticas funciones en nuestros poetas.

Así Tomás Andrés Cebrián en su poema a San Bruno dice:

Tu espíritu heredando, tus influxos
.....
milagro es a los hombres sin segundo.

(Aula de Dios, 1637, p. 127).

Aquí el complemento sigue inmediatamente al verbo y es muy

⁶ BUSTOS, op. cit., p. 11.

⁷ D. ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, cap. V.

Ibid., p. 157.

Ibid., pp. 159 y 160 respectivamente.

¹⁰ *Ibid.*, p. 162.

Aurora Egido

fácil discernir el significado; el espíritu del santo, *sirve, causa*, hace milagros en los hombres que lo reciben

Y Dicastillo nos ofrece otro ejemplo en el que verbo y complemento van seguidos; en estas soledades cartujanas:

«ciertas playas hermosas
o por agradecidas o pidadasas
 fueron al fatigado peregrino»¹¹
asylo celestial...

(*Aula de Dios*, «Carta de Teodoro a Silvio»).

Las murallas sirvieron de cobijo al caminante. O este otro, en el que van separados por el hipérbaton verbo y complemento:

Las calles de ladrillos adornadas
a los cuadros cenefas son curiosos.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 32).

Y Juan Nadal, en el mismo libro; provocando el hiperbatón:

En estos, que *a la esfera* de la Luna,
son pedestal sin arte, y prodigiosa
pirámide...

(Id., Juan Nadal, p. 128).

y que *a los ríguerosos penitentes*
por lo penoso y grave
cárdenos lírios *son*, de olor süave.

(Id., p. 131).

Pero ya antes, en 1628, se habían producido ejemplos en los que aparecía este cultismo:

Nuestro abril animado,
si bien frustrado infante,
a furor tan terrible
es resistencia frágil.¹²
que *no es decente a su ento*
la muda pompa de Midas¹³.

Ejemplos de fijación que se extendieron durante la poesía del siglo XVII con alguna frecuencia y que vemos en 1663, año de la publicación de las *Clases poéticas* de López de Gurrea:

¹¹ GÓNGORA, «A Polifemo, horror de aquella sierra / bárbara choza es, albergue umbrío / y redil espacioso» (GÓNGORA, *Polifemo*, VI). Utilización semejante: Servir de albergue o refugio.

¹² MORLANES, «Venus y Adonis», *Cancionero de 1628*, ed. cit., p. 598.

¹³ MORLANES, «A un despedimiento de Salamanca», *Cancionero de 1628*, p. 592

La poesía aragonesa del siglo XVII

*Y a dilubios de invidias inhumanas,
serás venciendo espumas fementidas
Inmortal Deucalión en el Parnaso.*

*El cristal que a las quellas ovediente
del bruto alado fue dulce y sonoro¹⁴.*

2. REPETICIÓN DE FÓRMULAS SINTÁCTICAS Y ESTILÍSTICAS

Puesto que una de las características más evidentes de la poesía gongorina es la repetición de fórmulas¹⁵, es necesario analizar su influencia en la poesía de los gongorinos aragoneses¹⁶. Aunque señalaré las estructuras formales, sobre todo, no hay que olvidar que las repeticiones semánticas abundan. Especialmente en los larguísimos poemas de centones de versos en los que el poeta agotaba sus posibilidades innovadoras enseguida, y caía en la repetición del vocabulario cultista, en las alusiones y metáforas, en los lugares míticos comunes. No debieron afectar mucho a los aragoneses gongorinos las censuras de Quevedo, Jáuregui y otros anticultistas. Como veremos, todas las fórmulas que aparecen repetidas en Góngora fueron utilizadas por ellos, y de tal modo se afianzaron, que no faltan ejemplos abundantes en las poesías del XVII aragonés.

Creo, además, que es interesante señalar que en el «Comento burlesco de la canción del Certamen del Pilar»¹⁷ que aparece en el *Cancionero de 1628* se critica, entre otros gongorismos, una de las fórmulas que vamos a estudiar a continuación (*No B, si A*), que apareció en el poema de Felices de Cáceres para dicho Certamen Así dice:

¹⁴ *Clases poéticas*, ed. cit., Soneto al autor de B. Villalpando.

¹⁵ D. ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, ed. cit., cap. V.

¹⁶ El análisis se ha hecho sobre los siguientes poemas: Tomás Andrés CEBRIÁN, «Al Patriarca San Bruno», *Aula Dei*, ed. cit., pp. 121-127. Andrés de UZTARROZ, *Aganipe*, ed. cit., «Descripción de las antigüedades y jardines [...] de Lastanosa», RABM, 1876, vol. VI, pp. 228 y *Mausoleo* (Zaragoza, 1637), ed. en AFA, 1948, serie B, pp. 153-216; Juan DELGADO, en *Certamen del Pilar* (Zaragoza, 1637); Juan NADAL y «El melancólico» (anónimo) en *Mausoleo*, ed. cit.; GINOVÉS, «Selva al verano», ed. cit.; Juan de MONCAYO, *Rimas*, ed. cit.; B. LÓPEZ DE GURRBA, *Clases poéticas*, edición cit.; Francisco Gregorio de FANLO, *Certamen de San Ramón Nonat* (Zaragoza, 1618); Mossen Gregorio MONIO y ANADÓN y otros, *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada* (Zaragoza, 1644); Juan de IRIBARREN, *Contienda de la [...] Sangre de Cristo* (Zaragoza, 1623); Juan NADAL, en *Historia de Santo Domingo de Val* (Zaragoza, 1643), de Andrés de UZTARROZ, p. 177; CÁNCER y VELASCO, «Fábula del Minotauro», *Obras*, Madrid, BAE, 1857, pp. 429-437.

¹⁷ Ed. cit., pp. 585 y ss.

Aurora Egido

Infúndame gongórica armonía
la que yo imito de la solfa alada,
dicha si, vista no de embrión humano.

Felices usó y abusó de toda clase de fórmulas gongorinas y los antigongorinos aragoneses le salieron al paso con la burla. Y no sólo él. Juan Delgado en una justa de 1628 (publicada en 1629), dice en el 6.º asunto:

...si no tres ánales nadie...

A *sino* *B*. Esta fórmula tiene en Góngora una función muy clara. Sirve para contrastar dos elementos, de los que se elige uno (A) y se desecha el otro (B). Pero el desechado queda también en el poema y sirve de comparación y sobrepeso.

Las combinaciones —según establece D. Alonso— resultan así: *A* suele ser un elemento realista y violento que se confronta con *B*, más atenuado, sutil o hiperbólico. Puede que *A* y *B* sean dos hipérboles o que no lo sean. Y también sirven para el simple juego de palabras. Las posibilidades son muchas. Lo cual nos descubre, que esta repetición actúa funcional y formalmente. De los dos planos, los poetas aragoneses se quedaron en el segundo. Es decir, aunque en algunos casos lograron una efectiva utilización de la fórmula, la mayoría la emplean una y otra vez de un modo rutinario, como un cliché que se repite, y no siempre con acierto. Abunda el juego de conceptos, y el de palabras; aunque éstos no sean contrarios, se elige *A* y no *B*:

Si no término al sol, la son batalla

(T. A. Cebrián, *Aula de Dios*, p. 124).

La huella gongorina permanece en la fórmula y en el vocabulario:

ser flor del álva y alva de las flores,

A

si no pavón sobervio

B

de la verde floresta.

(Ginové, *Cancionero de 1628*, p. 200).

Se paralelizan dos elementos de casi idéntico rango poético: uno positivo, y otro negativo:

si no de infames plumas guarnecidos,
de miel tan bien untada.

(Id., p. 201).

La poesía aragonesa del siglo XVII

O se queda en simple juego fonético-significativo:

Halló incendios al cariño
si no cariño al incendio.

(López de Gurrea, *Clases poéticas*, p. 15).

Da a elegir entre dos imágenes que van entremezcladas este ejemplo relativo a una concepción neoplatónica del universo:

En campo de esmeraldas coronado
si no en cielo de flores guarnecido.

(Juan de Iribarren, *Cert. de Cogullada*, p. 79).

O la elección se plantea entre dos mitos:

Creta feliz se ve, pensil hibleo,
si no alegre alquería de Neptuno.

(Cáncer y Velasco: «Fáb. del Minotauro», pp. 429-437).

Conceptismo:

Logróse, pues, oficiosa
i la recibió la tierra,
si no dió lágrimas vivas
muertos aljófares muestra.

(Moncayo, *Rimas*, p. 198).

Y también contraposición —como ocurre en Góngora— entre el realismo («lágrimas vivas») y la imagen culta («muertos aljófares»).

Murió Sicheu, mas amante
Dina, ocultando su pena
si no dió lágrimas vivas,
muertos aljófares muestra.

(Moncayo, *Rimas*, p. 198) (18).

Otras posibles variantes, como *A quando no B*, se desprenden de esta fórmula El «Ilustrado» valora la tumba del padre de Andrés de Uztarroz de «decente, ya que no lujosa»

Quando no augusto vaso
de afécto generoso, Urna decente.

(Juan Nadal, «El sepulcro de B. Andrés...», *Mausoleo*).

¹⁸ El Marqués de San Felices repitió todas estas fórmulas. Abundan, sobre todo, en las fábulas mitológicas, pero aparecen también en las demás composiciones.

Aurora Egido

A si B. — En Góngora¹⁹ su utilización es doble: unas veces sirve para indicar adversación, otras no. En nuestros poetas ocurre lo mismo:

En trágicas, si dulces cantilenas.

De Eolo sonante, si impaciente.

(Fray José Sierra, *opus cit.*, p. 152 b).

Uztarroz, cuando describe la casa de Lastanosa, señala que las medallas sacras estaban en una habitación distinta de las profanas. Para ello, se sirve de esta fórmula:

Su dictamen prudente
en curiosa mansión si diferente.

(*Descripción...*, p. 228).

Y en la *Justa* que se celebró en Huesca en 1650 encontramos estos ejemplos, de corte culterano:

volando pisa, si pisando vuela.

(Fray José Sierra, *Palestra*, p. 152 b).

suaves cantaban unas, siendo asombros
del escuchar su voz, si del donaire
gala sus galas, otras van danzando.

(Id., p. 153 b).

No B si A y No B, A. — El tipo *No B, A* es anterior (1606) al *No B si A* (1610) en la poesía de Góngora²⁰. Parece que el segundo es una intensificación del primero. En nuestros poetas aparecen simultáneamente, incluso dentro del mismo poema, lo que demuestra su fijación; así en este de 1637:

No B, A

con raras, no imitables aspereças.

(T. A. Cebrián, *Aula de Dios*, p. 127)

Y en otros:

nopreciado, si aplaudido.

(«El Melancólico» (anónimo), *Mausoleo*).

¹⁹ D. ALONSO, *opus cit.*, p. 153. Hay que señalar, con él, que se da también en Góngora «este caso de una fórmula sintáctica, fijada ya, sin motivo interno que la justifique». (*Ibid.*, p. 147).

²⁰ D. ALONSO, *opus cit.*, p. 153.

La poesía aragonesa del siglo XVII

No B, sí A

no lo esculto desta Pira
si las cenizas admira.

(Id.).

No B, antes A

No de Bruto Real, ni de otra fiera
feroz bramido, o queixa lastimosa
desta espesura la quietud profana;
antes como en su propia muda esfera
si entre calmas la paz dulce reposa
despierta entre silencios la mañana.

(T. A. Cebrián, *Ibid.*, p. 125).

No B, A

Da a mármoles y bronces, no a papeles.

(Uztarroz, soneto en las *Rimas* de J. de Mon-
cayo, 1652).

No sacro canto, inspiración profana.

(Fray José Sierra, *Palestra*, p. 108 b-110).

No B, sí A

No con harpón común plebeya vida
si noble vida con beldad pintada.

(Id., p. 22).

Algunos de los ejemplos pertenecen a Justas Poéticas, con lo que se establece claramente su uso en este tipo de competiciones, lo mismo que en los poemas publicados aisladamente, o copiados en los Cancioneros, como el de 1628, Así el ave de Cogullada, en el certamen de ese nombre, es descrita como

No B, sí A

ésta, que oi la miramos anidando
no en las gentiles plantas invencibles
si en las incomprendibles
sacras manos del Rei quepredomina²¹.

(Mossen Gregorio Monio i Anadón, *C. de Cogullada*, p. 121).

No faltan las notas de prosaísmo: el premiado Juan Nadal recibe en la sentencia a su poema las obras de Zurita. Iribarren lo cuenta así:

²¹ En esta canción el poeta «Penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana» evidencia desde los inicios su gusto por la poesía de Góngora: «Quando del año la estación florida // de aromas odoríferas abunda / la virtud de los árboles ofrece / en pompa verde, / vegetante vida». *Ibid.*, p. 121.

Aurora Egido

No B, sino A

no las mançanas de oro de Atalanta
ni de Colcos el rubio Vellochino,
sino los Tomos seis de la erudita
gloria insigne de Iberia, de Zurita.

(Iribarren, *C. de Cogullada*, p. 186).

Con ello, no sólo ofrece a Nadal la posibilidad de unos supuestos premios mitológicos, sino que iguala la obra de Zurita con todo lo que va en el primer término.

No B, sí A

no el trueno, si el estruendo de una lira.

(Moncayo, *Rimas*, pp. 94-107).

Los ejemplos llenarían muchas páginas; también los de las variantes del tipo siguiente: *No A, si bien B*:

no clavado en la cruz, como el Esposo
si bien con advertida semejança
de su martirio acervo, doloroso.

(Nadal, *Historia de Santo Domingo de Val*, de A. de Uztarroz).

El *Aganipe* ofrece un buen surtido de estas fórmulas que Andrés de Uztarroz utiliza en todas sus posibilidades, partiendo de las fórmulas más gongorinas y desarrollando otras variantes:

No B, antes A

Los platos que sirvieron a la mesa
no a la gula sirvieron de alimento
antes fueron expresa
vianda del Real entendimiento.

(*Aganipe*, pp. 9-10).

No B, quando A

No su gloria eternice
el infeliz esposo de Euridice,
quando más dulce Orfeo
es que de las nueve su mayor trofeo.

(*Aganipe*, p. 14).

No es mucho que su lira las enfrene,
quando es imán sonoro de Pirene.

(*Aganipe*, p. 17).

Y lo mismo en otros poetas. En Ginovés abundan las fórmulas descritas y la siguiente aparece varias veces en la «Selva al verano»:

La poesía aragonesa del siglo XVII

No B, que A

No ya sobre el telar del ayre frío,
teje Orión sombrío
de copos blancos y de nubes negras
mortaja y luto al resplandor de Delo,
que por muerto con lluvias llora el cielo.

(*Cancionero de 1628*, p. 195).

No A, sino B. — Esta otra fórmula que también se encuentra repetida en la poesía de Góngora, aparece en los poetas aragoneses. Veamos este ejemplo de Francisco Gregorio de Fanlo en el que quiere quitar importancia a su estilo, dentro de una humildad más que tónica, en el poema dedicado a San Román Nonat, por quien iba el Certamen:

No son telas que baña en Tyrios filos
del radiante Notón la roja frente
en Phocaycas florestas, Apsos, Nilos
quando matiza el Bromio del Oriente
si no pobres poéticos estilos
émulos al Molón más eloquente.

(Fanlo, *opus cit.*, p. 2).

Otro ejemplo de *No A, sino B* en el *Aganipe*:

No sepulta entre flores y arrayanes
sino en el templo de la sacra Aurora.

(P. 6).

Por último, una fórmula más se encuentra bastantes veces en estos poetas: *Poco... mucho*.

Poco... mucho

El mismo cuidado en Dina
poca edad, mucha belleza.

(Moncayo, *Rimas*, p. 198).

con poco, mucho Cielo se atessora.

(T. A. Cebrián, «Al Patriarca». *Aula de Dios*, p. 126).

y en poco mapa muchos esparcidos.

(Uztarroz, *Descripción...*, p. 228).

La repetición de esta fórmula es, como digo, abundante, suele tener la función de poner dos términos al parecer distintos en unión. Se trata, a veces de una paradoja o un imposible que hace mezclar sus términos por medio de esta fórmula. Todas ellas sue-

len tener en muchos casos un valor semántico que de otro modo habría que lograrse con mayor número de palabras. El intento gongorino se cristalizó ampliamente en la poesía aragonesa del XVII y es rasgo indiscutible de la pervivencia de sus modelos.

«Dar a», Otra fórmula que se repite.

Dámaso Alonso dedica una extensa nota a la repetición gongorina del verbo *dar*²², más la preposición *a*, en frases como «dulces querellas // da al mar», «aliento sonoro // daba Tritón a un caracol torcido», etc. Jáuregui y Quevedo las censuraron y los gongorinos que aquí estudiamos la utilizaron muy a menudo. Estos verbos suelen emplearse para evitar otro verbo, sustituyendo su trivialidad posible por una perífrasis. Los poetas aragoneses aceptan la fórmula y la calcan muchas veces con el mismo resultado significativo que el de Góngora²³. Así Felices de Cáceres, cuando dice:

Por su misma persona
dando aceros a Palas y a Balona.

(*La casa de armas del sol*, Barcelona, 1626).

Di a los vientos mi trompa lenguajera.

(*El caballero de Avila*. Zaragoza, 1623, fol. 235).

Dando a los ojos flechas de diamantes.

(*La casa de armas del sol*).

En donde el *dar a* viene a sustituir verbos ordinarios como «armar», «bocear» y «mirar intensamente». Veamos otras muestras en Juan de Moncayo:

Moriste dando al bronce de tu fama glorias.

(*Rimas*, p. 25)²⁴.

«Morir dando al bronce» es morir publicando su gloria por medio de la fama. Y en el ejemplo que sigue el eufemismo estético del cabello ondeante queda así expresado:

El desorden del cabello
da en ondas de Ophir cambiante

²² *La obra poética de Góngora*, pp. 136-137.

²³ Sobre la repetición de esta fórmula, vid. A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, 1957, pp. 890-891.

²⁴ Compárese con Góngora: «su canoro dará dulce instrumento / cuando la fama no su trampa al viento» (*Dedicatoria de las Soledades*, vv. 35-37).

La poesía aragonesa del siglo XVII

al aliño que lo prende
y al Céforo que lo esparce.
a dar hermosura al prado
y a dar belleza a los cielos²⁵.

(Moncayo, *Rimas*, pp. 216 y 237 respect.).

En este otro ejemplo juega con el binomio Galatea/Galantea, expresando con la fórmula cómo Atalanta yace sobre la arena con su amante; y el acto sexual poetizado:

con la dulce y pronto galantea,
dan a la arena en tálamo de flores
el colmo que pretenden sus ardores.

(*Poema de Atalanta...*, p. 353).

También aparece en otros poetas:

Dá a mármoles y bronces, no a laureles.

(A. de Uztarroz. Soneto en las *Rimas* de Juan de Moncayo, 1652).

Con lo que Uztarroz pretende indicar a su amigo que valen más los premios de la guerra que los literarios.

En este otro ejemplo *dar a* sustituye a «alegrar»:

salió con pomposo luto
a dar gozo a la ribera.

(Diego Morlanes, «A un luto»²⁶).

Y el que pongo a continuación está por «golpear», «saltar» del agua que corre:

Dando al cristal en las piedras.

(José Navarro, *Poesías varias*. Zaragoza, 1654, p. 260).

Dar a = alumbrar.

Lísida al prado dio luz que le dora.

(López de Gurtea, *Clases poéticas*. Zaragoza, 1653, p. 193).

²⁵ El que más ejemplos de este tipo ofrece es, sin duda, el Marqués de San Felices. Así en la «Fábula de Júpiter y Calixto» (*Rimas*): «dando a la selva con furor ardiente, de Flora el aromático tesoro» (p. 280), «la púrpura del labio dio a su mano» (p. 283). Compárese este último con Góngora: «Su boca dio y sus ojos cuanto pudo // al sonoro cristal al cristal mudo» (*Polifemo*, v. 191-192). «Calixto da a su rostro vergonçosa el carmín que florece la mañana» (p. 291). Perífrasis este del rubor que tiene Calixto en el momento de dar a luz. Cosa que aprovecha MONCAYO para expresarlo por medio de un nuevo eufemismo: «su preñez aligera desdichada / dando a la selva entre las bellas flores / el fruto de tiránicos amores» (p. 298). El recuento de otros tantos ejemplos se haría interminable.

²⁶ José ALFAY, *Poesías varias*, ed. cit., p. 59.

A veces el *dar a* supone una fusión entre dos elementos opuestos o pertenecientes a distintas esferas naturales. Esto ocurre en Góngora y lo mismo en nuestros poetas. El ejemplo que sigue señala la fusión entre el cuerpo de la ninfa y el agua en que se baña:

Clarinda de su veste se despoja
ni al agua de lo mas que dar podía,
ni en rosa que la cólera deshoja,
ni en nieve, que su cielo producía.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 290).

No faltó entre los antigongorinos aragoneses quien atacara esta repetida fórmula. En el *Cancionero de 1628* aparece un «Romance contra la [Canción] de Felices en el Certamen del Pilar»²⁷ en el que se ridiculiza, entre otras cosas, esta muletilla:

De un marmóreo atlante, a donde
trono la Virgen levanta
dando al viento su voz vida,
al raio cristiano habla.

Aludiendo claramente al uso que Felices de Cáceres y otros componentes de ese certamen hicieron de la fórmula

Desde la perífrasis más simple (*dar al viento* por *vocear*, por ejemplo), hasta las mayores complicaciones en las cuales el huir de un verbo corriente es como un bello eufemismo que ayuda a la metáfora para que ésta tome un nuevo rumbo, una vez más, los gongorinos aragoneses aceptaron la propuesta de su maestro.

3. EL HIPÉRBATON

Conocemos, a través de los análisis hechos por Dámaso Alonso y W. Pabst²⁸, la utilización que Góngora hizo de este cultismo sintáctico. Por un lado, persistió en la idea, que ya se había desarrollado desde Juan de Mena, de igualar el castellano con la sintaxis latina; intensificando, eso sí, su empleo, razón por la cual fue censurado. Y por otra parte, aprovechó esta figura para juntar en el centro del verso las palabras de mayor flexibilidad y soltura o las de mayor intensidad tónica y sugestión. A lo que

²⁷ Ed. cit., fol. 884 v.

²⁸ Dámaso ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, pp. 171-211 y W. PABST, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, Madrid, 1966.

se añadió una mayor acumulación de efectos sonoros. Preciosismo y oscuridad añadidos a los cambios sintácticos que revierten así en cambios semánticos y poéticos. Nuevas posibilidades se abren, sugerencias poéticas que ya señalaba Pabst:

En Góngora el hipérbaton sirve también para engañar provisionalmente al lector y sorprenderlo²⁹.

Antes de entrar en el análisis del hipérbaton en los gongorinos aragoneses, hay que tener en cuenta que muchos ejemplos de hipérbaton habían sido asimilados totalmente por el lenguaje poético del Siglo de Oro y que no ofrecían ninguna novedad. Es el caso de la separación entre el genitivo y la palabra de la que depende. Este tipo de hipérbaton no alcanzó las censuras de los anticultistas y, aunque aludiremos a él, son los cultismos propiamente gongorinos los que más nos interesa considerar aquí³⁰.

a) *Separación del genitivo y su dependiente.* — Un aluvión de ejemplos acude a esta cláusula. Aunque el número no añada nada nuevo. Como hemos señalado, se trataba de un hecho normal en la poesía de entonces:

porque no agravie 'mi profaña pluma
de tus hazañas' la difusa suma.

(Cebrián, *Aula de Dios*, p. 121).

te rindió de la luz' la monarquía.

(Ibid., p. 122).

no aquí del año los floridos meses.

(Ibid., p. 123).

apiadar de los riscos las entrañas.

(Dicastillo, *Ibid.*, p. 136).

²⁹ *Opus cit.*, p. 40.

³⁰ El análisis está hecho sobre los siguientes poemas: Tomás Andrés CEBRIÁN, «Al Patriarca San Bruno», *Aula de Dios*, pp. 121 y ss.; DICASTILLO, «Al serafín de las soledades, San Bruno», *Aula de Dios*; Andrés MELERO, «Canción Real a San Juan Climaco». *Cancionero de 1628*, ed. cit., pp. 418 y ss.; Andrés de UZTARROZ, *Soneto* (p. 191 de *La erudición española* de DEL ARCO), *Soneto y Romance (Mausoleo)*, pp. 34 y 38 en *La erudición española*, p. 110 y p. 111. respectivamente), *Soneto: «No son de Estacio, no, las Soledades»* (*Aula de Dios*, preliminares) y *Aganipe* (ed. de Zaragoza, 1781); Diego MORLANES, «A un depedimiento de Salamanca», (*Cancionero de 1628*, pp. 592 y ss.), «Del mismo a un arroyuelo» (id., p. 594), «Venus y Adonis...» (id., p. 595) «Canción a la primavera» (id., p. 602); Juan de MONCAYO, *Rimas, Poema de Atalanta* (Zaragoza, 1656) y *Chatálogo Real de España*, Madrid, 1637, de don Juan de MONCAYO al autor»; J. L. IBÁÑEZ DE AOIZ, *Epitalamio sacro al velo de Nuestra Señora* (Zaragoza, 1644), «Elogio... a Felipe en el sitio de Lérida», en el *Obelisco* (Zaragoza, 1646). Felices de CÁCERES, *Justa del Pilar* (Zaragoza, 1629). F. AMADA y TORREGROSA, *Palestra...* (Huesca, 1650).

A veces es una simple mutación: se pone el genitivo en primer lugar, y luego la palabra de la que depende. Otras, se intercala un verbo u otra palabra entre ambos. Así Andrés Melero ofrece un buen catálogo de ejemplos:

El sol recién nacido, que aquí goça
del alva el echo, que por leche mama.

(Andrés Melero, *Cancionero de 1628*, p. 419).

mas no puede, por ser *del suelo plantas*.

(*Ibid.*, p. 421).

que como no es sabido
de rosas desojar a los rosales.

(*Ibid.*, p. 427).

Uztarroz también los utilizó, como en este soneto que precisamente fue alabado en la *Agudeza*, discurso LII, por su amigo Gracián:

Rayos brilla de amor afectuoso.

(*La Erudición Española*, p. 192).

Del fuego abrasador la llama ardiente.

(*Id.*).

Y en el *Aganipe* asoman casos semejantes, con frecuencia:

De la selva la dulce sombra oscura (p. 80).

Aunque la liebre tímida presume
vestirse *del Nebli la vaga pluma* (p. 81).

De los ciervos la caza... (id.).

El hipérbaton en este poeta nunca es forzado. Más que separaciones, hace mutaciones que presentan al genitivo en el primer plano semántico. Era un sistema generalizado que encontramos en casi todos:

Las cercanas ierbecillas
del prado antiguo ribete.

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 594).

sirviéndole de lecho
de flores los celajes.

(Morlanes, *Ibid.*, p. 596).

alas constituyendo de sus brazos.

(Felices, *Justa del Pilar*, p. 11).

b) *Separación entre adjetivos y sustantivos.* — Los adjetivos que en el supuesto lenguaje lógico van unidos, se separan y hay, según la denominación de Pabst, una trasposición de nombre y atributo. Es obvio que el poeta se puede permitir tranquilamente estos cambios, naturales muchas veces, incluso a nivel de lenguaje hablado. En ocasiones varios tipos de hipérbaton aparecen mezclados:

¡O feliz astro!, ¡o prodigiosa llama!
¡de un fatal, engendrada, parasismo
 b a b
de una noche en los yelos concebida!
 c c

(T. A. Cebrián, *Aula de Dios*, p. 122).

O el sustantivo se separa del adjetivo y éste del que lo acompaña:

estrella luego tan esclarecida
y entre seys que le siguen, *eminente.*

(T. A. Cebrián, *Ibid.*, p. 122).

Pero, a veces, el hipérbaton de este tipo es simple y sin combinaciones:

En esta clara ciudad
convento de España antiguo.

(A. de Uztarroz, *La Erudición Española*, p. 111).

férrea sellando en aire la herradura.

(J. de Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 321).

Aparte de estos dos tipos, a y b, analizaremos ahora otra serie de los que son más gongorinos y que estos poetas aragoneses siguieron utilizando³¹. La dependencia con los modelos de Góngora es obvia, como veremos:

c) *Separación del sustantivo con respecto a los determinativos.* — Numerosas veces aparece en la poesía de Góngora («cuanto ya el vestido océano ha bebido», «cuantas pisan farnas la montaña»). Entre sustantivo y determinativo se interponen un verbo, un sustantivo, una partícula...

³¹ Omito el caso de separación entre la preposición *de* y el vocablo del que depende, ya que en los gongorinos aragoneses sólo aparece muy ocasionalmente.

Aurora Egido

Sustantivo

Este de Augusta *célebre* *adogado*.

(A. de Uztarroz, *La Erudición Española*, p. 110).

alma de *tantas* en el Cielo *estrellas*.

(Amada, *Palestra*, p. 141).

Verbo

copiando *cuantas* hay *frondosidades*.

(A. de Uztarroz, Soneto en *Aula de Dios*).

Si este insulto no castigas
si *éste*, no impides, *desorden*,
si *ésta*, no ultrajas *soberbia*.

(J. de Moncayo, *Rimas*, p. 262).

en que *raudaes* conoció *primeros*.

(Felices, *Justa del Pilar*, p. 7).

tantos consagra *aplausos*, a la historia.

(J. de Moncayo, *Cathálogo...*)³².

Partícula

Este, pues, *nobilísimo* *ornamento*.

(Aganipe, p. 73).

Este, pues, *gran* *silencio*.

(Felices, *Justa del Pilar*, p. 7).

Frase

Estos de mi tarda pluma
bien que *grosseros* *borrones*.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, *Delicias...*, pp. 149-153)³³.

d) *Separación entre el artículo definido y el sustantivo*. — Este fue uno de los tipos de hipérbaton censurados por Jáuregui. Aparece esporádicamente en estos poetas, pero aunque no se en-

³² El hipérbaton fue cultivado ampliamente por el Marqués de San Felices. Ya señaló Cossío en su estudio de las *Fábulas mitológicas de España*, Madrid, 1952, pp. 832 y ss., que la utilización que hace este poeta del hipérbaton es a veces forzada; así en el poema de las *Rimas*, «La fábula de los Titanes», según Cossío, «El hipérbaton culterano tiene aquí mucho más lugar que en el romance antecedente y llega a lo cómico». Se refiere al hipérbaton: *este... desorden*, etc. Otros ejemplos, demasiado para incluirlos, he encontrado por mi cuenta, como estos: «*tantos* dedicó a amor *tiernos suspiros*» (*Poema de Atalanta*) «*cuantas el prado márgenes* colora» (*Rimas*, p. 72). «Orgullo tanto generoso oprima», MONCAYO, *Atalanta*, p. 32. Véase mi ed. de las *Rimas*, cit., p. XXX.

³³ J. L. IBÁÑEZ DE AOIZ los utiliza bastante: «*quantos* le avía tu remedio / costado a tu rei *sudores*». (*Delicias*, p. 149).

La poesía aragonesa del siglo XVII

cuentre en abundancia, su uso es evidente. Hay ocasiones en las que el hipérbaton se hace dudoso:

los bien formados vapores.

(Moncayo, *Rimas*, «Fab. de los Titanes»).

los no despiertos párpados del día.

(Moncayo, *Atalanta*, p. 49).

Pero otras, aparece en el más claro modelo de distorsión gongorina:

pues la, en hebras de luz, hilada vida.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, «Soledad...», *Obelisco*, p. 141).

e) *Alteración en el orden de las palabras.* — Este tipo de hipérbaton fue exagerado por el Barroco en extremo, y, sobre todo, por los gongoristas que aprovecharon esta faceta de trastocar el orden de la sintaxis, que el español posee en mayor grado que otros idiomas. A veces se utiliza para llevar el verbo al final de la frase, siguiendo el camino iniciado hacia la identificación de la sintaxis española con la latina; otras, el verbo inicia la frase o se coloca en el centro de la misma. Este cambio introduce también una diferencia en la significación del poema y su función se resuelve según los casos.

El poema de Melero a San Juan Climaco basa sus valores poéticos en el hipérbaton, en una buena parte. Varios verbos colocados al final se agolpan en estos ejemplos:

Nunca las yerbas con cabriolas, *bala*
la inquieta cabra, ni sus ojos *poda*
ni llegándose al árbol, de repente,
la cornijera frente al ramo *yguala*,
ni encorvando las ramas *acomoda*
sus pies al tronco ni, a la rama el diente.

(*Cancionero de 1628*, p. 418).

las yerbas que con lágrimas *platea*.

(*Id.*, p. 419).

oro la plata de sus canas *hace*.

(*Id.*, p. 419).

Es un síntoma general de gongorismo el encontrar esta trasmutación de palabras en un orden arbitrario según las preferencias del poeta, que aprovecha en el largo período los paréntesis, las

Aurora Egido

subordinaciones, todos los sistemas, para cambiar el suceso lógico de la oración. Las combinaciones son múltiples. Unas más forzadas que otras. Veamos algunas en Andrés de Uztarroz, la mayoría de escasa alteración significativa, y casi a nivel de lengua hablada:

para la Docta memoria
de los Consultos *dedico*.

(*La Erudición Española*, p. 111).

Lágrimas de tus tiernos ojos *vierte*.

(*Id.*, p. 43).

quando de genio tal su fin *advierte*.

(*Id.*, p. 113).

En general, la sintaxis de estos poetas no se altera tanto como en Góngora. Aunque sea frecuente la inversión de términos y la combinación de los mismos.

Este hipérbaton aparece mezclado con otros tipos. De hecho, es resumen completo de todos ellos:

(a y e)

Qual reloj del espíritu más cierto
lo Anacoreta, y cenobita en uno
reduxiste, afinaste, a cuya fama
Urbano te donduxo del desierto.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 136).

Aquí de ojas de yedra
medicina una palma enferma *hace*.

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 423).

Hace la salva al punto que amaneçe
el alva el ruiseñor dulce y süave,
el verdón verde y el jilguero varío,
de la calandria la dulçura crece.

(*Id.*, p. 422).

f) *Separación entre el verbo y su auxiliar*. — Tampoco falta la sumisión a este modelo gongorino:

donde en robustos ombros de sus montes
el globo de carbunclos esparcido
descansó de sus vueltas *fatigado*.

(T. A. Cebrián, «Al Patriarca...», p. 123).

La poesía aragonesa del siglo XVII

que fue en continua inundación *desecho*
apiadar de los riscos las entrañas.

(Dicastillo, «Al serafín...», p. 136).

van de las ninfas *aumentando el choro*³⁴.

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 603).

Los largos poemas contenían su desenfrenamiento en este juego interior que les servía de momentánea barrera. Alterando el orden de las cosas, se bifurca la longitud de la frase en nuevas posibilidades expresivas que tienen su fuerza precisamente en el supuesto desorden. No siempre, sin embargo, los poetas sobrepasan la intención. Algunos se quedan en la dificultad, sin ahondar más en las posibilidades poéticas. Citaré un significativo ejemplo:

porque profundo, más que sonoro
(no el Aura popular sólo suspenda)
los riscos que sepultan monstruos hienda,
hienda los riscos, monstruos atormente
el eco resonando penitente
y enamorando superiores Cielos
de ver la desnudez, derretir yelos,
y pasmados los Alpes de que un hombre
aún más constante que ellos, los asombre.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 133).

Hipérbaton obligado por la tradición barroca, lugar inevitable en el que casi todos los gongorinos coinciden. Forzando el paso a veces —como Moncayo en el poema de la «Fábula de los Titanes»—, por llegar a las cimas que estableció don Luis de Góngora, o moderándolo.

4. LA ANTÍTESIS

«... When I love thee not,
chaos is come again».

(Shakespeare, *Othello*, III, 91).

El universo barroco era tal que Coleridge, en su *Biografía Literaria*, podía explicarlo en términos de equivalentes correspon-

³⁴ Otros ejemplos: «Si uncidos a su carro no estuvieran» (MONCAYO, *Poema de Atalanta*, p. 360), «siendo cuando más grata en serles viene / ligera en males, y pessada en bienes» (FELICES DE CÁCERES, *Justa [...] del Pilar*, fol. 1).

dencia³⁵; de ahí la frecuencia en el lenguaje de la unión antitética. Esta teoría se derivaba, en parte, de la proporcionalidad de las relaciones de la que nos habla la escolástica. La disconformidad unida parece ser casi una verdad universal paradójica que ha existido siempre. Pero lo que aquí nos interesa, es aludir a su pervivencia en el Barroco y su posible encadenamiento con las formas antitéticas a que luego aludiremos.

Para el poeta «metafísico» Johnson la agudeza no era sino:

«a kind of discordia concors, a combation of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike»³⁶.

Hasta qué punto esta misma teoría aparece en Gracián, es bien curioso³⁷. Ambos aluden a la dificultad de unir lo inunible. Pero tales dificultades eran mucho más salvables en el siglo XVII; con una tradición de uso de la metátesis de lo ilógico, era tan normal en poesía, como lo propiamente lógico, utilizar la antítesis. De ahí, el poderoso salto que da Góngora, quien no se conforma con la simple paradoja, sino que monta una sobre otra, complicando la función de la misma. Y de ahí también que sus imitadores salven menos obstáculos, menos conceptos agudos, al encontrarse con que casi todo lo que pretendían estaba ya sobrepasado en el *Poli-femo* o en las *Soledades*. De modo que cuanto más lejanos son los extremos, más útil es la unión. «La dificultad vencida» será la clave del éxito de que nos habla Gracián. Pero nuestros poetas han tenido que vencer muy poco, actúan tanto por imitación, que no se atreven a sobrepasarla, o fracasan en el intento.

La *discordia concors* forma parte del conceptismo, aunque la utilicen los gongoristas, como la utilizó su maestro. En el discurso VIII de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián habla de «Las ponderaciones de contrariedad» y dice:

«Unir a fuerza de discurso dos contrarios extremos, extremo arguye de sutileza»³⁸.

³⁵ Londres, 1887.

³⁶ Tomo la cita de K. K. RUTHVEN, *The Conceit*, London, 1969, p. 7. Téngase en cuenta que para Arnold HAUSER la «discordia concors» es lo que caracteriza el manierismo, aunque para él hay algo más que «mero juego formal»: «La pugna de las formas expresa aquí la polaridad de todo ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo», *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 36-37.

³⁷ Vid. F. MONGE, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián». En *Homenaje*, ed. cit., pp. 355-381.

³⁸ *Obras Completas*. Madrid, 1960, p. 270. Ed. de A. del Hoyo. También me interesa aludir a los conceptos del discurso XVI en el que trata «de los conceptos por disparidad» (pp. 306 y ss.) y al discurso XXII (pp. 336 y ss.) «De la agudeza paradoja».

El da una definición de algo que gozaba de una gran tradición en nuestra literatura y cuyos rastros hay que buscar en la poesía amorosa y, en general, en toda la poesía. Venía de lo provenzal y de lo petrarquista. Era un procedimiento del que Góngora se sirvió, como he dicho, pero cuya raíz está asentada en la poética conceptista³⁹.

Los gongorinos aragoneses se mantienen más en las líneas trazadas por Baltasar Gracián. Por un lado, cultivaron la antítesis temática, por otro, la verbal:

«En la solución o desempeño del reparo hay muchos y valientes primores: hallar correspondencia y materia de concordar los extremos repugnantes, es lo esencial de la razón que se da»⁴⁰.

Esto es, antítesis entre ideas que se conjugan y que Gracián explica con el soneto de Carrillo «Pidiéndole piedad de sus males al amor». Este tipo abunda extraordinariamente y es expresión feliz de la barroca lucha de contrarios. Los ejemplos son frequentísimos. Abundan, sobre todo, en la poesía amorosa (ya que el amor, desde antes del Renacimiento, se fraguaba en contradicciones), pero se extiende a los poemas sobre el tema del *carpe diem* y la brevedad de la vida, en los que extremos de juventud y vejez, ayer y mañana, están en lucha. Contra mayor sea la distancia que media entre los extremos, mayor será su unión, porque

«Cuanto más recóndita la razón del desempeño, es más bien recibida, por erudita, y que arguye la gran perspicacia del ingenio»⁴¹.

Estos tipos de antítesis encuentran buen eco en los poetas que estudiamos. Baste este típico ejemplo de conjunción paradójica:

En campos de Neptuno
mezcla el amor, a fin de su cautela
dos extremos; que el uno,
el agua enciende; el otro el fuego yela;
i a quien verle pretende,
el uno yela, quando el otro enciende.

(Moncayo, *Rimas*, p. 156)⁴².

³⁹ La antítesis va muchas veces relacionada con la bimetración por contrarios. Se contrastan dos significados que pertenecen «a una misma esfera de realidades materiales o inmateriales» (Cfr. D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 117-119-120-168). La antítesis se une de ese modo con la bifurcación. Es decir, se entrecruzan el significado y la forma.

⁴⁰ *Agüeza*, p. 272.

⁴¹ *Ibid.*, p. 273.

⁴² O este otro ejemplo de fray José SIERRA en la *Palestra numerosa* (Huesca, 1650, p. 7): «*Amorosa batalla, dulce lucha, / alegría penosa, alegre pena / propone amor al Júpiter de Ungria / al dividirse al Aguila serena / mucha es la pena, la*

Estos poetas abundan también en juegos verbales conceptistas antitéticos. Muchas veces se quedan ahí, sin formular nuevos hallazgos, y es entonces cuando el poeta de segunda o tercera categoría queda en evidencia más que nunca, al no saber resolver su propio enigma y no encontrar la clave de la concordancia, que tan bien supieron solucionar Góngora y Quevedo, por ejemplo.

Encontramos abundantes casos de antítesis entre la vida y la muerte, tema tan profuso en el Siglo de Oro:

por mis *males cercados*,
para mi *bien abiertos*
pues más que *vivos*, para mi *ven muertos*.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 46).

que a *breve muerte* para *eterna vida*.

(*Id.*, p. 30).

y siendo de tal suerte,
medio vida tu edad y *medio muerte*.

(Tomás Andrés Cebrián, *Ibid.*, p. 77).

Antítesis de la que no se libró ni Góngora. Como en el romance «Pensó rendir la mozuela...» que Gracián trajo a propósito de la «agudeza por contrarios», en la que «Puédese dar la razón, sin que preceda al reparo, que ella misma lo exprime»⁴³:

Apenas tenía quince años
cuando un día a mediodía
dejé mi tierra por Flandes
sepulcro de nuestros crismas.

Donde padecí peligros
tan grandes, que juraría
que la muerte no me halló
porque triunfeis de mi vida.

He traído el ejemplo gongorino porque es este tipo de antítesis verbal el que más abunda en los poetas que estudiamos. Así lo demuestran estos versos en el *Certamen de San Ramón Nonat* (1618)⁴⁴:

alegría es mucha, / confuso amor en pena y alegría / se suspende mental a la porfía». Ha destacado actualmente la importancia de este fenómeno de «bifracción» «que opera sin cesar en el pensamiento quevediano» Maurice MOLHO, «Forma y sustancia en la escritura de Quevedo» en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 142. Pero lo que en don Francisco es logro feliz, se queda aquí en puro manierismo.

⁴³ *Agudeza*, ed. cit., p. 274.

⁴⁴ «Nace Nonat, pero Nonat, no nace / que vive sin nacer Nonat divino» (fol. 9). Todo el canto IV está repleto de juegos semejantes. Vid. fols. 41 y ss.

La poesía aragonesa del siglo XVII

*muere, y vive heroyco y fuerte
muere sin morir, burlando
la imbidia, vive reynando,
queda sin nacer naciendo.*

(F. Gregorio de Fanlo, *Certamen*, Décimas de Miguel Jacinto Lardios).

pues de un no ser, a ser nacido vive.

(*Ibid.*, fol. 9).

*antes era Nonat qual flor al viento,
agora es ya Nonat, qual Nardo en soto.*

(*Ibid.*).

Otros tipos de antítesis verbal y temática podríamos sacar aquí, pero no vale la pena; creo que

Scyla y Caribdis no bramaron.

como decía Dicastillo en su poema de 1637, el *Aula de Dios*. Es decir, que nada nuevo amanece en el horizonte aragonés del siglo XVII. Metátesis verbales y temáticas, rastro del ambiente general, pero pocos o casi ningún descubrimiento. Sin olvidar que, en el fondo del problema de la antítesis barroca, resuelta casi siempre por un retorno a la armonía, había un trasfondo neoplatónico que lo teñía todo. Desde el final feliz en la comedia, donde se resuelve el aparente caos que plantea la obra, hasta la solución complaciente que subyace en la síntesis de la paradoja, curioso emblema de la dualidad vital, como lo interpretó Bousoño:

«Frente a la idea renacentista de que la naturaleza es buena, bella y verdadera, la idea contraria del barroco: la naturaleza es mala y engañosa («que nos engaña así naturaleza», dirá Argensola, nacido, como Góngora en 1562); por un lado anda la hermosa, noble o virtuosa apariencia, y por el lado opuesto, la realidad. El mundo, en su doble aspecto, parecer y ser, se nos ofrece, pues, como contradicción y paradoja»⁴⁵.

⁴⁵ *Teoría de la expresión poética*, I, Madrid, 1970, p. 420. Véanse algunos ejemplos de nuestros poetas: «En que el tiempo presume / si es Numa; Adonis, o es Adonis Numa». (FELICES, *La Casa de Armas del Sol*, 1626), «Terrestres astros son, celestes rosas». (T. Andrés CEBRIÁN, *Aula de Dios*, p. 127), «muerto a la pompa, el desengaño vivo». (LÓPEZ DE GURREA, *Clases poéticas*, p. 131), «el susto muerto, y el corage vivo» (*Ibid.*, p. 29).

5. LA ALUSIÓN Y LA PERÍFRASIS

El eufemístico mundo barroco huye por los caminos de la sustitución. Alusión y perífrasis que montan un sistema fraguado en el pasado literario. El lector es invitado a adivinar lo que hay tras el misterio y la mitología.

Góngora utilizó intensamente este procedimiento literario hecho de adagios, metáforas y alusiones⁴⁶ que forman parte de ese manierismo que cultiva un «ilusionismo abstracto», en frase de Hatzfeld⁴⁷:

«Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas»⁴⁸.

De este modo, el poeta posee la libertad de evitar lo que no le interesa y utilizar una perífrasis o una alusión en su lugar. Al final de este camino, hay también un desengaño que acarrea el cansancio de lo que sustituye. Sobre todo, por lo que se refiere al bagaje mitológico clásico, que acabaría en el XVII, cuando los propios poetas cultivan el mito y al mismo tiempo lo satirizan. Universo poético de representaciones y de símbolos, de claves que corresponden a una erudición establecida —aunque en ocasiones creada— componen una poesía muchas veces epigramática y distante en algunos casos de las ambiciones literarias actuales.

Analizaré después algunas perífrasis y alusiones que los gongorinos aragoneses emplearon. En esto, como en el lenguaje netamente metafórico, hay que partir de un plano superior al del lenguaje hablado. Es decir, que llamar «ave lasciva» a la paloma, Parca a la muerte, «mentido robador de Europa» al toro, llegó a ser, en pleno siglo XVII, tan común en poesía, como la sustitución «boca»/«clavel», «manos»/«marfil» en el Renacimiento. La coincidencia con el lenguaje perífrástico gongorino es, a ratos, servil. Otras veces supone la referencia al lugar común mitológico, a la poliantea, al emblema; cuando en vez de la alusión directa, se sustituye el mito por su definición o por su plástica (como sería la de referirse al toro por las astas, y, sobre todo, cuando ese toro no es otro, sino Júpiter).

⁴⁶ W. PABST, *La creación gongorina*, p. 44 y D. ALONSO, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora» en *Estudios y Ensayos Gongorinos*, pp. 92 y ss. Anteriormente Juan de Mena los utilizó también.

⁴⁷ *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1964: «El Manierismo»..., p. 267.

⁴⁸ D. ALONSO, *opus cit.*, p. 92.

RETRATO
DE LAS FIESTAS
QUE A LA BEATIFICACION
DE LA BIENAVENTURADA VIRGEN Y
Madre Santa Teresa de Iesus, Renouadora de la Religion
Primitiua del Carmelo, hizo, assi Eclesiasticas como
Militares y Poeticas: la Imperial Ciudad
de ZARAGOÇA.

Dirigido al Illustrissimo Reyno de Aragon.

POR LVYS DIEZ DE AVX.

Con quatro Magistrales Sermones.

Año



1615.

CON LICENCIA EN ZARAGOZA.

Por Iuan de la Naja y Quartaner, Impressor del Reyno de
Aragon, y de la Vniuersidad.

2. Luis Díez de Aux, portada del certamen zaragozano por la Virgen del Pilar.

En la «Fábula de Júpiter y Europa», José Zaporta dedica el poema a don Antonio de Altamira, capellán del Pilar de Zaragoza. La fábula es mitológica y nada mejor que comparar en la dedicatoria a su mecenas con los altos valores del Parnaso.

Oh tú, que Mecenas mío
tanto dá que ser deseas;
tú que heredaste de Eneas
las decisorias de Pío;
tú, cuya estudiosa Clío
de ser única blasona;
tú, al fin, a quien la corona
el dios del Pindo previene
por gloria de la Hipocrene,
por honor de la Helicon.

(*Poesías varias* de J. Alfay, ed. cit., p. 129).

No siempre es fácil detectar el punto de partida de la alusión. O como dice Pabst, el «centro de gravedad»⁴⁹ de lo parafraseado. Pero hay también un sinfín de lugares comunes que no ofrecen ninguna duda, como las comparaciones típicas de la guerra con Marte, de la belleza con Venus, etc.

Alusiones por sustitución. — En el grupo anterior los términos están expuestos. En éste, uno falta y el lector debe indagar, a través del sustituyente, por el sustituido. Andrés Melero en su *Canción Real a San Juan Climaco* nos muestra la vegetación que rodea al solitario oratorio del santo: las plantas y arbustos poseen atributos especiales, y aunque en el nogal, el haya o el almendro prescindida de lo mitológico, al llegar al laurel, ni lo nombra. Lo sustituye por la fuga de Dafne perseguida por Apolo —parafraseado a su vez— para remontar inútilmente el vuelo del soneto XIII de Garcilaso:

La ingrata Dafne, del Señor de Delo
por su ingrata belleza perseguida,
está aquí contemplando su figura,
ve que sus plantas ya lo son del suelo
y su cabello en hoja verde oscura,
y apenas se asegura
del enemigo que su mal se fragua
quando por verse el rostro llega al agua
y como allí ve el sol que la persigue,
pensando que la sigue
prueba a mover sus plantas fugitivas⁵⁰.

(*Cancionero de 1628*, p. 421).

⁴⁹ *Opus cit.*, pp. 44 y ss.

⁵⁰ Otros laureles sustituidos: «Sobre un verde desdén que ya frondoso / es lauro, lo que ninfa fugitiva, / la tórtola amorosa al tierno esposo» (comparados). (J. de MONCAYO, *Rimas*, p. 352) y «Con la Apolínea rama verde y grata» (Felicés de CÁCERES, *El cavallero de Avila*, fol. 113).

La poesía aragonesa del siglo XVII

El complejo imagen-metáfora tiene muchas conexiones sustitutas. Así, el anochecer queda reemplazado por la fórmula clásica:

Los noturnos caballos de Lucina
dexavan ya el Antípoda Oriente.

(Felices de Cáceres, *El caballero de Avila*. Final del Canto 1.º).

O el toro, en el paralelismo gongorino, aparece sustituido una y más veces por el consabido:

Salió de Europa el robador amante,
en su cólera ardiente enfurecido,

(Juan de Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 252).

Diga mentido amante
de Europa

(Moncayo, *Rimas* «Al Marqués de Ossera», p. 156).

con plata al duro cuerno, y uñas ledas
tres veces dos del animal de Europa.

(Felices de Cáceres, *El caballero de Avila*, fol. 181)⁵¹.

Los dioses actúan además directamente sobre las cosas. Todo forma parte de una poética fabulosa, todavía no perturbada por la ciencia, en la que se mezcla la erudición clásica inevitablemente. Y Júpiter es la fuerza inexcusable que asiste a Anfriso en el *Poema de Atalanta*, cuyas escenas de lucha tienen mucho que ver con la realidad de las justas de a caballo que el mismo Marqués de San Felices viera en la Zaragoza de sus años. No en vano don Quijote buscó inútilmente su gloria en ese frustrado viaje a las justas del arnés zaragozano:

En sonoro metal, rasgando el viento,
de cien salvajes se miró asistido
el fuerte Anfriso, y en la entrada atento
siguió de Jove el rayo y el tronido:
no así Marte galán, aunque violento,
rindió la hermosa madre de Cupido,
como en armas, en plumas y en colores,
Anfriso en todo las lució mejores.

En este caso, la realidad supera lo fabuloso, porque son las escenas olímpicas las que quedan relegadas en cierto sentido a un hecho vivido que quiere magnificarse al máximo.

⁵¹ Compárense los ejemplos precedentes con el ejemplo gongorino que Dámaso ALONSO saca precisamente a este respecto: «Tal vez la fiera que mintió al amante / de Europa, con rejón luciente agita».

Muchísimos ejemplos se podrían traer aquí sobre las alusiones fabulosas. En el entierro del padre de Andrés de Uztarroz, descrito en el *Mausoleo*, el féretro queda descrito con paráfrasis referidas a su forma piramidal. A los ojos de los poetas que lo lloraron, acudieron, sin duda, las imágenes egipcias, alusivas al mundo lejano y atrayente de los emblemas de Alciato, muy pronto conocidos en Aragón:

Quando no Augusto vaso
de afecto generoso, Urna decente,
que suspenda su paso,
es peregrino la que ves presente:
a quien por lo que encierra se le humilla
la bárbara de Memphis Maravilla.

(Juan Nadal, «El Ilustrado»)⁵².

Abundan —como vemos— las alusiones a la fábula del ave Fénix. En Ginovés, para expresar el paso del tiempo:

que, al fin de las cenizas del invierno
el Fhénix de los meses
el Abril floresciente resucita
de las alcovas, que Favonio habita.

(*Cancionero de 1628*, p. 196).

Y en Juan de Moncayo, en las ruinas de Mombiedro; para la lamentación tópica:

Sola en la voz de los tiempos
segunda Fénix renace,
para llorar en ruinas
del cielo airado el semblante.

(*Rimas*, p. 125).

También es frecuente la alusión a la leyenda de los caballos, hijos del viento Céfiro y las yeguas de la Bética, de larga tradición

⁵² Que era como una pirámide, lo sabemos por el poema de «El Solitario» (el propio Andrés de UZTARROZ), que va después: «Esta verde pirámide, pomposa / Padrón funesto, lúgubre memoria; / verde Volumen, vegetable historia / del famoso Varón que aquí reposa». (AFA, I). Véase la «pirámide o sepulcro de Job» en el grabado del libro de J. Juan de PINEDA, *Comentarium in Job Libri Tredecim* (Sevilla, 1598) que reproduce Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972, lámina 3. Véase en p. 43 la referencia a la importancia de Alciato en la Casa de Zaporta de Zaragoza y, igualmente, Ronald KEIGHTLEY, «Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés», *ARBOR*, LXVI, mayo 1960, pp. 57-66. Góngora ya lo empleó en el *Polifemo* («urna es mucha / pirámide no poca»), como señala Julián GÁLLEGO, que aporta numerosas fuentes, entre ellas, la del *Obelisco* y la de la *Suma poética* de Vicente SÁNCHEZ (Zaragoza, 1688). *Ibid.*, p. 164).

La poesía aragonesa del siglo XVII

en la poesía andaluza, y que puede rastrearse, desde Góngora y Soto de Rojas, hasta en García Lorca:

Sobre un caballo overo que brioso
ser hijo natural del viento muestra.

(Felices de Cáceres, *El cavallero de Avila*,
fol. 182).

O los carbunclos, que sirven para explicar un eclipse de sol al modo clásico, lejos de los descubrimientos científicos que el siglo ofrecía:

El sol, su rostro eclipsa a los mortales,
quando de Cinthia en el cristal luciente,
adorna los carbunclos de su frente,
con la luz afecta rayos celestiales.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 49).

Y la salamandra:

Logróse, pues, officiosa,
y la recibió la tierra,
si no estrella con dos soles
sol, con todas las estrellas.

(*Ibid.*, p. 198).

No sólo la mitología, las leyendas y los adagios, el reflejo de otras lecturas alcanza igual eco alusivo. Así, en el principio del *Aganipe*, se alude a la leyenda del oro pirenaico⁵³:

Así el mismo se ablande, porque cante
segundo Orfeo con cítara elegante
los Montes Pirineos,
célebres por el oro de sus Minas,
de quien tantas Naciones peregrinas
saciando sus sacrílegos deseos,
hurtaron sus tesoros. (p. 68).

Tampoco falta la alusión evangélica: sierpe-demonio:

y con el alma pura burla al mundo
la antigua sierpe dexa amedrentada
con ello avergonçándose el profundo.

(Felices de Cáceres, *El cavallero de Avila*,
fol. 19)⁵⁴.

⁵³ Como también en la p. 55 Andrés de UZTARROZ alude a la idea que desarrolló Alfonso X el Sabio y que se extendió hasta muy tarde, de que la venida de los árabes representó para España la pérdida de los valores culturales que el reino visigótico había elaborado.

⁵⁴ Las referencias bíblicas también existen: Salomón, «con quien tuvieron las

y abundan las de tipo emblemático o epigramático, difíciles de captar para el lector actual que desconoce el referente, pero que iban muy ligadas al ceremonial de las justas poéticas⁵⁵.

El ejemplo que traigo —alusión al nacimiento de Venus y al amanecer— queda desvelado por su propio autor, Felices de Cáceres, que nos dice la fuente (Alciato), al iniciar así el Canto II del Certamen celebrado en 1623 en Zaragoza. «El cavallero de Avila» por la madre Teresa de Jesús, se ejrcita con ello en la «écphrasis»; asunto al que aludiremos más adelante, a propósito de las metáforas verbales:

Sobre una rueda, al tiempo haziendo salva,
y en sus desinios governaba solas
bañado el cuerpo en suavidad del Alva
a quien dieron perfil las amapolas;
poblada frente y dilatada calva
Alciato, una muger sobre las olas
del mar nos pinta, sin ollar espumas,
por ser los pies de boladoras plumas.

b) *La perifrasis*. — La alusión adquiere un valor sustitutivo principalmente. La verdad poética se logra a través del rodeo. Hay perifrasis montadas de un modo simplísimo⁵⁶:

Doma un castaño, dócil y valiente
tan firme, tan seguro, y tan brioso.

(Juan de Moncayo, *Atalanta*, p. 325)⁵⁷

Otras veces se complica con el mito y nace la dificultad:

y en apacibles cítaras propicias
de su ingenio celebran las delicias,
porque el *Infausto amante de Cirene*
lo eternice en su cristal perene.

(*Aganipe*, p. 58).

grandezas truenos / robando sus alcobas al Oriente». (F. de CÁCERES, *El cavallero de Avila*, fols. 125 y ss.). JUDITH, «La más divina belleza / que oculta en retiros yaze / de los muros de Bethulia / huye en las alas del aire» (J. de MONCAYO, *Rimas*, p. 216). Para los poetas del siglo XVII no planteaba ningún conflicto la comunión de mitos cristianos y paganos.

⁵⁵ Sobre esto, vid. el excelente libro de Mario PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, 1964. La tradición emblemática estaba unida a la mayoría de los temas aquí tratados. (*Ibid.*, Píramo y Tisbe, p. 123; pirámide p. 95; salamandra, pp. 56, 71, 85, 92, 113, 125, 177, 189; Venus, pp. 29, 35, 40, 41, 121 y 130; Fénix, pp. 13, 24, 71, 85, 189. Juan de MONCAYO, *Rimas*, ed. cit., p. 73).

⁵⁶ Una bandada de pájaros: «sonora turba por el aire suena» (UZTARROZ, *Obe-lisco*, ed. cit., p. 143).

⁵⁷ O «*No bruto Real* ni de otra fiera / feroz bramido, o quexa lastimosa». (T. Andrés CEBRIÁN, *Aula de Dios*, p. 125).



I 3

3. Alciati Emblemaya, Lugduni apud Gulielmum Rovill, MDLXVI, p. 33: «In occasionem» y versos de Juan Bautista Felices de Cáceres en *El cavallero de Avila por la Madre Teresa de Jesús*, Zaragoza, 1623, p. 35: «Sobre una rueda, al tiempo haciendo salva».

Perífrasis numerales. — Por último, quiero aludir a este tipo de perífrasis. Un modo más de emplear la curva barroca para alargar el camino, alejándose de lo que suene a lenguaje normal. Góngora utilizó también este tipo que los gongorinos aragoneses repitieron sin cesar:

tres veces dos con el tusón de oro

(Felices de Cáceres, *La casa de armas del sol*, 1626).

Con cincuenta caballeros aparece en la plaza el caballero:

Diez veces cinco, jóvenes Abriles
entró en la plaza intrépido Noresto.

(Juan de Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 320).

La alusión, como la perífrasis, es un procedimiento que abarca todas estas posibilidades señaladas y alguna más. Se trata de conseguir los efectos que apuntaba Gracián en el discurso XLIX de la *Agudeza y Arte de Ingenio*⁵⁹.

«La alusión, con su enigmático artificio, parece que remeda la locución y sutileza angélica»⁶⁰.

Entre los ejemplos que cita a propósito de la alusión, dos van referidos precisamente a don Luis de Góngora⁶¹, y uno a su paisano Marcial, tan rico también en alusiones, y que fue traducido por el poeta oscense Manuel de Salinas y Lizana.

No correspondieron mal los aragoneses gongorinos a la teoría gracianesca, antes y después de que ésta se formulase. Aunque muchas alusiones no llegaron a la altura exigida por el jesuita, cuando decía:

«Así que consiste el artificio desta y otras semejantes en un apuntar sin explicarse del todo, que basta a ocasionar el reparo y despertar la curiosidad en el que no lo entiende y el gusto en el que lo entiende»⁶².

cía). Recordemos cómo Góngora tampoco se escapó de ello. Así, en el ejemplo que utiliza D. ALONSO en *Estudios y Ensayos Gongorinos*, pp. 92 y ss., se expresa en estos términos: «La que en la rectitud de su guadaña / Astrea es de las vidas».

⁵⁹ «De la agudeza por alusión». *Obras completas*, ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1960, pp. 448-453.

⁶⁰ *Opus cit.*, p. 448. Nótese el neoplatonismo que implica tal poética.

⁶¹ *Opus cit.*, pp. 450 y 452. Un soneto y una letrilla.

⁶² *Opus cit.*, p. 453.

6. LA BIMEMBRACIÓN

Se insiste en la maestría de don Luis de Góngora en su empleo de la bimetración⁶³, una de cuyas funciones vimos ya apuntada en el capítulo dedicado a la antítesis. En Góngora bimetración es ilusión, equilibrio. Y los efectos que provoca son múltiples.

Los poetas gongorinos aragoneses utilizaron el bímembre ampliamente. El procedimiento no fue exclusivo de Góngora; venía de las fuentes petrarquistas, pero él lo enriqueció y le dio matices insospechados, muchos de los cuales fueron seguidos después por sus discípulos. Aparece en los sonetos y en toda clase de composiciones. A principio de estrofa, al final y en medio, su función variará, según los casos. El poeta equilibra el poema en sus inicios, lo bifurca en el medio, o lo desdobra cuando acaba la estrofa o el poema.

Primero vemos la bimetración existente en los versos. División que significará oposición o identidad, de tipo fonético, ideológico, gramatical o sintáctico, entre dos elementos:

a) *Bimetración por contrarios*. — Dos elementos se enfrentan. Cuanto mayor sea el antagonismo entre ambos, mayor será la perfección lograda, más fuerte la paradoja⁶⁴.

Los contrarios pueden referirse a dos sentidos humanos diferentes:

él del oído, y ellas del olfato

(Ginové, *Cancionero de 1628*, p. 197).

O contraposición de elementos cuyo significado difiere⁶⁵:

fúnebre honor, habitación florida

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 30).

⁶³ GRACIÁN, ALFONSO REYES, D. ALONSO..., todos coinciden —según W. PABST— (*La creación gongorina*, p. 33) en los valores que alcanza la bimetración gongorina. El análisis que sigue se basa en los conceptos y divisiones establecidas por D. ALONSO en la «Simetría bilateral» (*Estudios y Ensayos Gongorinos*, pp. 177 y ss.).

⁶⁴ DÁMASO ALONSO mantiene en *Estudios y Ensayos Gongorinos* esta teoría, que, como digo en el capítulo de la antítesis, formaba parte de la doctrina de la agudeza por contrarios que anteriormente había expresado Gracián.

⁶⁵ Los ejemplos abundan. Oposición semántica entre sustantivos y adjetivos: «la guerra aplausos, la Paz victorias» (Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOIZ, *Obelisco*, 1646, p. 136), «luces descoge sombras desvanece» (id., p. 139), «de humildes robres, de soberbios pinos» (id., p. 139).

Aurora Egido

tierno en lloros, alto en dichas

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 592).

ligera en males y, pesada en bienes

(Felices de Cáceres, *Certamen del Pilar*, 1629, fol. 2).

Ejemplo este último de bimembración absoluta de contrarios: «ligera»/«pesada», «males»/«bienes».

Toda clase de oposiciones son posibles. Veamos algunos ejemplos de contrarios, referidos a la naturaleza o a sus matices:

surcando *tierras* y pisando *espumas*

(Félix Amada y Torregrosa, *Palestra numerosa austríaca*. Huesca, 1650, p. 125).

mueve los *montes*, enamora el *viento*

(Juan de Moncayo, *Rimas*, pp. 94-107).

nieve dais al *jazmín*, *grana* a la *rosa*

(Nadal, *Cert. de Nuestra Señora de Cogullada*, p. 155).

al *cristal* presuroso, al verde *prado*.

(*Ibid.*).

La oposición puede ser total o muy leve. De esta forma, la bimembración confronta dos elementos distintos dentro de un mismo verso, uniéndolos de un modo barroco, hecho de contradicción.

b) *Bimembración sin contrarios*. — A veces, los bimembres tienen una función distinta que la de la oposición. Y ésta se forma con una serie de estructuras que en Góngora variaban según los efectos que pretendía. Utilizaremos los patrones gongorinos de la bifurcación sin contrarios⁶⁶, para ver su huella en nuestros poetas:

Función fonética: idénticos o parecidos elementos fonéticos aparecen en ambas partes. (En Góngora: «cama de campo y campo de batalla»). Es el caso de estos dos principios de estrofa:

con qué pompa, con qué gala
con qué gala, con qué frío.

(Juan Nadal, *Contienda... en el fallecimiento... de Baltasar Carlos*, 1646, pp. 29 y 30).

⁶⁶ Dámaso ALONSO, «La simetría bilateral», *opus cit.*, p. 177.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Oye, amigo; oye, cochero,

(Díez y Foncalda, en *Poesías varias* de J. Alfay, p. 189).

O se produce un sonido simétrico dentro del bimembre:

ornato les prestó, les dió decoro

(Juan Nadal, *Máusoleo*. Arch. de Fil. Arag. vol. I, pp. 153-216).

Esta estructura abunda, sobre todo, en los bimbres de dos versos, de tipo paralelístico, como luego veremos. Y se da no sólo en el endecasílabo, sino en los demás tipos estróficos.

Repetición o contraposición de colores. — Los efectos coloristas, de tan profundo efecto en la poesía de Góngora, se basan, con frecuencia, en la bimbreción. Aunque no constantemente, pero no faltan ejemplos que aparezcan en la poesía de los gongorinos que estudiamos:

para púrpura del día
para grana del vergel.

(Juan Nadal, *Obelisco*, p. 29).

sucede a la azucena, lo que es grana.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 286).

sangre a la rosa, leche a la açucena

(Ginové, *Cancionero de 1628*, p. 199).

anca vermeja y negro remolino

(Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 243).

Paralelismo sintáctico y morfológico. — Esto es, idénticos elementos aparecen en la primera y segunda parte del bimbres. Abundan, no obstante, los ejemplos contrarios, en los cuales este paralelismo sintáctico y morfológico no existe. Con leves diferencias, claro está, entre uno y otro elemento, porque se trata de un solo verso:

señala el curso, erígen los muros

(Uztarroz, «Descripción de los jardines de Lantanosa», p. 228).

túmulo de cristal, urna luciente

(*Justa del Pilar*, 1629, p. 47. Juan Nadal, *Poema al primer asunto*).

Aurora Egido

flechas de amor y raios de la tierra

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 603).

ni oso fiero, ni onça acelerada

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 418).

ya amante, ya celoso

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 601)⁶⁷.

Dentro de este cuartogrupo D. Alonso clasifica la bimembración como hemistiquio, pausa de descanso, división fonética y morfológica que hemos encontrado en la mayoría de los ejemplos. Y que veremos muy claro en el poema de Felices de Cáceres. *El cavallero de Avila*, en donde el bimembre a veces es manejado con precisión, y otras es redundante, como aquí:

*Unos lo leen, otros enmudecen
unos piensan lo que es, otros a el se ofrecen,
unos lo alaban, otros lo desdoran,
unos por aquí fantan, otros crecen,
unos ofenden, otros enamoran,
pero en sabiendo que es quien oy nosotros,
unos lo ensalzan, y bendicen otros.*

Pero donde más se nota la valoración del bimembre es en esos sonetos que aparecen divididos en dos hemistiquios desde el principio al fin. Como es el caso del soneto de Juan Francisco de Arguillur en la *Justa Poética del Pilar* de 1629. El primer bimembre no queda superado por el segundo. Uno es la endecha y otro el himno. Total, que se limita al juego sin superarlo:

tesoro eterno de el amor firmeça
cumbre de gracia, saludable Alteça..., ectra. (p. 86).

La madre de Titán, la rubia Aurora

(Uztarroz, *Contienda... de Balthasar Carlos*, p. 9).

es pájaro de luz u alada estrella

(Nadal, *Cért. Cogullada*, 1644, p. 116).

la flor del campo, el lírio más hermoso

(*Ibid.*, p. 115).

⁶⁷ Y otros ejemplos como: «ya lo encendía, ya lo marchitaba» (DÍEZ Y FONCALDA, p. 170, *Poestas varias*, 1633, Madrid), «lauro a su frente, i a su mano palma» (J. L. IBÁÑEZ DE AOIZ, *Obelisco*, p. 136), «sus dulces rithmos, sus conceptos suaves» (*Rimas*, Juan de MONCAYO, pp. 94, 107) «tu Paternal dolor, tu afecto pío» (NADAL, *Obelisco*, p. 74).

La poesía aragonesa del siglo XVII

Pero la cantidad de bimembres identificados en cuanto a las formas sintáctico-morfológicas es enorme.

Se dan muchas posibilidades. Veamos la primera: Forma verbal más sustantivo:

cese el dolor, descansen los suspiros

(Juan Nadal, *Obelisco*, p. 74).

celebre una virtud, digan un portento

(T. A. Cebrián, *Aula de Dios*, p. 121).

dorar el día, y argentar la noche

(*Id.*, p. 122).

La ausencia del artículo permite cierto matiz impresionista que aumenta en los casos de infinitivo —intemporal—:

beviendo luzes y agotando rayos

(*Id.*, p. 122)⁶⁸.

criarse Héroe, producirse Santos.

(*Id.*, p. 127).

distilar néctar, matizar colores

(Juan de Moncayo, *Rimas*, pp. 94-107).

O este ejemplo:

hablando muerte y serenando llanto

(Juan Andrés Lebrero, *Contienda... por la Cofradía de la Sangre de Cristo*, 1623, Tercetos).

Las variantes son frecuentes:

clama los vientos, y los montes mueve

(Felices, *Justa del Pilar*, 1629, p. 1).

esto es, los verbos equidistan del centro: dos sustantivos; como en este otro:

falta la luz, el ánimo anochece.

(José Sierra, *Palestra*, 1650, p. 153·b).

⁶⁸ Tomás Andrés CEBRIÁN abunda en su poema a San Bruno del *Aula de Dios* en bimembres de todo tipo. Veamos algunos ejemplos, aparte de los señalados: «subiendo riscos y trepando montes» (p. 126), «brotar planetas y nacer estrellas» (p. 127), «hollar errores y burlar engaños» (p. 122).

O, por el contrario, los verbos forman el eje central y los sustantivos los dos extremos:

El curso suspender, elar el llanto.

(Andrés de Uztarroz, *Contienda de B. Carlos*, 1646, p. 13).

El sustantivo precede a la forma verbal. Se dan todas las combinaciones posibles:

ámbar respira, bálsamo derrama

(Ginové, *Cancionero de 1628*, p. 200).

los ojos ciegan, i los tiempos faltan

(Juan de Moncayo, *Rimas*, pp. 94-107).

luces descoge, sombras desvanece

(Juan L. Ibáñez de Aoiz, *Obelisco*, p. 139).

Otra posibilidad es la ausencia del verbo en el bimembre. Identidad, entonces, entre los demás elementos. Como aquí: complementos y preposiciones,

al cielo invidia, admiración al mundo

(T. Andrés Cebrián, *Aula de Dios*, p. 127).

al clavel oriental, al Alva hermosa

(Juan Nadal, *Aula de Dios*, p. 129).

entre flechas y entre horrores.

(Andrés de Uztarroz, «A un cupidillo en un ágata». RABM, 1876, p. 199).

al duro golpe, y al azero airado

(Juan Lucas García, «El apasionado». *Mausoleo*, AFA, I, pp. 152-216).

de humildes robres, de soberbios pinos

(J. Lorenzo Ibáñez de Aoiz, *Obelisco*, p. 132).

con hojas aves, i con plumas Flores.

(*Ibid.*, p. 143).

en líquido cristal, en plata undosa

(*Ibid.*, p. 142).

lauro a su frente, i a su mano palma

(*Ibid.*, p. 136)⁶⁹.

⁶⁹ Otros ejemplos de este tipo, algunos de clara línea culterana: «en batalla de amor, en real conquista» (don Antonio GÓMEZ MANRIQUE y LUNA, *Palestra*, p. 23), «esfera de la luz, del sol asiento» (NADAL, *Obelisco*, 1546, p. 74), «de humildes robres, de soberbios pinos» (J. L. IBÁÑEZ DE AOIZ, *Obelisco*, p. 132), «sobervia en plumas i triunfante en tocas» (Felices de CÁCERES, *El caballero de Avila*, fol. 119).

La poesía aragonesa del siglo XVII

Paralelismo sintáctico-morfológico de dos sustantivos y adjetivos:

pintadas glorias, sólidas afrentas

(Dicastillo, «Al serafín», *Aula de Dios*, p. 134).

satiros feos, Ninfas celestiales

(Moncayo, *Atalanta*, p. 354).

o al cielo humano o al Cyclope celeste

(Uztarroz, *La Erudición Española*, p. 73).

parleras ranas, saltadores grillos

(Juan de Moncayo, *Rimas*, «Fábula de los Titanes»⁷⁰).

El sistema de identificación es muy frecuente, como vemos, y los bimembres de todo tipo se multiplican aquí y allá en todos los poemas, incluidos los de todas las justas poéticas aragonesas del siglo XVII. Otros ejemplos que pueden añadirse a los dichos: subordinaciones, partículas, etc.:

feroz se alberga, tímido se anida

(Juan Nadal, *Aula de Dios*, p. 131).

bolcán si nieva, y si relincha trueno.

(Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 321).

ni enamora, ni engatusa

(Andrés de Uztarroz, «Universidad de amor», en *La Erudición Española*, p. 83).

«fatigado y rendido»

(T. A. Cebrián, *Aula de Dios*, p. 81).

Bimembre de dos versos. — Quiero señalar otro tipo de bimembre, que ya se había anunciado al principio: el que está formado por dos versos paralelos y cuyas funciones varían algo respecto al bimembre formado en un solo verso interno, ya que juega con mayores elementos semánticos y fonológicos; y está condicionado por la rima:

⁷⁰ Más de estos: «vivas llamas, mudas voces» (Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOIZ, *Delicias de Apolo* de Alfay, 1670, p. 146), «funesto achaque, pálido accidente» (Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOIZ, *Obelisco*, p. 133), «un apacible llano, un sitio ameno» (*Ibid.*, p. 142), «el aureo Apolo, el délfico Monarca» (Felices de CÁCERES, *Justa del Pilar*, fol. 1), «generoso Lucindo, héroe claro» (José SIERRA, *Palestra*, p. 152), «sobervios montes y profundos mares» (MONCAYO, *Rimas*, pp. 183-187), «el Pindo luces, el amor arpones» (*id.*, pp. 94-107), «canora emulación, feliz trofeo». (*Ibid.*).

Aurora Egido

a sus verdades tiene atento un sabio,
a su lección, atónito un maestro

(Tomás Andrés Cebrián, *Aula de Dios*, p. 122).

En ocasiones, el paralelismo es completo, casi:

se vio de sus afectos portentosos
se vio de tus consortes prodigiosos

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 135)⁷¹.

Cada elemento del primer verso se corresponde con otro del segundo. Generalmente abunda más el tipo de bimembre en el que ambos versos empiezan igual, pero luego se dislocan en distintas formas. Aunque no faltan los casos de identificación formal absoluta (2):

si este no impides desorden

A B C

si esta no ultrajas soberbia

A B C

(Moncayo, *Rimas*, «Fábula de los Titanes»).

o la desvelase en sustos
o la asustasse en desvelos

(López de Gurrea, *Clases poéticas*, p. 14)⁷².

Dos bimembres internos van seguidos:

Católico Señor, Magno Felipe
tu paternal dolor, tu afecto pio

(Juan Nadal, Canción, *Contienda por el fallecimiento de Baltasar Carlos*, 1646).

En fin, estos bimembres de dos versos son cosa común en los gongorinos aragoneses⁷³.

Con frecuencia dos tipos de bimembre doble van unidos.

⁷¹ Otro de Juan NADAL casi idéntico en su paralelismo: «le dio tanta perfección, le dio tan divino ser» (Romance. En *Contienda poética de B. Carlos*, 1646).

⁷² Notar la similitud calderoniana. El teatro del XVII, empezando por el de Lope, se sirvió constantemente de la bimembración. Y no sólo en las relaciones, si no en la disposición de la trama, en los personajes, etc. Como ya vio D. ALONSO. Creo que uno de los ejemplos más ricos es el de Tirso de Molina en *El vergonzoso en Palacio*.

⁷³ Y como esos: «todo exala suavísima fragancia todo respira el aire de ámbar lleno» (Juan Lorenzo de IBÁÑEZ DE AOIZ, *Obelisco*, p. 142), «¿qual con los ecos de su voz suaves? / ¿qual por sus propiedades misteriosas?» (Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOIZ, *Cert. de la Sangre de Cristo*, 1623), «le dio tanta perfección, / le dio tan divino ser». (Juan NADAL, *Obelisco*, p. 30).

La poesía aragonesa del siglo XVII

1. Otros tu valor veneren
otros tu piedad adoren,
2. o ya con afectos mudos
o ya con vanidosas voces

(J. L. Ibáñez de Aoiz, *Delicias de Apolo*, 1670,
p. 146).

O se establece otro modo de combinación dentro de una misma estrofa:

*el aire rompe, la campaña asusta
huella la tierra, intrépido lozano
en planta aunque ligera, tan robusta
que tiembla en uno i otro movimiento
su fuego el rayo, i su carrera el viento.*

(Juan de Moncayo, *Rimas*, pp. 94-107)⁷⁴.

Paralelismo que puede ser contradicción colorista, sintáctica o ideológica, y cuyos efectos a veces alcanzan innegables valores, aunque no sean una novedad en poesía:

ni en rosa que la cólera deshoja,
ni en nieve, que su cielo producía.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 290).

En todos estos poemas, alejados en mayor o menor grado, de las fechas gongorinas, se limita muchas veces su función bimembre a lo establecido en los versos del poeta cordobés. Algunos casos hay, sin embargo, de recreación auténtica. Creo que el bimembre fue manejado con cierta destreza y supieron de su efecto divisorio y equilibrado.

El hecho de citar tantos ejemplos aislados, arrancados del contexto poético y puestos aquí aisladamente, es como mutilarlos. Pero sólo se trataba de analizar su correspondencia con la poesía de Góngora. En general, hay una tendencia a utilizar el bimembre con oficio aprendido, con cierta maestría, aunque cada poeta, en su individualidad, no lograse ensombrecer las sutiles calidades del bimembre gongorino.

⁷⁴ Y estas variantes: «Al nácar, que antes en su blanca frente / cuidado fue, o embidia del Aurora, / funesto achaque, pálido accidenté». (Aoiz, *Obelisco*, p. 133), «lauro a su frente, i a su mano palma de dos fatigas al cuidado alterno / le mereció, i en repetidas glorias / la Guerra aplausos, i la Paz victorias». (*Ibid.*, p. 136).

7. LA PLURIMEMBRACIÓN

Hemos visto la bifurcación de tipo gongorino reflejada en numerosos ejemplos sacados de la obra poética de los aragoneses del siglo XVII, que con más o menos intensidad, siguieron las ideas estéticas de Góngora. La bimetración no es una casualidad, es un elemento clave para comprender la estética barroca y que se complica con otros procedimientos más complicados de tres, cuatro, cinco, múltiples elementos mezclados que desde la definición de Dámaso Alonso se conocen como plurimembres:

«Llamo pluralidad n-embre al conjunto de n nociones (o juicios) que tienen la peculiaridad de expresar cada uno una última diferencia de un mismo género común»⁷⁵.

La estructura más simple de un plurimembre es la lineal. Es decir, la que consta de tres o más elementos radiales dentro de un mismo verso:

imita los antiguos moradores
de Syria, de Thebayda y del Carmelo.

(Juan Nadal: «Al gran padre San Bruno». *Aula De Dios*, p. 129).

Pero una serie de correspondencias con otras unidades de idéntica estructura se establecen dentro de la estrofa o del poema. De esto ya hablaremos más adelante. Bástenos ahora apuntar que los versos anteriores de Juan Nadal encuentran su paralelo en este otro trimestre:

en la oración, vigiliás y abstinencia

(*Ibid.*, p. 130).

Aludiré ahora a las pluralidades existentes, dividiéndolas cuantitativamente. Hay que tener en cuenta que se dan lo mismo en el endecasílabo, que en el octosílabo, y que demuestran una continuación límite del procedimiento petrarquista convirtiéndolo en elemento indispensable del Barroco:

⁷⁵ «Función estructural de las pluralidades», en *Estudios y Ensayos gongorinos*, pp. 174 y ss. Y sobre esto, también de D. ALONSO, «Versos plurimembres y poemas correlativos», RBAM, XIII, 1944, pp. 89-101 y *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951.

La poesía aragonesa del siglo XVII

a) *Trimembres*. — Tres miembros se independizan dentro del verso. Su utilización —vista aisladamente— suele darse, como en el caso de otras pluralidades, en toda clase de enumeraciones. Ya sea para describir grados de belleza o de cualquier otro tema, como luego anotaremos.

de las emperatrices resplandece
el donayre, la gala y la hermosura.

(Uztarroz, «Descripción de los jardines de Lastanosa», p. 213).

Tres elementos que corresponden a una misma área semántica se encuentran encadenados. Los efectos suelen ser muy plásticos, cuando la descripción termina así:

En espejos se mira delineada
cuanta curiosidad está cifrada:
en láminas, en lienzos, y en ornatos.

(*Ibid.*, p. 229).

El valor deíctico es evidente. En el caso de este poema de Andrés de Uztarroz vemos cómo se va sirviendo de estas y otras pluralidades para puntualizar, señalar y apuntar las calidades y los objetos que tiene el palacio lastanosino. La fórmula muestra así su efectividad en las exigencias que conlleva la poesía descriptiva. Claro que también hay casos en los que el trimembre es distinción inútil y abusiva. Defecto adjetival, redundante, en el que cayeron nuestros poetas en más de una ocasión:

Aquí la primavera
apacible, agradable y lisongera.

(*Ibid.*, p. 244).

y atónita, perpleja y admirada

(*Ibid.*, p. 244).

demostración clara de la triple adjetivación, especie de final feliz del período, tal y como se acrisoló en la prosa y poesía del Renacimiento:

en el ardiente pecho de su esposo
amante, compasivo, afectuoso

(*Ibid.*, p. 245).

Puede tratarse de un procedimiento de intensificación comparativa:

Aurora Egido

como en armas, en plumas y colores

(Juan de Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 325).

Trimembre que sirve para dar movimiento al verso. Ritmo tripartito:

cual los dientes de Cadmo en quien tremendo
se vio el amago, el golpe y el estruendo.

(*Ibid.*, p. 335).

El trimestre externo, repartido en tres versos, que a su vez se bifurcan en bimbres internos, se da también, como en este ejemplo en el que los tres elementos: mar, tierra y cielo se reparten armónicamente su distorsión tormentosa:

los mares atronaron, y los vientos
la tierra, el glovo estremeció asustada
los cielos, y Cibeles los temieran
si uncidos a su carro no extuvieran.

(*Id.*, p. 360).

Ejemplos de manierismo exacerbado, de redundancia y amontonamiento no faltan en esta «Fábula de Atalanta», que si bien demuestra maestría en ocasiones, cae también en los vicios propios del exceso. Citaré un par de trimembres enumerativos artificiosos, sin más. Diosas primero; apellidos de aragoneses ilustres, después:

Pantasilea, Porcia, Rosamira,
Amarilis, Andronia, Galatea
en su Coturno con razón se admira...

(*Id.*, p. 338).

Verán en Lunas, Azagras y Corneles
Urreas, Romeos, Fozes, Aragones,
Entenzas y Lizanas, regir fieles...

(*Id.*, p. 147⁷⁶).

Y cabe así la pura delectación nominal, el nombrarse o nombrar, sin adjetivos ni tiempo. Pura evocación, como señalaba Octa-

⁷⁶ Los ejemplos varían poco. Veamos éste, también formado por trimembres, excepto dos, de cuatro elementos al principio, y en los dos últimos versos, diccionario de apellidos importantes que MONCAYO saca en el *Poema de Atalanta*, abusando indudablemente de las fórmulas al uso: «Funes, Toledos, Gómez, Esporri- nes, / Herbares, Sorianos, y Romeros, / Secanillas, Morlanes y Carbines, / Borda- lvas, Arañones y Claveros, / Estébanes, Esmires y Olizines, / Gascones, Cebria- nes y Cabreros / Sayas, Zaportas, Maças y Corteses, / Exeas, Mures, Soras y Garceses» (*Ibid.*, p. 134). Hay que tener en cuenta que este no es el único ejemplo. Otros, como el referido, abundan en el poema mitológico.

vio Paz en su lectura de Unamuno, y en el recuerdo de los versos de Lorca (o la extrañeza):

¡Entre los chopos y la baja tarde
qué raro que me llame Federico!⁷⁷.

No siempre cayó en excesos inútiles, sin embargo. El marqués de San Felices tuvo aciertos innegables en la utilización del plurimembre. Así cuando en los finales de estrofa se acelera el movimiento del verso en un certero trimestre que da una idea gráfica y precisa del toro que sale a la plaza y que

fue a un tiempo, rayo, trueno y torvellino

(*Ibid.*, p. 244).

golpe logró feliz, pronto y ligero.

(*Ibid.*, p. 244).

El tono mágico del toreo se enlaza con lo que para Juan de Moncayo es más que el tres, el cuatro, el círculo; todo un trimembre: que simboliza la perfección total:

Sucedió en varios cercos la destreza,
en que Marte enseñó la valentía,
el trino, el quadro, el círculo allí empieza.

(*Ibid.*, p. 244).

Las formas en que se presenta el bimembre son variadas. A parte de los ejemplos enunciados, veamos estos otros, precisos, formados a su vez por dualidades de dos miembros: adjetivo y verbo en el primer caso. Adjetivo y sustantivo en el segundo:

por ocupar el estrellado quiero
a donde en su celeste pavimento
firme asiste, honor goza, está de asiento.

(El Tímido (no identificado) *El Mausoleo*, AFA,
ed. cit.

A la forçosa, a la fatal sentencia
dichoso el que en tí nota con desprecio
pompa vana, honra inútil, fausto necio⁷⁸.

No faltan tampoco las pluralidades caóticas, cuya fuente gongorina aparece tan clara:

⁷⁷ Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets. (Cuadernos marginales, 18), 1971, pp. 11-13.

⁷⁸ Estos trimembres fueron utilizados por Góngora en su canción «En una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo» (Millé, núm. 386), en donde dice: «ver a Dios, vestir luz, pisar estrellas».

todas son pompa vanas,
que en polvo, en humo, en sombra las aprecia.

(*Rimas*, Juan de Moncayo, pp. 94-107)⁷⁹.

O este ejemplo —menos acertado— de Cáncer y Velasco, aunque de carácter descendente, desintegratorio también:

Buelvo en rii mal despierto y dificulto
muchu luz, poca sombra y nada bulto.

(*Obras varias*, 1761, p. 90. Madrid).

En donde no sólo los sustantivos, sino los adjetivos van decreciendo: «muchu», «poca», «nada», para provocar un doble efecto.

Añadiré que el trimembre, como el bimembre, tiene su función en el contexto del poema, no en solitario, como aquí lo destaco. Sus efectos hay que buscarlos en la totalidad íntegra en que existe y sin la cual ningún efecto sería posible⁸⁰.

Aliado con el bimembre, en combinación de dos a tres, alterna el movimiento del poema: produciendo variaciones rítmicas, parejas a los efectos de las combinaciones de la rima:

aquí nunca el bramido
del león vertijoso y entrepardo
3 de la vaca, del toro, del beei tardo
A B C
del eco triste y burlador responde
1 2

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 418).

Trimembres y bimembres combinados vertical y horizontalmente, geometría de lejanos ecos petrarquistas.

Ahora veremos un trimembre inicial que da paso a una serie de bimembres. Plástica, sin duda, que junto con el exotismo de los nombres, contribuye a la sensación manierista de estos versos:

⁷⁹ De indudable relación con el soneto 149 (ed. de B. Ciprijauskaité. Castalia, Madrid, 1969): «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Claro que el final gongorino está muy lejos del remedio que apuntamos.

⁸⁰ Añadiré algunos trimembres, más, a modo de ilustración de lo dicho: «que tiene por lisonja del oido / la congoxa, el solloço i el gemido» (Andrés de UZTARROZ, *Contienda de B. Carlos*, p. 9), «más corriente, más terso y más limado» (*Ibid.*), «En prisión verde la púrpura rosa, / los nácares del Cielo desafia / cuando el Sol sigue a Daphne desdeñosa / por los dorados pórticos del día: / tan pura, tan suave, tan hermosa» (MONCAYO, *Rimas*, p. 183). A veces, dos trimembres tienen una relación vertical: «viéndose en ellos cuanto puede el arte / en bronce, en yeso, en mármol transparente / urnas, estatuas, breves, y modelos» (Andrés de UZTARROZ, «Descripción de los jardines...», p. 230), que nos lleva al fenómeno de la correlación, al que aludo más adelante. También sirve para la sátira: «Son los dientes de tu boca / duques de Yxar, cristalinos / según pasan sus carreras / límpios, iguales y fixos» (CÁNCER y VELASCO, *Delicias de Apolo* de José Alfay, pp. 86-87).

La poesía aragonesa del siglo XVII

- 3 Hojas, Sicambras, Arboles Cedесios,
- 2 Egotamos de Oriente y Eliontropos
- 2 Púrpuras de Sidón, rayos Tartesios,
- 2 Jacintos bellos, fúlgidos Piropos
- 2 Metal de tempe, pórpidos Ephesios
- 2 Blancos Armiños y nebados copos.

(Francisco Gregorio de Fanlo, *Certamen de San Ramón Nonat*, fol. 32v.)⁸¹.

También puede darse la simple alternancia sin demasiadas consecuencias estéticas:

- Y al que ve que le mira con denuedo
- 2 sin reparo, sin miedo
 - 3 derecho, fijo, inmoble
mostrando el pecho noble.

(T. A. Cebrián, «Panegírico por la poesía de Santo Tomás de Aquino»)⁸².

b) *Cuatrimembres*. — El cuatrimembre es una doble bimetración, en cierto modo. Número par que goza de los caracteres de ésta. Bifurcación múltiple que abunda bastante, mezclándose con otras formas. Como dice D. Alonso, el

«Universo plurimembre no es una piedra aislable, sino un elemento cuya eficacia sólo se puede comprender si se le contempla en su función dentro del organismo poemático a que pertenece»⁸³.

Noción de la que no podemos prescindir para este análisis. Veamos algunas posibilidades expresivas:

Cuatro calidades de flor:

de la pureza adornan azucenas
fragantes, puras, cándidas, amenas

(Juan Nadal, *Aula de Dios*, p. 131).

Cuatro tipos de árbol:

⁸¹ O esta de Juan de MONCAYO (*Rimas*, p. 161). Bimetrable inicial, trimembre final: «Qué pena, qué dolor i qué agonía / podía dezir, la que sintiendo lloro, / con fúnebre armonía / no en acento sonoro / i del Gállego undoso en los raudales / alternar queexas, inquirir cristales». O el ejemplo que ofrece A. de UZTARROZ en la «Descripción de los jardines de Lastanosa»: «diversos esqueletos / de aves, de pescado y animales / cristales de roca, cándidos corales / y otros prodigios que por imperfectos / merecen alabanzas y conceptos» (p. 244).

⁸² Véase en *La erudición española*, pp. 59-63.

⁸³ *Opus cit.*, pp. 174 y ss.

Aurora Egido

por otra parte se descubre llena
del fresno, del nogal, sauge o aliso
que pagan a la tierra su «tributo».

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 419)⁸⁴.

Cuatro acciones distintas y antitéticas:

haga milagros tal santo
muera, nazca, reyne, o viva.

(F. Gregorio de Fanlo, *Cert. de S. Ramón Nonat*,
1618). Décimas de Miguel Jacinto Lardias.

O cuatro sustantivos ornamentales:

franjás, pinturas, vandas y volantes

(Felices, *El caballero de Avila*, p. 128)⁸⁵.

Que luego encuentra parecida estructura en los versos que
siguen:

4 Nave, monte, cristal, valle
2 rosicler, jazmín, extremo
3 cielos, ojos, fantasías
3 estrella, imán i tormento
llorad, llorad, mis penas y mi ruego.

(*Ibid.*).

El poema —como microcosmos— almacena los elementos del
universo, se redobra destacando los pormenores del pequeño mun-
do del hombre.

c) *Otras pluralidades*. — El recuento de todas las pluralida-
des sería exhaustivo; cinsó, seis, numerosos elementos se integran.
Tantos como permite la longitud del verso, o el espacio de la es-
trofa:

Siguiendo el eco del que con su Lyra
tan bien templada al punto de su zelo,
anima, alienta, canta, asombra, admira.

(«En alabanza del adicionador de la Silva», de
un aficionado, *Aula de Dios*, 1676)⁸⁶.

⁸⁴ Cuatro elementos simbólicos, jerarquización en disposición paradógica: «al
Cetro, Abarca, Púrpura y Corona» (FANLO, *op. cit.*, fol. 39 v.).

⁸⁵ Veamos este ejemplo de series de cuatrimembres describiendo el aderezo
de los caballeros en la Justa: «Colada, malla, ristre, mandilite, / con peto, y espal-
das, bufeta y greva, / escarpes, baberón, braçal, gocete, / manopla y guardabraço,
donde prueba» (Felices de CÁCERES, *El caballero de Avila*, fol. 288).

⁸⁶ El adicionador de la ed. de 1676 fue Nagore.

La poesía aragonesa del siglo XVII

y allí sin otra dicha a quien aguarde
brilla, campea, alegre, luz y arde.

(El «Tímido» —no identificado—, *El Mausoleo*).

La multiplicidad provoca en sus series enumerativas mayor barroquismo expresivo, algunas veces inútil, por desgastada, referencia mitológica

de no aver sido a aqueste afecto solo
Mercurio, Pan, Orfeo, Lino, Apolo.

(Pedro Mongay, *Justa beatificación de Santa Teresa*, 1615, p. 98).

Expresión de redundancia y variedad de elementos:

El Aura mansa, que esparciendo olores
campos, jardines, selvas, con su risa
esmalta, pinta, pule, alegre y pisa.

(Felices de Cáceres, *El cavallero de Avila*, fol. 128).

Enumeración caótica plurimembre:

Teme la tierra en términos fatales,
por uno i otro trágico accidente,
guerra, incendio, hambre, muerte pestilente.

(*Rimas*, Moncayo, p. 49).

Los plurimembres más frecuentes, en general, son los trimembres y cuatrimembres que, junto con el bimembre, se prestan a toda clase de combinaciones. Plurimembraciones de mayor cantidad de elementos alternan con las anteriores, pero su número es inferior. Y se dan, sobre todo, al final de las estrofas, como si se tratara de un colofón múltiple, cargado de elementos.

Al encontrarnos con estas pluralidades sucesivas, amontonadas —como en el *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*— en riadas de versos enumerativos, asistimos casi al final de este procedimiento en el que con tanto esmero trabajaron los seguidores de la escuela petrarquista. Más que sutilezas que alternen las pluralidades en un orden expresivo— fonético, el poema se desborda en estos casos y se fragmenta en numerosos elementos, casi impresionistas. Enumeración intemporal que a veces existe sin más razón que la del amontonamiento.

No es siempre Góngora el modelo inmediato. Sino Calderón y otros eguidores del cordobés, que recargaron la mano en este tipo de manierismos. A veces hacen pensar estos plurimembres en rococó dulcificador en el que fuerzas internas de violencia sintácti-

ca, morfológica y fónica han desaparecido y sólo queda la hinchazón del globo, la función ornamental:

Gavía, hoguera, agua, bolcán
centellas, fama, silencio
efecto, Fénix, querellas,
solloços, mundo, o imperio.
Yo muero, que en mis lágrimas espero,
basta deciros, que penando muero.

(«A una dama corriendo tormenta, en la qual se abrasó el navío». Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 247)⁸⁷.

Final de un romance de 104 versos repartidos en veinte cuartetos y cuatro sextetos. Colofón (correlativo) de enumeraciones precedentes que el lector —cansado— encuentra en los últimos versos: las fuerzas de la naturaleza («hoguera», «agua», «bolcán», «centellas...») las aspiraciones humanas («fama», «silencio», «efecto», «querellas», «solloços»), el ave Fénix, inevitable mito, y el imperio. Todo junto, sin mayor intensidad poética que la del recargamiento. Así junto a acertados plurimembres, aparecen estos otros, excesivos, último eslabón abusivo de algo que empezó teniendo función poética de increíbles efectos.

Desintegración que se puede ejemplificar con el caos (correlativo) de las liras de López de Gurrea «A las ruinas de un edificio» (1663). Final de serie e inevitable remedo calderoniano:

Despoxo, desperdicio
Escollo, sepultura, anfiteatro,
Cadáver, edificio,
Tumba, obelisco, ruina, mármol, cheatro,
labores de Corintho,
todo jace en confuso laberintho.

(*Clases poéticas*, p. 133).

8. LA CORRELACIÓN

Estas series plurimembres que hemos visto no suelen ser arbitrarias. Cada palabra aislada en el último verso, o en la última estrofa, y aun en el centro del poema, tiene una correspondencia

⁸⁷ O este ejemplo de Tomás Andrés CEBRIÁN: «El deleite, la ira, la codicia, / la ambición, la avaricia / la emulación, el odio, la venganza / el amor, la esperanza / el deseo y la envidia». (*Aula de Dios*, p. 69).

con otra situada anteriormente. De este modo, se ata el ramo plurimembre que es síntesis continua de lo ya apuntado.

Estas correlaciones⁸⁸ son fáciles de comprobar cuando las distancias entre las correspondencias no son excesivas. Pero existen también en los poemas de cientos de versos, en los que una simple lectura impide ver que tal elemento en la última estrofa había sido enunciado siete páginas antes. Creo que en estos casos disminuye —por no decir desaparece— el encanto de la correlación; la unidad expresiva pierde calidad por el cansancio provocado con la lectura de tantos versos, inútiles en su mayoría.

La correlación, que llamaría interna, dentro de un mismo verso, es la más sencilla y no insistiré demasiado en ella. Correlación dentro de un bímembre:

lo quieto del silencio, a quien combate
de las aves y el ayre, el silvo y canto.
1 2 2 1

(Juan Nadal, *Aula de Dios*, p. 131).

Pero la correlación, que llamaría externa, situada entre elementos de una misma estrofa o estrofas, ofrece una serie de posibilidades que a veces el poeta aprovecha con acierto. Así Juan Nadal, tan aficionado a las plurimembraciones⁸⁹, nos ofrece esta correlación hecha de combinaciones que se corresponden vertical y diagonalmente, en doble radio. Bímembres cruzados:

es pájaro de luz, i alada estrella
que bien les pudo hazer la mano suma
luzero volador, i Sol de pluma.

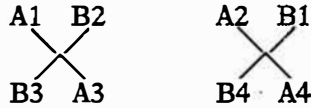
(*Cert. de Nuestra Señora de Cogullada*, p. 84).

«pájaro» (A1) tiene sus correspondencias («alada», A2—; «vola-

⁸⁸ Sobre esto: Dámaso ALONSO y C. BOUSOÑO: *Seis calas*, Madrid, 1951. Y Dámaso ALONSO, «Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora», en *Poesía española*, Madrid, 1964, pp. 309 y ss. «Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa». *Est. ded. a M. Pidal*, 1953, t. IV, pp. 7-10. «La correlación en la poesía de Góngora». *Estudios y Ensayos gongorinos*, pp. 222 y ss., ed. cit.

⁸⁹ A veces la correlación es de tipo geométrico. Como en este poema del mismo NADAL hecho de paralelismos verticales. La correlación aquí más que significativa es simbólica, los paralelismos cuatrimembres establecen una relación entre sus miembros casi visual, dentro del horacianismo del «Ut pictura poesis», rosario de enumeraciones: «azucena, jazmín, vida, i consuelo», la regalada esposa / Ciprés, Oliva, Palma, Lirio, i Rosa / la Celestial María, / Torre, Cedro, Paloma, Luz i Guía». (*Certamen de Nuestra Señora de Cogullada*, 1644, p. 84). Naturalmente, este tipo de correlación no es puro, y en cierto modo muchos no lo considerarían como tal, pero creo importante señalar que la correlación puede basarse no sólo en el significado, sino también en los juegos fonéticos y en los paralelismos sintácticos y morfológicos, aunque sea en el área semántica donde la correlación produzca los mejores frutos.

dor», A3—; «de pluma» A4) y «estrella» las suyas (B1) («de luz» A2— «luzero» B3, «Sol» B4). La estructura sería:

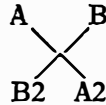


Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz en la «Soledad fúnebre en la muerte de Doña Isabel de Borbón, Reina de España» establece correspondencias radiales, pero menos complejas. De tipo bimembre, como suelen ser las más sencillas, las posibilidades de combinación son naturalmente menores que cuando entran en juego las pluralidades; como en este ejemplo ya citado:

*lauro a su frente, i a su mano palma
de dos fatigadas el cuidado alterno
le mereció, i en repetidas glorias
la Guerra aplausos, i la Paz Victorias.*

(*Obelisco*, 1646, p. 136).

Su estructura es mucho más corta de miembros:

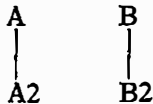


La correspondencia, aún más sencilla, sin que exista siquiera el diámetro doble del ejemplo anterior, se da en los versos bimembres que siguen, cuyos elementos se relacionan en paralelo:

*De mis lágrimas, pues, i mis suspiros
ni mengüe el agua, ni se temple el fuego.*

(*Ibid.*, p. 139).

Combinación primaria:



Pero también podemos establecer otra relación. Esta: «lágrimas»-«mengüe»-«agua» y «suspiros»-«temple» «fuego». Porque los verbos en este caso aluden también a propiedades genéricas de los sustantivos con los que se corresponden. Y quedaría:

La poesía aragonesa del siglo XVII



Veamos un bimembre que resume dos elementos precedentes, correspondidos y entrecruzados:

A	{	De la tierra se sangra cada venà en líquido cristal, en plata undosa que se recibe en copa de azucena, i se excusa en cendal limpio de rosa:
B	{	sonora turba ⁹⁰ por el aire suena, cual región penetra tan hermosa, que a la atención ofrecen sus colores <i>con hojas Aves y con plumas Flores.</i>
		B 2 A 2

(Ibid., pp. 142-143).

En este caso, los dos elementos del bimembre final se corresponden con un grupo de versos anteriores. La relación es de correspondencia directa en el primer caso (A): «azucena», «rosa», con «flores» y en el segundo (B) es precisamente una metáfora: «sonora turba...» la que se enlaza con «aves». Aparte de esto, está clara en el último verso una correlación interna:

con hojas Aves y con plumas Flores
A3 B2 B3 A2

Obsérvese en estos ejemplos la perfecta idea de simetría que mantienen.

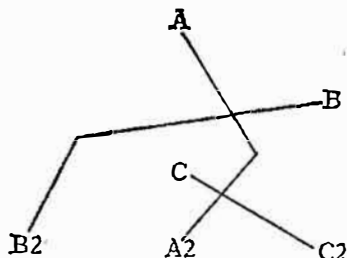
También tres elementos aislados —no paralelos—, distribuidos sin orden en el poema, se corresponden linealmente al final. Veamos:

Es de dos filos una límpia espada
y la oración el puño sin segundo
con que rompe a *la carne* su laçada,
y con el alma pura burla al *mundo*,
la antigua sierpe dexa amedrentada
con ella avergonçándose el profundo,
feliz vitoria en claro testimonio
del mundo, de la carne, y del Demonio.

(Felices, *El cavallero de Avila*, fol. 19).

⁹⁰ Nótese la similitud con el *Potifemo*: «infame turba de nocturnas aves», estrofa V.

la carne (A), el mundo (B) y la antigua sierpe (C) repartidos en los versos precedentes se relacionan con el mundo (B2), la carne (A2) y el demonio (C2). Esto es:



Dos mantienen la misma palabra: «carne» y «mundo». Uno precede con el símbolo («la antigua sierpe»), a la palabra («diablo»).

De parecida estructura es este otro de José Navarro. Pero los precedentes andan repartidos en distintas estrofas, y éstos se combinan: «astro» (A) es el indefinido que precede a la realidad, el sol (A'). Son los signos lumínicos que se corresponden varias veces en el poema. Luego lo vegetal: «jazmín» (B) y «rosa» (B'). Y lo mineral: «zafiro» (C) y «diamante» (C'). Veamos cómo ocurre en el soneto:

Yo vi de un *astro* (A) el *resplandor luciente* (A1)

I admiré peregrina su hermosura

Mas quando vi del *Sol* la *lumbre pura*,
(A') (A'2)

El alma le ofrecí en víctima *ardiente* (A'3)

Yo al *jazmín* presidir le vi eminente
(B)

Que en trono de *esmeraldas* se asegura,
(C''')

Pero vencióme honesta la clausura

De la *Rosa* en *capillo floreciente*.
(B') (B'1)

Yo del *Zafiro* vi el *luciente giro*
(C) (C'1)

Y aunque admiré su *luz* por peregrina
(C' y A'4)

Al *Diamante* elegí por *astro* errante
(C') (A'5)

Fue otra beldad, *Jazmín*, *Astro* y *Zafiro*
(B2) (A2) (C2)

Pero a tí te elegí Julia divina,

Por ser *Sol*, por ser *Rosa*, y ser *Diamante*.
A'2 B'2 C'2

(Poesías varias).

La poesía aragonesa del siglo XVII

La estructura de este soneto es, como vemos, bastante complicada en cuanto a las correlaciones:

Grupo A, lumínico:

astro» (A) «resplandor luciente» (A1)
«Sol» (A') «lumbre pura» (A'2)
«ardiente» (A'3)
«luz» (A'5)
«astro» (A'5)

finalizan en: «Astro» (A2) y «Sol» (A'2)

Grupo B, vegetal:

«jazmín» (B)
«rosa» (B') «capillo floreciente» (B'1)

finalizan en: «Jazmín» (B2) y «Rosa» (B'2)

Grupo C, mineral:

precedente: «esmeraldas» (C''')
«Zafiro» (C) «luziente giro» (C'1)
«luz» (C'')
«diamante» (C')

finalizan en: «Zafiro» (C2) y «Diamante» (C'2).

Hay dos casos de intercalación de cualidades lumínicas y minerales: «luz» (C' y A'4) y «astro» (A'5), pero que también se relaciona con el grupo C.

Total: vemos tres elementos con sus correspondientes adjetivos: lumínicos, vegetales y minerales. Cada uno de ellos elige dos caminos: A y A', B y B' y C y C'. Unos son más reales: «Sol», «Rosa» «Diamante». Otros más etéreos: «Jazmín» «Astro» «Zafiro». De ambos, el poeta elige las cualidades de los primeros, que son las que atribuye a su Julia. El soneto, no debemos olvidarlo, es amoroso. Trimembres con variaciones radiales doblemente correspondidos en el último terceto que es el colofón del poema. Resumen del tratado de elección que suponen los once versos anteriores. Cuyo esqueleto podríamos dibujar así:

1. A, A1, A', A'2, A'3, A'4, A'5.
A2
A'2
2. B, B', B'1.
B2
B'2

3. C''', C, C'1, C'.

C2

C'2

Es curioso el caso de esmeralda (C''') que precede a los elementos minerales, en esa neoplatónica mezcla de propiedades diversas que vemos entrecruzarse en el poema.

También se da otro tipo de combinación de tipo redundante. Los mismos elementos se repiten dentro del poema. Las relaciones adquieren fórmulas diferentes, según los casos, pero aquí la estructura suele ser más simple. Felices de Cáceres: *Sentencia en la armada poética propuesta y premiada por la insigne ciudad de Barcelona en honra de... San Ramón de Peñafort* (Barcelona, 1626—) nos ofrece estas correlaciones:

El astro de candores luminoso,
crystal sin mancha del amante esposo,
ya Musa (A), monte (B) o fuente (C),
aplique a su virtud indeficiente
a mis agrestes labios,
porque del tacto procediendo sabios,
contra los escarmientos de Faetonte,
tengan musa (A2), hallen fuente (C2), gozen monte (B2)
pues es tu gracia, a Océanos difusa,
clara fuente, alto monte, sacra musa.

C3 B3 A3

Esto es:

A	B	C
A2	C2	B2
C3	B3	A3

La disposición es, pues, trimembre. «Musa», «monte» o «fuente» son implorados en el tercer verso. Trastocados, reaparecen en el antepenúltimo y en el último verso. Asimetría que ayuda evidentemente al movimiento rítmico. Pero este tipo de estructura es de los menos interesantes. La correlación con mayores posibilidades poéticas es la que se desarrolla entre elementos distintos fonéticamente hablando, pero de área semántica original o arbitrariamente relacionada. También se dan los casos en que ambos tipos se combinan: repetición de idénticos y diferentes elementos fónicos y morfológicos. Es el caso del ya citado soneto de José Navarro, y el de este poema de don Pedro Mongay en las octavas que presentó a las *Fiestas para la beatificación de Santa Teresa* en 1615 (p. 98):

La poesía aragonesa del siglo XVII

Ay en el apetito sensitivo
Amor (A), desseo (B) y gozo (C) convenientes
y enciérranse también en este Archivo
Odio, fuga, y tristeza diferentes.

A1 B1 C1

En lo mejor amor (A2) toma motivo
de las cosas que tiene en sí presentes
y pues le pone el mundo oy en Teresa,
por lo mejor, sin duda la confiessa.
Al punto que el amor (A3) la elección haze
el desseo (B2) le *sigue busca y nace.*

B3

y procura *gozarle* en su conceto.

C2

El mundo que en quanto ay se *satisfaze*
de Teresa en lo público y secreto C3
oy la *busca* con tales coraçones

B3'

que es milagro que viva en sus pasiones (B4)

... ..
¿Quién pudiera cantar, o ciudad santa,
las muestras que de amor (A3) das a Teresa?
mas la ave, el bruto, el pez, todo lo canta
o a lmenos con señales lo confiessa
tu *amor, desseo y gozo* ya me encanta.

«Amor», «desseo» y «gozo» encuentran sus contrarios antitéticos: «odio», «fuga» y «tristeza». El amor es la escala a la que ascienden el «desseo» y el «gozo». En estos versos los elementos andan disueltos. Y al final, como tantas veces, se reúnen. Hay que señalar que el orden: «amor», «desseo», «gozo», es el mismo que prescribían los tratados amatorios desde los *Diálogos de amor* de León Hebreo. Y será Calderón quien extreme las correspondencias tipo ave/bruto/pez, etc.

La correlación es a ratos paradójica y antitética, con alusiones mitológicas, como en la estrofa LII del *Polifemo*, que por cierto sirvió de inspiración a Andrés de Uztarroz:

Marítimo Halción, roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la plaia azul de la persona mía;
mireme y luzir vi un *sol en mi frente*,
quando en el *cielo un ojo se veía*,
neutra la agua dudava a qual se preste
*al cielo humano o Cyclope celeste*⁹¹.

⁹¹ Tomo la estancia de las *Lecciones solemnes* (Madrid, 1630) de PELLICER. Sobre la imitación de UZTARROZ, véase *La erudición española*, pp. 72-73. R. DEL ARCO señala allí una interesante carta de Juan NADAL (31 de agosto de 1634) en la que

La alusión ciclópea se anida con la paradoja, para producir un choque final correlativo, atenuado por el equilibrio del bimembre. Así parafrasea el erudito Pellicer (bárbaro siempre «al mentido/retórico silencio que no entiende», del mismo *Polifemo* XXXIII):

«Al cielo humano o Ciclope celeste. *Estava indecisa la agua (esso es natural) sobre a qual avia de creer cielo o Cíclope, si avia de juzgar por cielo humano a Polifemo por verle con un sol en la frente, o por ciclope celestial al cielo, por tener un ojo*».

Pellicer, aparte de destacar similitudes con «In Poliphœm» de Tomás Estillani, ofrece un claro comentario de elección para el lector, entre las posibilidades poéticas de interpretación.

La artificiosidad de la correlación es evidente en muchos poemas. Y a veces su magnitud alcanza límites insospechados. Forma, sin duda, parte de una concepción del universo barroco en la que cada uno de los elementos se relaciona con el todo. Es una técnica de espejos múltiples, dispuestos en perspectiva.

Hasta qué punto llega el artificio y la esclavitud a las formas, lo vemos en las octavas «En alabanza de la Academia... del... Señor Conde Lemos» de Juan de Moncayo que incluyó en sus *Rimas*. Es una poesía de alabanza⁹². Consta de cinco octavas que sirven de enlace correlativo a la sexta, en cuyo penúltimo verso un plurimembre de cinco elementos va a ser el resumen de las correspondencias:

Todos bienes mortales son prestados,
todas glorias caducas fantasías
roza, pez i león, montaña i nube
hazer burla del aire, al cielo sube.

Cada palabra del plurimembre se corresponde progresivamente con las estrofas que le preceden: ‘

- | | |
|------------------|--|
| 1.ª: <i>Rosa</i> | En prisión verde, la púrpura rosa
los nácares del cielo desafía... |
| 2.ª: <i>Pez</i> | Rompe el pez los estanques de Nereo
montaña de sus ondas eminente. |
| 3.ª <i>León</i> | Por tímidos desiertos africanos,
poblados de bramidos i temblores,
assombro universal de los humanos,
engrandece el león, en sus rigores: |

discute sobre la estrofa gongorina ampliamente. Creo que NADAL había leído las *Lecciones* de PELLICER, lo mismo que UZTARROZ. Comento sobre comentario, la Academia de los Anhelantes vivía, en buena parte, de las novedades que llegaban de Madrid. La correlación gongorina de este tipo fue abundantísima entre los aragoneses.

⁹² Véase en mi ed. cit., p. XXXIII. Poema núm. 80, donde ya aludí al fenómeno.

La poesía aragonesa del siglo XVII

- 4.^a: *Montaña* ¿Qué importa, en la firmeza de los montes,
ver la misma constancia retratada...
- 5.^a: *Nube* En las alas pendientes de los vientos
nube escurece el resplandor del día.

El poeta ha necesitado cuarenta versos de preludio para llegar a una octava de desilución. «Todos bienes mortales son prestados» que sigue en la siguiente:

«Sólo la ciencia en Evos permanece»,

refiriéndose a la ciencia de los «facundios ingenios», hijos del Ebro, que asistían a la Academia del de Lemos.

Pero no termina aquí todo. El poema es una correlación alucinante que debió dejar asombrados a los que frecuentaban la Academia citada. La ciencia de los ingenios aragoneses vale más —según Moncayo— que la enumeración de todo lo creado:

En ella, pues, la variedad hermosa
se mira de sugetos singulares,
con que ocupa su fuerza luminosa,
sobervios montes, i profundos mares
i en son métrico, horrísono i jocundo,
rompa su voz el corazón del mundo.

Usurpa de la *rosa* la belleza
del *pez*, en sugetar crespos raudales,
del *león*, en argumentos, la braveça,
del *monte*, en tocar rumbos celestiales.
De la *nube* en la rara sutileça,
i en ella, mas perfectos, más iguales,
siempre *risueña*, siempre *gloriosa*,
es *nube*, es *monte*, es *león*, es *pez*, es *rosa*.

Alternan bimembres y plurimembres. Y la dirección ABCDE perfectamente seguida de las cinco primeras octavas, en el penúltimo verso de la sexta estrofa, que ya hemos visto, se reproduce idénticamente: «rosa», «pez», «león», «montaña» y «nube». Mientras que en los primeros de la novena invierte la progresión: EDCBA.

«es nube, es monte, es león, es pez, es rosa».

Con el único cambio que interrumpe la igualdad: «montaña»/«monte», que exigía la moldura silábica del verso.

Entretejido aún más este poema por muchas correspondencias internas que sería muy largo señalar, el marqués de San Fe-

lices acaba «gloriosamente» su alabanza ante los académicos y ante el Conde de Lemos:

Recibe, siempre en golfo luminoso,
destos, cándidos Cisnes la armonía,
con que tu efecto, siempre primoroso
te consagra en más dulce melodía.
Y vosotros, que en rithmo numeroso
os dilatéis por términos del día,
si tan heróico Príncipe os gobierna,
vuestra gloriosa fama será eterna⁹³.

Por último, veamos un soneto de don Jerónimo Torrero y Embún al Conde de Villar, Don Baltasar López de Gurrea (*Clases Poéticas*, 1663):

- A *Aguila* que al Febo ardor ofende
pues bebe rayos, que le roba activa;
B *Garça*, que pule su penacho altiva
C *Alcón* rapante, que la embidia prende.
D *Fénix* perene, que el aroma enciende,
porque anime la prole sucessiva:
E *Gilguero* dulce, cuya voz cautiva
al agrado mas libre, que te atiende.
No en vano mis afectos dizen tanto
Joben, pues en tu libro, a quien venero,
logras del Orbe con discreto espanto.
Imperio, Gala, Buelo, Viña, Canto,
Aguila, Garça, Alcón, Fénix, Gilguero.
A1 B1 C1 D1 E1

Esa es la correlación más elemental. Luego existe otra sobre las calidades atribuibles a los animales y sus símbolos («grave», «altivo», «veloz», «alto», «parlero»).

No obstante, aunque los gongorinos aragoneses utilizaran la correlación ampliamente, la fuente no es Góngora siempre. Máxime si tenemos en cuenta que —como demuestra Dámaso Alonso—

«Correlación y plurimembración no son en Góngora fenómenos propiamente barrocos... sino que son típicos manierismos de la tradición petrarquista del siglo XVI»⁹⁴.

⁹³ También tiene este poeta un correlativo larguísimo en las *Rimas*, pp. 247 y siguientes, «A una dama corriendo tormenta en la qual se abrasó con el navío», en el que cada enumerado final corresponde a una estrofa anterior. Así cuando dice: «Gavía, hoguera, agua, bolcán, / centellas, fama, silencio, / efecto, Fénix, querellas, / solloços, mundo o imperio». Como ésta, hay varias enumeraciones, todas correlativas.

⁹⁴ *Estudios y Ensayos gongorinos*, p. 243.

Creo que en Góngora la correlación era una posibilidad expresiva que utilizó, sin duda, con determinadas intenciones funcionales. Los gongorinos aragoneses, en cambio, la usan como artificio en muchas ocasiones, de modo que —como hemos visto en los largos ejemplos— la estructura preconcebida del poema lo ahoga, y la necesidad correlativa cierra muchos caminos. También hay algunos aciertos innegables, pero el predominio del artificio en su utilización, hasta finales del siglo XVII, estaría más cerca del manierismo de los correlativistas italianos que del mismo Góngora⁹⁵.

Podemos concluir que la correlación existe a base de las divisiones establecidas entre bifurcaciones y pluralidades. Abunda en los poetas de este estudio que la utilizan desde principios del XVII hasta finales (el poema más tardío de los considerados es de 1663).

Conforme el siglo avanza, se convierte en esquema preconcebido y matemático que ahoga la esencia poética casi siempre, aunque sea junto a innegables aciertos ocasionales.

El tipo más frecuente es el que vemos en el largo poema de Felices de Cáceres: elementos sustantivos que existen en las estrofas hallan su correspondencia en el último ó últimos versos de agrupación y síntesis. También hay ejemplos de mayor complicación geométrica.

Al manierismo menos semántico, más formal, posponen en muchísimos casos otros elementos poéticos. Quién sabe de cuánto no prescindió el poeta para que le encajase la mecánica correlativa. Tal vez no comprendieron algunos de los que escribieron tras la publicación de la *Agudeza*, aquel mensaje de Gracián:

*«Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para el realce de la agudeza y lo que la retórica tiene por formalidad este arte tiene materia sobre que echa el esmalte de sutileza»*⁹⁶.

9. LA HIPÉRBOLE

«Góngora —nos dice una vez más Dámaso Alonso— está situado al cabo de la serie de poetas del siglo XVI. Nunca se detiene

⁹⁵ *Id.*, p. 245. Sobre los correlativistas italianos dice Dámaso ALONSO: «ellos toman la correlación como un artificio exterior, lo manejan en frío, exageran la mecánica precisión del sistema y llegan a las últimas extravagancias». Mientras que en Góngora el artificio queda oculto, superado; le sirve para expresarse y no como mero adorno.

⁹⁶ Discurso XVII. *Obras completas*, ed. cit. de A. del Hoyo, p. 1192.

ante una hipérbole por caprichosa o absurda que sea»⁹⁷, palabras que coinciden con las que en su tiempo dijera Jáuregui. Góngora llegó a la cumbre y de allí parten en desbandada el coro de tantos poetas seguidores que aceptaron sus supuestos poéticos. La hipérbole gongorina se transmite en lo que ésta tiene de hinchazón, de exageración de la realidad, de expresión perfecta de un mundo barroco en el que se vive de grandezas o apariencias.

Antes de pasar más adelante, quiero señalar, a propósito de la hipérbole, algo que, si bien parece obvio, pocas veces se tiene en cuenta: que la hipérbole barroca basa siempre su exageración en una relación entre el objeto-base y el límite de su hiperbolización. Lo dijo ya Gracián en los preliminares «De los conceptos por encarecimiento» y creo que estaba siempre presente en la idea de los poetas barrocos:

*«con todo esso pide fundamento en que apoyarse y que la misma concurrencia de circunstancias dé pie para la exageración, porque sin este fundamento no sería agudeza, sino un hipérbole retórico sin vida de conceptos»*⁹⁸.

Claro que el fundamento de Gracián no es sólo base sobre la que edificar la hipérbole, sino razón para manejarla. Esto es, que el tropo sea dominado por la idea poética, que se utilice la retórica como medio, y no fin. Ya dice más adelante:

*«Exagerar con correspondencia y proporción es sutileza de primera clase»*⁹⁹.

Y, por lo mismo, se pueden hacer hipérbolos con contrarios y alternancias. Es decir, hipérbole montada sobre correspondencia, alternancia o antítesis, pero siempre relacionando los elementos ponderativos con lo ponderado. Algo que los poetas contemporáneos de Gracián tuvieron muy en cuenta¹⁰⁰.

La hipérbole es elemento frecuente en estos poetas para los que existe un sentido hiperbólico que es casi una filosofía, un modo de interpretar el hecho poético; hiperbolización que se traduce en la acumulación de metáfora sobre metáfora, de imágenes,

⁹⁷ *Estudios y Ensayos gongorinos*, p. 83. Idénticas ideas había expresado en el prólogo a las *Soledades* (ed. de Madrid, 1956, p. 26). Fue notado ya por Jáuregui.

⁹⁸ *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XVII, ed. cit., p. 1192.

⁹⁹ *Agudeza*, ed. cit., discurso XVII, p. 1193.

¹⁰⁰ Curiosamente en este capítulo Gracián coloca los ejemplos ponderativos de Góngora, junto a otros de Marcial, Camoes y Carrillo. Pero los dos primeros forman —una vez más— el mayor apoyo de su argumento (*Ibid.*, pp. 1192-1195).

encadenamientos, etc., en torno al tema más venal¹⁰¹, que sólo es excusa para dar suelta a la incontenida verborrea y a la utilización de una serie de imágenes retóricas. Lo mismo sucede con algunos poemas (como el de «El Cavallero de Avila» o el poema de *Atalanta*), en donde se ha sobrepasado todo muro de contención y los versos conforman una increíble hipérbole de cientos y miles de versos.

Este «sentido hiperbólico» se nota, sobre todo, en la adulación, en la que Góngora —como Quevedo— había sido maestro¹⁰². Todos tuvieron que pagar tributo al mecenazgo obligado. En esto —como en otras cosas— Góngora sirve a nuestros poetas como patrón, pero también éstos se apartan de él a ratos, y siguen una corriente general, difícil de catalogar, pero que forma uno de los motivos principales de la poesía del siglo XVII, patente sobre todo en las justas poéticas, en las dedicatorias, en los homenajes, en fin, en la poesía laudatoria¹⁰³.

¹⁰¹ Así en el poema de sor Ana ABARCA DE BOLEA, «Liras a unas viruelas», pequeño ejemplo de lo que decimos: «Essas que en vos, Clorinda eran centellas / si olvidó, por pasados, sus rigores, / ocultos resplandores / entre zelajes muestran ya de estrellas / y aunque lo oculta el belo, / en vuestro cuerpo están como en su cielo». (*Vigilia y Octavario*, ed. cit., de M. ALVAR, p. 88).

¹⁰² Recordemos sin más el ejemplo de la dedicatoria de las *Soledades*.

¹⁰³ Así José NAVARRO, en los preliminares de las *Rimas*, compara al Marqués de San Felices con la cima del Moncayo (Y no sólo por la fácil sinonimia de su apellido y el monte). Y lo mismo José SIERRA en la *Palestra* al increparlo con toda clase de desmedidas ponderaciones. Los ejemplos serían interminables. Tan altos eran los planos de los que se partía en el siglo XVI, que en el XVII tuvieron que remontarse lo indecible, ya que la lengua poética de la adulación había perdido una buena parte del contenido semántico inicial y hacía falta superarse. Juan de MONCAYO a la muerte de Paravicino (*Rimas*, p. 30) reza: «Moriste, dando al bronce de tu Fama / glorias, que inscribe el Sol en rayos de oro / o cisne, cuyo tránsito canoro / quebraste golfos de su ardiente llama». (Y como ésta, véanse las adulaciones a DICASTILLO y NAGORE en la ed. de 1676 del *Aula de Dios*, con numerosos poemas de José Gracián, Matías Antonio Valentín, y tantos otros. Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOIZ (*Delicias de Apolo*, ed. cit., p. 146), coloca estos versos en el sitio de Lérida, mientras el sol calentaba tanto sobre las tropas de Felipe el Grande que: «El can celeste latiendo / vivas llamas, mucas voces, / la amenazaba a la tierra / otro incendio de Faetonte. / Aun las sombras abrasavan / pues parecieron entonces, / de la oficina del fuego». El mismo Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOIZ, tan aficionado a la adulación, tiene estos versos en la dedicatoria a don Francisco Diego de Sayas (*Epitalamio sacro*, 1644): «Noble esplendor del clima celtiverio / y de sus hijos crédito ingenioso / por dulce inspiración, por justo imperio / y de tu erudición al Océano / números tardos, aunque en breve suma, / consagro, mas permite, que presuma, / que si erroyos son pobres, por ser míos / tú hazerlos puedes caudalosos ríos». En 1630 doña Mariana, futura mujer del Gran Felipe, es pintada así en la *Palestra* montada en su honor, en Huesca, por Fray Gabriel HERNÁNDEZ: (*Ibid.*, p. 20). «Lisonja muda del mejor sentido / noche del sol, asombro de Diana, / cortezas de Deidad en duda humana, / y en un átomo el día más crecido...». Y allí mismo (p. 152), Fray José Sierra, al director de la *Palestra*, el Marqués de Torres, le dice: «O asombro ilustre del Castalio coro / generoso Lucindo, héroe claro / si noble me cocorres desde tus altas Torres» siendo a mi ingenio obscuro, ardiente Faro; / en tanto que tu regia abarcadora Hesperio Sol, con Alemana Aurora» (El Rey) (La Reina). Y otros: soneto de J. de MONCAYO a DÍEZ Y FON-

La hipérbole alcanza su mayor grado expresivo en las fábulas mitológicas, y, dentro de ciertos límites, se podría asegurar que su utilización supone ya una cierta interpretación hiperbólica del universo. El poeta tiene todos los mitos para transformar cada parte de ese universo en otra, para transfigurar, personificar la naturaleza y volar tan alto como desee.

Lo mismo sucede con las descripciones de la belleza femenina en las cuales ninguna exageración bastaba para poder anular los modelos que el Renacimiento había puesto de moda¹⁰⁴. Los desmedidos términos de comparación en que se apoya el lenguaje metafórico, en general, añaden también algo a lo que voy diciendo¹⁰⁵. Y lo mismo ocurre en las descripciones marinas¹⁰⁶ o de la naturaleza en general¹⁰⁷.

Pero puedo asegurar —a través del minucioso sondeo que he realizado a este respecto— que la hipérbole de los poetas gongorinos aragoneses se muestra en una serie sucesiva de capas horizontales, exageración que se amontona en dimensiones de espacio, muy lejos generalmente de la hipérbole gongorina más intensa en sí misma, y que no necesita toda esa retahíla de versos innecesarios para realizarse. Amplio el vuelo, pero no muy alto, exageración más horizontal que vertical, sin condensación semántica. De ahí que necesiten tantos versos para describir la cosa más nimia¹⁰⁸, como si se ejercitasen en la *amplificatio* más fácil.

CALDA (*Poesías varias*, 1653), y de José NAVARRO (*Poesías varias*, 1654) al Marqués de San Felices. Los ejemplos serían interminables. Símbolo de la exageración ponderativa. Hipérbole dedicada a personajes ilustres, escritores, etc.

¹⁰⁴ Nada original apercibe aquí, excepto la exageración intensiva que MONCAYO necesita. Series y series de versos para poder explicar la belleza de Atalanta: «Las manos, que animando están cristales / si en márfil, no se copia la hermosura / ocultan sus influjos celestiales / incendios, que aprisiona la blancura / en opuestos efectos naturales / mas vivifican la materia pura, / y el blanco velo, donde amor se inflama / candor se ostenta y se dispara llama». (*Atalanta*, p. 5).

¹⁰⁵ Una barca en el mar es «Babel en agua, Monte de Titanes / trémulos deslumbrando tafetanes». (Felices de CÁCERES, *Sentencia* [...] por [...] *San Raimundo*..., Barcelona, 1626).

¹⁰⁶ La barca misma de San Raimundo de Peñafort, en la citada justa de Felices en Barcelona, discurre así entre la tormenta: «...En conjurado hechizo, / dispararon mil nuves de granizo; / que en truenos, y relámpagos / parecía, que el cielo / la esfera activa despeñava al suelo».

¹⁰⁷ Como estos ejemplos: «Es tan lucida amenidad, tan bella / la que en esta mansión produce Flora, / que por ser Primavera, el Alva en ella, / dexaría de ser del Cielo Aurora; / deste sitio por ser florida estrella, / la que del Sol más luzes atesora, / al Orbe de zafir se negaría / porción de su brillante pedrería» (J. L. IBÁÑEZ DE AOTZ, «Soledad fúnebre», *Obelisco*, p. 143). «En riçando sus cristales / el desenfrenado monstruo / que ser quisiera del mundo / insaciable vientre a sorbos. / Puestos en celestes nichos / los planetas luminosos / que en tanos dan influxos / quando en altos promontorios...». (FELICES, *Certamen*, cit., p. 128). Y también de FELICES, en el *Cavallero de Avila*, «De una quinta que excede en hermosura»... (pp. 128 y ss.).

¹⁰⁸ Me parecen curiosas las descripciones de palacios y mobiliario que nos ofrece el *Poema trágico de Atalanta*, en el que abundan las hipérboles: «Altos aparadores dilatados, / donde el sol y la luna, de oro y plata, / ostenta en fuentes, va-

Y a propósito de esta formulación retórica, señalaremos que se realiza en dos sentidos: hacia la afirmación o hacia la negación. En el contraste barroco tanta importancia tiene la una como la otra. Hipérbole ponderativa o descendiente. En la muerte de la Reina Isabel de Borbón, descrita por Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, su desaparición es todo extremos que la Parca ha desatado: «Emula de Palas y Belona», «pavón de Venus», musa, en fin, de alusiones mitológicas, que encubren su funeral:

Pues dolor fervorosamente pío
que de la ninfa triste el pecho encierra,
turbando sus lucientes arboles
cambia en lluviosas nubes sus dos soles.
... ..
que hasta su llanto, porque luto sea
quiere hazer de la muerte sombra fea
... ..
su dolor grave passa a extremo tanto
que en suspiros del alma apura el fuego
y la sangre del pecho gasta en llanto.

(«Soledad fúnebre», *Obelisco*, pp. 133-134).

Puede también la hipérbole encubrir lo erótico, como en estos versos alusivos a los efectos del acto amoroso entre Atalanta e Hipomenes, expresión de los desmedidos afanes barrocos de magnificarlo todo:

Torció la diosa el rostro a sus abrazos,
abrió la tierra bocas de su seno,
y en el caos rezelando el parasismo,
manifestó sus grutas el abismo.

(*Poema de Atalanta*, p. 356)¹⁰⁹.

El *horror vacuum* de los clásicos alcanza aquí su paralelo y las fuerzas recónditas acuden a la expresión del «parasismo» sexual.

Pero también se queda la exageración en simple hinchazón que sólo produce cansancio en el lector actual. Y aunque se salven algunos fragmentos en los que prevalece la poesía sobre la mera retórica, hay algunos poemas de finales del XVII aragonés clarísi-

mos bien labrados» (p. 90). Como las hipérboles utilizadas en la descripción de los trajes de los que acudieron a las justas de a caballo descritas por FELICES DE CÁCERES en *El caballero de Avila* (p. 125): «De leonadas y blancas guarniciones / una labor soberbia componían, / que viniendo a quedar toda en harpones / encaramadas olas parecían; / y al propio tafetán en los calçones / los mismos passamanos guarnecían / como rayos del sol, quedando ufanos, / que del tiempo por allí no passe manos».

¹⁰⁹ Compárese, por ej. con E. HEMINGWAY, *For whom the bell tolls*, Londres, 1941, p. 155: «And then the earth moved»..., salvando, claro, las distancias.

mo reflejo del exceso de esta fórmula, que ya encontró críticas desde su nacimiento¹¹⁰.

Y entre los poetas aragoneses que no compartían las ideas culteranas atisbamos también un rasgo indudable de crítica hiperbólica. Así en el anónimo manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza que editó don José Manuel Blecua, como ya apuntamos¹¹¹, encuentro estos versos:

Yo no se
quánto frio emplumaste para el que
muriéndose de incendios diz que está,

en donde, el desconocido poeta satiriza «A don Luis de Góngora, en el soneto que hizo al rayo que mató a don Miguel de Cárdenas».

Y también hay tono de crítica hiperbólica en el «Romance contra la de Felices en el Certamen del Pilar».

Con lento paso se açerca
al vivo sol que le abrasa
y en un abismo de luz
goça una gloria abreviada.

(*Cancionero de 1628*, p. 578).

Versos con los que se ridiculiza la hipérbole —abusiva tantas veces— de Felices de Cáceres en esa Justa del Pilar.

10. LA METÁFORA

Dámaso Alonso, Eunice Joiner Gates y Federico García Lorca, trazaron las semblanzas metafóricas gongorinas¹¹². Y nuevos estudios parece que van enfocados hacia ese análisis¹¹³. Pero aún creo

¹¹⁰ Como esta lucha de justas a caballo, que tiene la brillantéz indiscutible de la hipérbole barroca: «No sierras con estrépito violento, / con impulso recíproco chocáron, / como los dos campeones, que en el viento / con igual furia al centro se encontraron, / las hastas con tan alto movimiento, / en la región del fuego se abrasaron, / y si el Cielo no ascienden por Planetas, / fueron del aire crinitos cometas» (*Atalanta*, p. 324), o las escenas de lucha: león contra león se miró asido» (*Ibid.*, pp. 12 y ss.).

¹¹¹ «Papeletas literarias en ms. aragoneses», cit.

¹¹² Dámaso ALONSO, *Estudios y Ensayos gongorinos*, E. J. GATES, *The Metaphors of Don Luis de Góngora*, Filadelfia, 1935, Federico GARCÍA LORCA: «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 62-85. Además W. PABST, *La creación gongorina*, pp. 111 y ss.

¹¹³ Así lo anunciaba H. HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, ed. cit., p. 265. Uno de sus alumnos iba a estudiar «Estas constelaciones remotas, de metonimias ele-

que falta —como señalo a propósito de la metáfora verbal— un estudio que no se limite sólo a las fuentes del lenguaje metafórico y a su existencia en Góngora, sino que analice las estructuras gramaticales gongorinas y su función en el poema. Sólo con un profundo conocimiento de tan basto paisaje se podrían rastrear con mejor éxito las influencias de Góngora en sus seguidores, y detectar en qué grado se formularon no sólo los préstamos de temas —que por otra parte no eran originales—, sino cómo se hizo esa transmisión sustitutiva en el lenguaje poético.

También aclararía ese estudio las peculiaridades que diferencian la imagen de la metáfora, del símbolo, etc.¹¹⁴, lo que delimitaría el conocimiento de sus funciones y cuándo la metáfora gongorina sirve a necesidades profundas del lenguaje poético, o es puro ornamento¹¹⁵.

De todos modos, la simple confrontación entre la metáfora gongorina y la de sus seguidores aragoneses demuestra generalmente que no es sólo el paralelismo temático de sus términos, sino una identificación de los elementos gramaticales que la forman, lo que las acerca al modelo. No es tan fácil delimitar, sin embargo, el grado de su uso (sin conocerse bien la metáfora gongorina, la comparación es imposible), aunque de una confrontación general se desprende la sensación de que el descenso de intensidad metafórica en los aragoneses produce una mezcla mayor con otros elementos —juegos de conceptos, amplificaciones hiperbólicas, paralelismos, etc.— que la hacen más extensa y explícita que la metáfora gongorina. Abundan, como en el cordobés¹¹⁶, las metáforas que representan una personificación de las cosas, una humanización de los objetos —patente incluso en las metáforas verbales, y en otros ejemplos, como el de la personificación de los ríos—. Aquí es el hombre el que invade la Naturaleza, transmitiéndole sus atributos, y su carácter simbólico. Procedimiento de prosopopeya que aprovecharon los cultos aragoneses en extremo, añadiendo a sus descripciones, la nota moralista o sentenciosa.

El segundo punto a considerar es el de la transmisión de imágenes entre los mismos objetos o seres inanimados con los ani-

gantes con elementos de visualización, de anticipaciones de sucesos que ocurren en el porvenir y de varios tipos de metamorfosis ideológicas de la realidad sencilla». Véase el reciente estudio de Maurice MOLHO, *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Ariel, 1978, especialmente el capítulo I.

¹¹⁴ Confusión que se encubre bajo la denominación de lenguaje metafórico, que pretende abarcarlo todo. Ya fue señalado por C. BROOKE-ROSE, *A grammar of Metaphor*, pp. 34 y ss., en cuyo estudio se intenta resolver el problema, por lo que a la literatura inglesa se refiere.

¹¹⁵ Aunque en Góngora, lo que en otros es sólo hojarasca, en él tiene consecuencias más hondas. Lope creía que era sólo adorno y condenó los abusos gongorinos, como señala ROMERA NAVARRO, «Lope y sus defensas de la pureza y de la lengua y estilo poético», *Revue Hispanique*, LXXVII (1929), pp. 287-381.

¹¹⁶ E. J. GATES, *opus cit.*, p. 100.

males y demás componentes del universo. Se trata de una naturaleza armónica en la que los distintos elementos se transmiten sus campos significativos. Tendencia de un determinado sector de los poetas del siglo XVII, cuyo representante más característico fue Calderón¹¹⁷. Góngora inició este camino con ritmos especiales que sus seguidores intensificaron, sin duda. Dice E. M. Wilson, refiriéndose a los cuatro elementos de la Naturaleza:

«They are a striking example of the baroque spirit in literature, with its emphasis on force and passion, and its tendency to overflow the natural bounds»¹¹⁸.

Pero Góngora fue más comedido que Calderón. Y en esto los poetas aragoneses están más cerca de la mezcla calderoniana en muchas ocasiones. Lo cual no quiere decir que imitasen a Calderón necesariamente, sino que partían de parecidas teorías, ampliando lo que en Góngora había aparecido ocasionalmente, y convirtiéndolo en un método repetitivo. Plantas que lucen como estrellas, pájaros como buques, mares como montes, ríos como sierpes y «aves de los vientos nadadoras», todo se entrecruza y mezcla.

Toros que son expresión del rayo y el trueno, el vuelo y la hipóbole mayor. Símbolo de la acumulación metafórica que hacía falta para superar el desgaste que el uso había forzado en las imágenes:

Un toro hermoso, de grandeza suma
la piel dorada, no herizado el pelo,
trueno el bramido, relámpago la espuma,
rayo el aliento, matador el celo¹¹⁹,
ave con cuatro pies, bruto de pluma,
que el aire corre, cuando vuela el suelo,
y disparando chispas y centellas,
signo se hace de Abril, paciendo estrellas.

(Aguirre del Pozo, *Navidades de Zaragoza*, 1654,
p. 122).

Lo que Góngora empezó con tan altísimos vuelos no podían revarsarlo si no intentando acumular imágenes. Por eso, con la intensificación, el poema se hincha en exceso y los resultados se malogran. Aquella nota que Jorge Guillén señalaba:

¹¹⁷ Quien primero apuntó agudamente esta interrelación fue Felipe PICATOSTE, *Calderón ante la ciencia* (Madrid, 1811). Interesante estudio que desarrolló E. M. WILSON en su artículo «The four elements in the Imagery of Calderón», *MLR*, 31 (1936), pp. 34-47. Ya lo señalé en J. de MONCAYO, *Rimas*, p. XXXIV.

¹¹⁸ Art. cit., pp. 45 y 46.

¹¹⁹ «Su aliento humo, sus relinchos fuego», había dicho Góngora de Eton, caballo del Sol (*Polifemo*, XLIII).

La poesía aragonesa del siglo XVII

«La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad mucho más hermosa»¹²⁰.

sirve para Góngora, pero sus seguidores no supieron siempre mantener el equilibrio de esa realidad inventada y fallaron con frecuencia en el intento de emularlo.

Otro punto fundamental que hay que tener en cuenta en el análisis metafórico de estos poetas, es el preciosismo. Góngora utilizó alguna vez imágenes de este tipo en las *Soledades* (1, v. 413):

besando las que al Sol de Occidente
le corre en lecho azul de aguas marinas
turquesadas cortinas.

La entrada de estos elementos ornamentales en la poesía de Góngora fue certeramente señalada por Artigas:

«En sus sonetos dedicados a los Obispos Pazos y Manrique y en la Canción a San Hermenegildo que culminan —más tarde— en las composiciones de las Fiestas de Nuestra Señora del Sagrario, en el Penegírico, en muchos sonetos de ocasión y en la canción al Cardenal de Guzmán»¹²¹.

El no fue el único exponente de ese estilo. Otros —Espinel, Pacheco...—, lo experimentaron, pero las metáforas de este tipo tuvieron en Góngora calidades innegables. El procedimiento puede desarrollarse en diversas direcciones. Sirve, sobre todo, en las poesías laudatorias o de compromiso, en las relaciones de fiestas, e incluso en las descripciones del paisaje. En Góngora los colores cardenalicios del Obispo de Córdoba, don Antonio de Pazos, se resaltan en un último terceto:

Ya que de tres coronas no ceñido
el menos mayoral del Tajo, y sean
grana al gabán, armiños al pellico.

(Soneto, «Desde más que la nieve blanco toro»,
1586).

Y lo mismo el soneto de 1593 «A don Jerónimo Manrique, Obispo de Salamanca, electo de Córdoba»:

y, en púrpura teñidos rostros paños
concédeos Dios, en senectud dichosa
en blancas plumas ver volar los años.

¹²⁰ *Lenguaje y poesía*, Madrid, R. de Oc., 1962, p. 74. Téngase en cuenta que para el escritor barroco «l'argutezza è la Metafora vista come modello utile per interpretare il mondo fenomenico». (Giuseppe CONTE, *La Metafora barocca*, p. 160).

¹²¹ Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora. Biografía y estudio crítico*, ed. cit., p. 267.

Aurora Egido

Atraído, sin duda, por la pedrería y el ornamento, escribió estos versos:

Hoy la curiosidad de su tesoro
con religiosa vanidad ha hecho
extraña ostentación, alta reseña,
hoy cada corazón —deja en su pecho—,
cuál en púrpura envuelto, cuál en oro
y su valor devotamente enseña.

Quién lo que con industria no pequeña,
labró costoso el persa, extraña el china,
rica labor, fatiga peregrina,
alegremente en sus paredes cuelga.

(Millé, n. 386).

Procedimiento que quedaría reflejado en los versos de las descripciones de certámenes literarios, como estos de Felices de Cáceres en el *Cavallero de Avila*:

Ventanas ay a quien los cielos ornan
y hazen sus frontispicios, y follajes,
rexas que de luzeros las adornan
esparciendo esplendores por los trajes
rayos se tiran, y vencidos tornan
con que empiedran la calle de balajes
los encuentros de estrellas a porfía
queriendo todas bien serlo del día.

(Canto III).

Joyas, aparatos, pedrería, telas decorativas invaden este tipo de composiciones que cuidan el brillo de las procesiones, los adornos de las damas, los decorados de casas y palacios, apropiándose de las técnicas del bordado y aplicándolas a las descripciones de las flores y frutos. Es un afán que podríamos tildar, aunque con ciertas reservas, de churrigueresco, por lo que tiene de ornamental y supletorio. No sólo existe la mezcla de imágenes extraídas de la naturaleza, sino de la forja, el cincelado o el tallado, de lo que se esculpe, pinta o edifica. Resumen de una manera de sentir la poesía que, más allá de Horacio, podría sintetizarse en el «Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga» de Juan de Jáuregui.

Veamos a San Juan Climaco llorando sus culpas ante la cruz de Cristo. Morlanes lo está describiendo como si tallase una riquísima pieza:

Delante deste Christo, de rodillas
el soberano joven desenfrena
sus ojos, reboviéndolos en llanto,
y *bordando* de aljófar sus mexillas

La poesía aragonesa del siglo XVII

con los ierros de una áspera cadena,
quiere sus ierros *convertir en oro*,
Y de uno y otro poro
con la sangre que vierte en las espaldas
de las yerbas las verdes esmeraldas
en rubíes parece que convierte.

(Cancionero de 1628, p. 426)¹²².

Las artes todas prestan imágenes a la poesía. Y también acepta las que le vienen del taller del artesano. Lo que da lugar a frecuentes ejercicios de «écphrasis»¹²³. Preciosismo y abundancia, que se refleja en los salones del *Poema de Atalanta*:

Altos aparadores dilatados
donde el Sol, y la Luna, de oro y plata
ostenta en fuentes, vasos bien labrados,
y en ellos las riquezas que retrata
vidrios con varias formas muestra alados,
y en echuras de búcaro desata
de la honesta vergüenza los colores
donde el cielo fragancias llovió en flores.

(Juan de Moncayo, *Ibid.*, p. 90).

Fiestas e interiores quedan sofisticados, envueltos o tocados por el tono mítico o hiperbólico. El reverso es la minimización y gusto por el detalle, la entrada de elementos de miniaturista. Aquí podríamos decir con Maurice Molho:

«En la España de las Austrias, Góngora inventa uno de los discursos poéticos del grupo dominante, es decir, de una aristocracia feudal que, detentadora de las tierras y de la renta, contabiliza su poder en términos de retórica. La metáfora será su figura privilegiada, porque todo su discurso forjado ad hoc por el poeta no es sino metáfora del propio estatuto llamado a proyectarse, a través del concepto, en imágenes idealizantes de la experiencia»¹²⁴.

El fenómeno no podía ser exclusivo de Aragón, estaba encua-

¹²² Y los versos que conforman la cabellera del santo son pieza de taller. Aquí —como en la emblemática— los versos parece que sirven para describir un objeto: «Su hermoso y aurífero cabello / cae sobre las espaldas con decoro / yéndose a la cintura de[r]ibando / y al raso blanco de su firme cuello / le van echando pasamanos de oro / las obras que de lo alto van buscando» (*Ibid.*, p. 425).

¹²³ Véase el inteligente estudio de A. K. G. PATERSON, «Ecphrasis in Garcilaso's», «Egloga Tercera», *The Modern Language Review*, 1977, enero, 72, núm. 1, pp. 73-92. Como él señala, Garcilaso es un eslabón más que arranca de la antigüedad clásica y que, dicho sea de paso, tiñe con frecuencia las relaciones de la comedia nueva, en el ejercicio de visualizar el cuadro.

¹²⁴ «Sobre la metáfora» en *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, ed. cit., p. 13. Me complace comprobar algunas analogías, en la más absoluta independencia, entre mi tesis (1972) y el artículo de Molho (1977). También él aprovecha con frecuencia las ricas sugerencias de la *Agudeza*.

drado en una corriente peninsular, de la cual fue buen maestro el granadino Soto de Rojas, aunque la raíz venía de lejos¹²⁵.

Pero esto ya no es Góngora, es un paso distinto en otras direcciones. Lo que en él se apuntaba ocasionalmente, prolifera, en cambio, en los poemas que estudiamos¹²⁶, convirtiéndose en meta única en la poética de justas y academias.

a) *La Metáfora verbal*. — Falta por hacer, como hemos dicho, un análisis formal sobre la metáfora barroca. La poesía de Góngora también adolece de ello. Sobre los temas¹²⁷, las fuentes¹²⁸ o el estilo¹²⁹, se han ido perfilando teorías de calidad indiscutible pero un análisis gramatical y estilístico de lo que la metáfora gongorina supuso, está aún por realizar. Porque no sólo nos interesan los reemplazamientos metafóricos a nivel semántico, sino la función que la metáfora (nominal, verbal, adverbial, etc.) ejerce dentro de su poesía¹³⁰.

El conocimiento de lo que Góngora aportó al desarrollo gramatical de la metáfora, serviría para conocer sus posibles innovaciones y su huella en otros poetas, como Quevedo, por ejemplo, cuyos resortes lingüísticos siguen siendo todavía un misterio apenas develado. Y no sería el menor el de la «polisemia episemántica»¹³¹.

Por eso, al estudiar la metáfora verbal, puedo hacer confrontaciones de sustitución de formas usadas, por otras inesperadas y casi extravagantes que estallaron en la hora gongorina, casi como un insulto (el uso las desgastaría y sus imitadores las absorvie-

¹²⁵ De HERRERA y BARAHONA, de la poesía antequerano-granadina, hasta llegar a JAUREGUI, entre otros. Véase la introducción de Inmaculada FERRER a las *Obras I* de Juan de JAUREGUI, *Rimas*, Madrid, 1973, p. LI. Ya me he referido más arriba al «Diálogo» (XXXI de las *Rimas*).

¹²⁶ Sería interesante ver las derivaciones del *Panegírico* de Góngora en composiciones como la «Oración fúnebre»... en el *Obelisco*, de J. L. IBÁÑEZ DE AIZ, por lo que atañe a esta poesía de tonos preciosistas. Sobre la oposición del preciosismo a los criterios del gusto clásico, véase Arnold HAUSER, *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 89 y, especialmente, Emilio OROZCO, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Anaya, 1970.

¹²⁷ A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, ed. cit., es una de las aportaciones más serias al estudio de la poesía barroca.

¹²⁸ E. J. GATES, *The metaphors of Luis de Góngora*, cit.

¹²⁹ D. ALONSO, *Estudios y Ensayos gongorinos*, pp. 18, 39, 40, 42, 46, 72, 74, 87, 92-93, 387-388, 426, 534, etc. Vid. también sus instrucciones a las *Soledades* y al *Polifemo*, ya cit.

¹³⁰ Góngora fue también un revolucionario en cuanto a los significantes metafóricos: órdenes gramaticales, intensidad en el verbo o en el nombre, utilización de transitivos o intransitivos... Todo lo que por ahora desconocemos por falta de esa necesaria gramática de la metáfora gongorina, que está por realizarse.

¹³¹ Acepto la denominación de M. MOLHO en «Semántica y Poética» en el estudio ya citado, p. 36. Es interesante el apoyo que presta a su argumentación la polisemia del concepto, cuya génesis se asienta, según él, «en una doble tensión mental: a una tensión primera generalizante y creadora buscada por el poeta, responde una tensión segunda seductora y selectiva».

ron, como tantas otras cosas. Pero no puedo ahondar en otro tipo de implicaciones metafóricas, ya que éste es un estudio de influencias gongorinas y falta el conocimiento de lo que tales metáforas supusieron en la sintaxis del maestro que imitaban.

A pesar de todo, me permito introducir aquí algunas nociones sobre la metáfora verbal que tal vez ayuden a comprender más adelante las influencias de unos cuantos verbos gongorinos en nuestros poetas.

La metáfora verbal es distinta de la nominal, porque el verbo introduce cambios de tiempo, modo, etc. que al nombre le están vedados. Con ello, la metáfora verbal transforma normalmente en mayor grado el poema en el que se inserta, que el nombre. Dice Christine Brooke-Rose:

«The chief difference between the noun metaphor and the verb metaphor is one of explicitness. With the noun A is called B, more or less clearly according to the link. But the verb changes one noun into another by implication. And it does not explicitly «replace» another action»¹³².

Aunque esta definición vaya contra la de Aristóteles y la de algunos críticos¹³³, creo que se puede aplicar aquí sin reparos, teniendo en cuenta lo esencial de tal concepto: que el verbo metaforizado extiende su campo de acción hacia los sustantivos, sustituyéndolos implícitamente. En cuyo caso, gracias a la metáfora verbal, dos acciones, distintas aparentemente, se tornan similares. Y de tal modo ocurre, que si quisiéramos sustituir el verbo metaforizado por el supuesto sustituido, deberíamos alterar también los sustantivos y otros elementos de la frase en que funciona. Más adelante encontramos este ejemplo en Villalpando (López de Guirea, *Classes poéticas*, introducción):

Flores bosteza el monte castellanas.

Una acción humana está aplicada a la naturaleza. *Flores* queda afectada por la metáfora verbal. Y lo mismo el monte (al cual se aplica una acción que no es propiamente suya), que aparece como una gran boca, cuyos «bostezos» son flores. Pretender sustituir la metáfora verbal «bostezar», por su supuesto sustituido nos llevaría a transformar la frase entera. Ello nos hace abundar en el sentido altamente sintético, hoy diríamos económico, de su utilización.

¹³² *A Grammar of Metaphor*, ed. cit., pp. 206-237, cap. IX, *The Verb*.

¹³³ Ella misma denuncia una aproximación diferente a la de Aristóteles. Difiere también de Hugh KENNER, *The poetry of Ezra Pound*, Londres, 1951, del Dr. Donald DAVIE, *And inquiry into the Syntax of English Poetry*, Londres 1955, y de J. J. BROWN, *The world of Imagery*, en *The Nature of Metaphor*, Londres, 1927, cap. II.

Sobre este valor transformativo, la citada autora llega a decir:

«Inasmuch as we are aware of the replacement [...], the metaphor is not a very good one; but inasmuch as the action is particular enough to change the nouns implicitly into something different, it is a good one»¹³⁴.

Es decir, que valora la calidad de la metáfora verbal en tanto en cuanto ésta sea capaz de transformar los nombres. Creo que esto es cierto en la mayoría de los casos, aunque no creo que pueda hablarse en términos de valoración, sin tener en cuenta el contexto poético que rodea la metáfora en cuestión. Pero sí pienso que se puede hablar de una mayor eficacia semántica en las metáforas verbales que alternan totalmente el sentido de los nombres que las acompañan. Y en esto, es mucho más ambicioso el poeta que la introduce con frecuencia. Las metáforas nominales no son más que cambios nominales, hablando en términos generales. Las verbales suponen, sin embargo, además del cambio verbal, una transformación de los sustantivos adyacentes en otros distintos.

De ahí, pues, el interés que entrañaría el análisis de la metáfora verbal gongorina, desde el punto de vista gramatical. Y no sólo de los verbos «extraños» que aquí consideramos, sino de las metáforas verbales más corrientes y de su función transformadora.

Habría que tener también en consideración los distintos reemplazamientos y sustituciones: de dónde proceden y hacia dónde se dirigen. Esto es, si un verbo, cuyo significado original está referido a acciones humanas y en la metáfora queda referido a animales o cosas, es más frecuente o no que el que alude a actos humanos y sigue, en la metáfora, refiriéndose a lo mismo. O sea, qué cambios semánticos se establecen con el uso.

Christine Brooke-Rose parte de una valoración estética y cree que atribuir acciones humanas a seres humanos, metafóricamente, es menos poético que atribuir acciones no humanas a acciones de animales o cosas¹³⁵. Piensa asunto más relevante en poesía la metáfora verbal que, referida a las cosas, sustituye a una acción también inhumana. En definitiva, cuanto menos se refiera la metáfora a las acciones humanas, mejor.

¹³⁴ *A grammar...*, p. 129.

¹³⁵ «All attribution of actions to inanimate things seems to me more poetic than attribution of actions to person of any kind: the verbs which animated or half-personified a thing or idea, affected more of a change than those attributed to notions already personified by tradition, or to divine or human persons [...]. The attribution of a nonhuman action to a thing is the most poetic, because no human agency is involved even implicitly (except the poet), even though the subject may be part of a human being (memory, desire, heart)», que esto es así, lo explica más adelante: «With an action associated only with another thing (or animal) the subject is changed into another thing (or animal), as it were independently of man, suggesting the mysterious working of nature in and around us» (*opus cit.*, p. 215).

Hasta qué punto estas ideas casan con las metáforas verbales gongorinas es algo que no podemos asegurar sin un estudio pormenorizado de los poemas de don Luis. Por lo que respecta a nuestros autores, podemos adelantar que el estudio irá hacia el reflejo que una serie de verbos típicos del poeta cordobés han proyectado en estos seguidores aragoneses. No es algo nuevo. Ares Montes hizo otro tanto con los poetas portugueses¹³⁶.

Los verbos son: «calzar», «vestir», «desatar», «ollar», «pisar», «pacer», «bostezar», «sudar», «hipar», «chupar», «beber». Una división provisional en cuanto a su significado original, nos llevará a confrontar los resultados obtenidos con las teorías enunciadas de C. Brooke-Rose. Según las acciones:

Humanas	{	«bostezar», «hipar», «peinar», «sellar», «calzar», «vestir», «desatar».
Humanas y animales	{	«ollar», «pisar», «chupar», «beber», «fatigar».
Animales	{	«pacer».

Ya veremos las funciones de cada verbo en los distintos poemas, y sus sustituciones; ejercicios de prosopopeya en muchos casos, lógicos, por otra parte, en una poesía que no suelta las riendas argensolistas de lo moral y discente, por mucho que siga a Góngora.

La metáfora verbal, salvadas las diferencias establecidas con la nominal, tiene una función clarísima que ya señaló Dámaso Alonso, cuando decía que el arte gongorino no es otro que el de:

«esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que correspondan de hecho a realidades distintas»¹³⁷.

El efecto es doble: evita, por un lado, significados y significan-

¹³⁶ Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII. Madrid, Gredos, 1956. Hay analogías innegables entre los portugueses y los aragoneses. No en vano partía de una misma fuente: Góngora. El estudio de Ares Montes sobre la metáfora verbal no alude a estos problemas formales. Pero como, comprobará el lector, es interesante por muchos conceptos.

¹³⁷ *Estudios y Ensayos gongorinos* (p. 92). Entrecomillo más abajo la palabra *invención*, ya que tiene en el XVII un sentido muy distinto del actual, el que le fijaba la tradición retórica. Téngase en cuenta el papel que a la metáfora gongorina designa M. MOJHO (*Semántica y poética...*, ed. cit., p. 19): «la metáfora podría no ser más que un medio que el pensamiento se da —sin duda entre otros— para superar la contradicción que se establece entre lo real y el lenguaje, desde el momento en que el lenguaje, para edificarse, expulsa lo real a que sustituye. Así lo propio de la metáfora sería trascender las representaciones nacidas de la experiencia a fin de reconstruir, a través del significante, las reales condiciones de existencia del referente».

tes que no convienen a su poesía, y acepta otros, en principio anormales al uso poético, con lo que cambia indudablemente la interpretación del signo poético. Sus imitadores aceptarán o rechazarán las ideas poéticas, pero el grado de asimilación que tengan de ellas no demostrará, a solas, la eficacia de su «invención».

En el caso de los poetas que analizamos, el resultado fue bien claro: la mayoría de las metáforas verbales que chocaron a sus contemporáneos —comentaristas o detractores— fueron asimiladas al lenguaje poético, y algunas de ellas repetidas hasta el cansancio. (Es el caso del verbo *desatar*, como luego veremos.)

De la lista anunciada, Góngora, por un lado, cambió el significado primario de algunos de los verbos, uniéndolos a palabras distintas, anormales a su uso original, creando una metáfora de base verbal y, por otro, introdujo verbos chocantes que hasta entonces no habían sido nunca o muy raras veces patrimonio de la poesía.

El primer hallazgo produjo los mismos resultados en sus seguidores aragoneses, que incluso se permitieron nuevas combinaciones. El segundo, sin embargo, debe ser interpretado de modo distinto. Cuando ponemos ejemplos de las *Rimas* de Juan de Moncayo de 1652 o de las *Clases Poéticas* de López de Gurrea de 1663, debemos tener en cuenta que la novedad se había ido desgastando con el tiempo. El medio siglo que separa estos poemas de la obra de Góngora supone una asimilación en un sector de los poetas españoles de esas asombrosas metáforas gongorinas que nos hablan, ya mediado el siglo, de su normalización. Los ejemplos —eso sí— demostrarán, una vez más, la pervivencia de los mecanismos del cordobés en el lenguaje poético de sus seguidores aragoneses¹³⁸; que del dualismo señalado por Emilio Orozco, tomarán la senda segunda, el camino de lo adicional:

«Así ocurre en la poesía de Góngora en cuyo estilo se observan rasgos de complicación y artificio que espontáneamente responden a impulsos de su natural y otros recursos de índole manierista que persisten en su estilo y dentro de los cuales vemos irrumpir ya en sus comienzos un sentido vital barroco que termina por imponerse en la concepción de las Soledades como rasgo dominante»¹³⁹.

¹³⁸ Debo señalar que la intensidad de la repetición de estos verbos es enorme a escala regional. A nivel individual, es relativa. He elegido los más representativos. Uno de ellos Juan de MONCAYO, que abunda en metáforas verbales de raíz gongorina.

¹³⁹ *Manierismo y barroco*, ed. cit., p. 204.

Calzar-vestir

Acción propia del hombre o de los dioses. Personificada en cualquier caso.

Calzar. — Esta metáfora verbal se encuentra en Góngora¹⁴⁰. Veamos algunos ejemplos en la poesía aragonesa:

No se atrevieron enojos
a sus constantes deseos,
que *se calzó* a los empleos
del amor más singulares,
su ingratitud de talares,
su desdén de caduceos.

(José Zaporta, *Poesías varias* de Alfay, p. 131).

Tras el venado, que *calzando viento*,
su libertad rescata.

(«Un Céfalo y Procis anónimo», *Cancionero de 1628*)¹⁴¹.

Otras Musas de pies vimos tan duras
que del coturno en vez las herraduras
calçaron del Pegasso,
tropeçando con ellas cada paso.

(Uztarroz, *Contienda poética*, p. 96).

Veamos cómo funciona en Góngora:

No la Trinacria en sus montañas fiera
armó de crueldad, *calzó* de viento.

(*Polifemo*, vv. 65-66).

...de la que aun no le oyó y, *calzada plumas*,
tantas flores pisó como el espumas.

(*Ibid.*, vv. 127-128).

Los tres ejemplos entresacados de la poesía aragonesa nos muestran tres usos distintos. El primero, desconectado del sentido típi-

¹⁴⁰ Don Antonio VILANOVA señala, en *Las fuentes y los temas del Polifemo*, ed. cit., pp. 495 y ss., los antecedentes de «calzando vientos». Parece ser que en Góngora es más frecuente la expresión «calzar plumas» por «volver». Pero en la estrofa IX del *Polifemo* existe «calzó el viento» que *calzó* el autor anónimo del segundo ejemplo de este apartado. También en Góngora: «bañar», «sumergir» (según VILANOVA, *opus cit.*, p. 884). Fue censurado por JÁUREGUI (*Antídoto*, Madrid, 1899, p. 164). Tomo la referencia de ARES MONTES (*opus cit.*, p. 263), pues también se da entre los portugueses del siglo.

¹⁴¹ Ed. cit., p. 69. Se trata de un extenso poema, que por lo mismo, carece de interés poético y bien merece quedar inédito. Véase en el ms. del cit. C.º, folios 85 y ss.

camente gongorino, nos muestra la incorporación del verbo al lenguaje poético. En este caso, la acción humana se personifica en los dioses de la fábula. No hay mucha distancia entre el sustituyente y lo supuesto sustituido.

El segundo caso, da una parecida sensación de velocidad a la que percibimos en el *Polifemo*. En lugar de «pisar vientos», uso muy frecuente en Góngora, el «calzar» aporta una dimensión más a la metáfora, la plástica del movimiento. El autor anónimo de este ejemplo no ha añadido nada. Ha hecho un simple traslado. Pero difiere en una sutileza: la utilización de una metáfora verbal, referida a acciones humanas, en un contexto animal.

Algo distinto es el ejemplo verbal de Uztarroz, la metáfora está aprovechada con humor: Pegaso, veloz como el viento. Las musas se calzan sus herraduras en lugar del coturno y tropiezan con ellas. Se apunta ya a la desmitificación.

Vestir. — Como el «calzar», referido a una acción humana, invadió después otros campos semánticos. En la mayoría de los ejemplos elegidos que veremos, se utiliza con un sentido metaforizado en el que queda referido a fenómenos que representan la cosificación de la naturaleza. No en vano Góngora hizo un uso similar en el *Polifemo*:

Veamos:

Bayetas vestirá naturaleza.

(Moncayo, «Fábula de los Titanes»).

Rústica, alcoba, munesa trepadora
con más frondosidad que arte vestía.

(Moncayo, «Fábula de Júpiter y Calixto»,
Rimas).

todo el aire sangriento, viste amago.

(López de Gurrea, *Clases poéticas*, p. 37).

Vistió Delia de nubes pardo luto.

(José Sierra, *Palestra*).

Por esta selva, habitación de fieras
vistiendo el aire ya la noche oscura.

(Moncayo, «Fábula de Júpiter y Calixto», *Rimas*).

¹⁴² La fórmula utilizada así no era nueva y venía de Petrarca. La encontramos también en Aldana y Valdivielso. (Véase A. VILANOVA, *opus cit.*, pp. 52 y 930, vol. 11).

La poesía aragonesa del siglo XVII

empuñando la diestra su tridente,
vistiendo espumas, su deidad no en vano.

(*Ibid.*, p. 308).

También queda referido a acciones mitológicas de distintas deidades. «Vestir» va en el sentido de «envolver», «cubrir» y, a veces, es casi símbolo de mutación, como en el caso de «vistiendo el ayre ya la noche obscura» en Juan de Moncayo. Coincide con el uso gongorino del acusativo griego.

Desatar. — Este verbo fue muy empleado por Góngora y sus seguidores lo utilizaron constantemente. Numerosos ejemplos se encuentran repartidos en la obra de los poetas gongorinos aragoneses. Pero hasta qué punto la utilización de este verbo metafórico puede considerarse patrimonio exclusivo de la escuela gongorina es algo difícil de señalar. Creo que un estudio minucioso del lenguaje poético de Quevedo nos llevaría a conclusiones curiosas. Ya señalé numerosos ejemplos *del desatar* en su poesía amorosa y creo que lo mismo podría decirse de otros poemas suyos¹⁴³. En Góngora significa «deshacer», «derramar», «soltar», «producir», etc.¹⁴⁴.

Lo encontramos frecuentemente en la obra de Juan de Moncayo:

la forma, que en *cenizas desatada*,

(*Rimas*, p. 25)¹⁴⁵.

El sol, que al soplo frágil de un aliento,
mostró toda su pompa deshojada,
beldad de Mayo, en *polvo desatada*.

(*Ibid.*, p. 35).

Ejemplos todos de desintegración hacia la nada. Creo que con esta metáfora verbal se pueden lograr efectos poéticos muy intensos.

También «desatar» significa salida de algo que está quieto, contenido:

O quanto allí se muestran superiores
las que mi pecho en *lágrimas desata*.

(*Rimas*, p. 64).

i el clavel *desató* en sangre
lo que el alva le dió en llanto.

(*Ibid.*, p. 208).

¹⁴³ En mi tesis de licenciatura, *El lenguaje poético amoroso de Quevedo*, Universidad de Barcelona, septiembre de 1969, inédita.

¹⁴⁴ Véase VILANOVA, *opus cit.*, p. 892.

¹⁴⁵ Véase cómo Góngora lo utiliza también: «mariposa en cenizas desatada», *Soledad I*, v. 89.

Aurora Egido

batiendo en horrores plumas
desatan en furias yelos.

(*Ibid.*, p. 247)¹⁴⁶.

Y lo mismo en los poemas mitológicos. El marqués de San Felices adoptó este verbo a su vocabulario poético y lo utilizó con mucha frecuencia. En el *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*:

Los remos *desatando* blanca espuma.

(P. 16).

Copos que la Alva cándida *desata*.

(P. 69).

Las citas muestran cómo el poeta supo manejar esta metáfora verbal en todos los sentidos, personificada o no. Y contando —como vemos— con numerosos ejemplos en los que son las cosas las que reciben acciones que no les pertenecen en el lenguaje normal. Otro ejemplo de verbo-metáfora, el *beber*, se mezcla con el *desatar* en los versos que siguen:

Oh tú, que en cercos de zafir luciente
beves al sol en nácares del día
donde *desata* néctares la fuente,
que oculta en luzes la corriente fría.

(*Ibid.*, p. 79).

A lo largo de este poema mitológico encontramos una y otra vez la metáfora verbal. Algunos ejemplos van referidos a la naturaleza o a imágenes paisajísticas. Pero también aparecen en otros contextos, incluso en los más prosaicos, garantía de que el verbo ha sido asimilado al lenguaje. Y la metafórico llega a ser casi un elemento normal.

salta por los aires *desatada*.

(*Atalanta*, p. 65).

el Eridano en luzes *desatado*.

(*Ibid.*, p. 101).

el ocio en los mortales *desatado*.

(*Rimas*, p. 325).

y el Doctor Ginovés, donde radiante
el Sol *desata* sus facundias de oro.

(*Ibid.*, p. 228).

¹⁴⁶ Y en las *Rimas*, p. 247, este otro modelo, con el juego paralelístico: «acreditando en centellas / lo que *desata* en incendios». La fórmula en más *desatar* se da con mucha frecuencia.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Lo emplea también en la «Introducción que dixo el autor en Alabanza de los Académicos» (*Rimas*, p. 149).

En cercos de diamante
donde *desata* el sol con línea de oro.

Una vez más, Juan de Moncayo relaciona la imagen solar con el verbo *desatar*, que va a ser la desintegración del astro en luz.

Se trata de una fuerza oprimida que estalla, nudo que se deshace en vertientes, sean de luz, fuego, agua. En el soneto «una dama que tiró un huevo de azahar»:

como *desatas* tanto ardor en hielo.

(*Rimas*, p. 65).

Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz también la utiliza bastante. Es el verbo metaforizado más frecuente entre los gongorinos, junto con la fórmula repetida de *dar*... que analizamos en otro momento:

su pecho esconde, sus espaldas viste;
en lucentes porciones *desatada*
la, que del sol embidia fue, consiste¹⁴⁷.

Tampoco falta en el *Aula de Dios* del padre Dicastillo:

la *desatada* nieve transparente
la fugitiva plata
que de altivo peñasco se *desata*¹⁴⁸.

Y otros, como Ginovés¹⁴⁹:

La que se ve ceniza *desatada*.

O López de Gurrea en su soneto «A Lísida en un jardín»:

estiende pompas, y *desata* flores.

(*Clases poéticas*, p. 193).

La mayoría coinciden con el modelo gongorino. Pero algunos

¹⁴⁷ «Soledad fúnebre en la muerte de Isabel de Borbón», *Obelisco*, Zaragoza, 1646, p. 133. Allí hay otros ejemplos de *desatar*, sobre todo en las abstracciones y en las descripciones del paisaje: «¿para que su rigor, o su fiereza / *desata* la deidad en polvo vano? (p. 139), «en átomos de nieve *desatadas*» (p. 138), «i se *desata* del assombro el velo» // «tu voz en ecos tristes *desatados*» (p. 140).

¹⁴⁸ (Ed. de Zaragoza, 1637). Compárese el segundo ejemplo con la *Soledad II*, vv. 45-48. Y con el verso de Fonseca (ARES MONTES, *opus cit.*, p. 266): «de la orilla se *desata* pino alado».

¹⁴⁹ *Contienda de...* Baltasar Carlos, asunto cuarto, p. 48.

recrean y transforman este verbo que quedó totalmente asimilado en el plano del lenguaje poético del siglo XVII.

Hollar, pisar, pacer. — Es sabida la frecuencia en Góngora de la metáfora verbal *pisar* («pisar estrellas», «pisando nubes»), pero en los gongorinos aragoneses he encontrado el verbo *hollar* utlilado numerosas veces con el mismo propósito metafórico que el *pisar*: veamos este ejemplo de Felices de Cáceres:

Alciato, una mujer sobre las olas
del mar nos pinta, sin *ollar* espumas
por ser los pies de boladoras plus.

(*El cavallero de Avila*, Canto 2.º).

en donde *pisar* ha sido sustituido por *hollar*. El joven Felices de Cáceres está explicando su propia «écphrasis», sin ocultar la fuente. Esta no es otra que el emblema LXXI de Alciato «In Occasionem», que me permito transcribir en la versión de Daza Pinciano, clara demostración de la importancia de la emblemática en las justas poéticas:

LA OCCASION

Soy obra de Lisipo, y soy llamada
La coyuntura del tiempo prendido,
De quien no ay cosa que no esté domada.
Estoy en lo más alto y más subido
De aquesta rueda, porque siempre ruedo,
Y el pie de leves alas es fornido.
Porque parar no pueda ni estar quedo.
Y para declarar mi delgadeza
y cuánto desatar y cortar puedo,
Navaja traigo de gran agudeza.
Y porque a quien topare pueda asirme
Cabello dio delante a mi cabeza.
Y por si alguno permitiere irme
No pueda por detrás después tomarme,
Prendiéndome con mano cierta y firme,
Quiso de la cabeza despojarme
De los cabellos la parte postrera
y en público lugar manifestarme
Para que vista fuesse de qualquiera¹⁵⁰.

Hollar significa tocar físicamente, evitando la repetición con *pies* del verso siguiente, en la «*silva*» del padre cartujo:

¹⁵⁰ ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, 1975, pp. 68-69 y p. 309. Creo importante señalar que Julián GÁLLEGO advierte del papel de Lupercio Loneardo como «activo, propagandista» de los emblemas en las academias aragonesas (*Visión y Símbolos*, p. 59). Gracián fue el máximo representante de la asimilación emblemática (*Ibid.*, pp. 130 y 153).

La poesía aragonesa del siglo XVII

Quantos al fin estos humbrales *huellan*.

(*Aula de Dios*, p. 12).

hollar errores y burlar engaños.

(T. Andrés Cebrián, *Ibid.*, p. 122).

tan hijo de las gracias, que en los ayres
parecerá que *huelten* sus donayres.

(Felices, *La casa de armas del sol*).

No falta tampoco en las *Rimas* de Juan de Moncayo:

huella la tierra, intrépido lozano (pp. 94-107).

Y lo mismo la utilización del verbo *pisar* con las fórmulas gongorinas referidas al firmamento:

tan alto, tan constante, se divisa
que más parece que zafiros *pisa*.

(*Ibid.*, pp. 94-107).

hollando muerte y serenando llanto.

(Melero, *Contienda... por la Sangre de Cristo*, 1623).

Pisar y *hollar*, indistintamente, como se ve en la «Fábula de Júpiter y Calixto» de Juan de Moncayo:

pisando sierpes líquidas de argento.

(*Rimas*, p. 286).

ayer, *hollando* el globo de la luna
oi la burla mayor de la fortuna.

(*Ibid.*, p. 298).

Tampoco podían faltar seguidores de aquella imagen gongorina: «en campos de zafiro paze estrellas», que encuentra reflejo en estos versos de José Zaporta:

hara que luzca en el cielo
luces y que *pazca* estrellas.

(José Alfay, *Poesías varias*, p. 134).

Bostezar, sudar, hipar, chupar. — Góngora supo esquivar lo prosaico cuando no convenía a sus propósitos, pero no dudó en asimilar a su vocabulario palabras que hasta entonces no habían aparecido nunca o casi nunca en el contexto poético en le que él las utiliza. Palabras que, en definitiva, no parecían poéticas. La

razón de lo uno y de lo otro no es sino la del proceso creativo más exacto que criva o acepta, según conviene. Góngora, por un lado, se limitó, huyó de determinadas situaciones, pero abrió la puerta a numerosos modos, extraños hasta entonces, de hacer poesía, que liberaron y resucitaron el significado precario, anterior, de las palabras. Tales son los verbos como *chupar*, *sudar*, *lamer*, que asombraron tanto a Jáuregui.

Pero pronto otros poetas asimilaron lo que él hizo y, si bien no siempre con la misma maestría, contribuyeron a que entrasen como cosa normal en el verso palabras que hasta entonces no lo eran.

Los aragoneses usaron algunos de ellos con cierta frecuencia y me atrevo a decir que con algún éxito:

Bostezar

el sol *bosteza* luces ya despierto.

(Cancionero de 1628, «Un Céfalo y Procis anónimo»).

Flores *bosteza* el Monte castellanas.

(Soneto de Baltasar de Villalpando al autor, López de Gurrea, *Clases poéticas*)¹⁵¹.

Sudar

El claro humor que *suda*
una atalaya de dos reynos muda.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 1).

Hipar

sólo ámbar de su boca el viento *hipa*.

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 421).

Chupar

las delicias de Himeneo.
chupa, el virginal acanto.

(José Zaporta, *Poetas varias* de José Alfay, pp. 143-144).

Otras formas de metáfora verbal cabría añadir:

Beber. — Este verbo queda convertido en una fuerza suprema de absorción que chupa las fuerzas estelares como el agua. Góngora supo componer este proceso de hiperbolización. Recordemos sus versos a San Francisco de Borja (Millé, n. 604):

Pisando pompas quien del mejor cielo
en su celda la luz *bebía* más clara.

¹⁵¹ Era «Cavallero del Consejo de su Magestad y Lugarteniente de Tesoro General en el Reyno de Aragón». Demuestra ser un cultista declarado.

La poesía aragonesa del siglo XVII

y comparémoslo con el de Jerónimo Torrero y Embún, en un soneto correlativo:

Aguila, que al Febeo ardor ofende,
pues bebe rayos, que le roba activa.

(López de Gurrea, *Clases poéticas, preliminares*).

Otros ejemplos:

mi voz pueda sonora
bever su luz en conchas del Aurora.

(Moncayo, *Rimas*, p. 150).

¡oh tú que en cercos de zafir lucientes
beves al sol en néctares del día.

(*Ibid.*, p. 79).

si qual paloma en picos carmesés
uno al otro se bebe de rubíes.

(Arnal de Bolea, «Fábula de Procis»)¹⁵².

Sellar. — Recordemos los versos que describen la cueva de Polifemo: «que un silbo junta y un peñasco sella» (v. 48)¹⁵³.

en su inquietud hallando su reposo
sellando en pedernal ferradas huellas.

(Moncayo, *Atalanta*, p. 325).

Peinar. — Otra metáfora verbal gongorina que aparece en el *Polifemo*:

peinar el viento, fatigar la selva (v. 8).

Comparémoslo con el ejemplo de Ginovés que ha tomado la significación gongorina en el sentido de «surcar», lejos de toda imagen de cetrería propuesta por los comentaristas, en el caso de Góngora¹⁵⁴:

no ya sobre la calva de Moncayo
verdes canas *peyna* el viento helado.

(*Cancionero de 1628*, «Selva al verano», p. 196).

El siguiente ejemplo, sin embargo, anda más cerca de la imagen del ave que carda el aire con su vuelo:

¹⁵² Véase José María de Cosso, *Fábulas mitológicas*, Madrid, 1952, pp. 607 y ss.

¹⁵³ Véase A. VILANOVA, *opus cit.*, pp. 434-438.

¹⁵⁴ A. VILANOVA, *opus cit.*, vol. I, p. 192.

Aurora Egido

Envidian repetidos sus favores,
aves que el aire *peinan*.

(Arnal de Bolea, cit.).

Pero estos otros son como el primero, imagen del «peinar» como «surcar», «acariciar», «envolver»:

que entre desojadas rosas
peyna aljófar la mañana.

(Felices, *Justa del Pilar*, p. 88).

Y en este otro ejemplo «peinar» se acerca perfectamente a su más estricto sentido, sin que eso signifique pérdida de valores metafóricos:

Planeta Rey que *peina* rayos de oro.

(Villalpando, Soneto en López de Gurrea, *Classes poéticas*)¹⁵⁵.

«Peinar», equivale a guiar el desorden de los rayos solares, equilibradamente.

Por último, este ejemplo en el que todos los términos están presentes y no se puede hablar realmente de metáfora; pero que choca por la palabra *caspa*, en un contexto poético como el que sigue:

da a las yerbas vistosos arreboles,
y al mismo punto que sobre ellas reyna
parece que las *peyna*
pues con el *peyne* de sus hebras rojas,
por *caspa* quita perlas de las ojas.

(A. Melero, *Cancionero de 1628*, p. 419).

Fatigar. — Respecto a esta metáfora verbal, surgen los ya citados versos en torno al «fatigar la selva» en los inicios del *Po-lifemo*. Y es así como lo emplea Juan de Moncayo en su «Fábula de Júpiter y Calixto»:

fatigando del bosque la maleza.

(*Rimas*, p. 302).

¹⁵⁵ Recordar el *Polifemo*, vv. 57-59: «Negro el cabello, imitador undoso / de las obscuras aguas de el Leteo, / el viento que le peina receloso», que, aunque no coincide con el verso de Villalpando, se ajusta también al sentido más usual del verbo. Sobre «peinar» y sus fuentes: A. VILANOVA, *opus cit.*, p. 474. Este tipo de metáforas va unido al esquema de la «Donna che si petina» de MARINO, que tantos ejemplos produjo en la literatura española. Allí el peine se transforma en barco. Así lo rezan Góngora, Villamediana, Quevedo y hasta el abad de Vallfogona. El tema de la «toilette de Venus», del que deriva, en Edgard WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1967², pp. 142 y ss.

Aun persiste la idea de la caza que luego el mismo Góngora desearía, utilizando el verbo en otros contextos distintos. Así, en el ejemplo que sigue de José Navarro:

Es de los vientos *fatiga*,
es de los cielos descanso.

(*Poesías varias*, p. 259).

Muchos más ejemplos podrían aducirse, algunos ligados a la cetrería, pero creo que basta con estas muestras para probar que las inauditas metáforas verbales gongorinas fueron denominador común en sus discípulos aragoneses¹⁵⁶.

b) *Imágenes poéticas de animales y plantas*. — Los elementos animales y vegetales que forman la poética gongorina gozaban de una tradición bien señalada por la crítica¹⁵⁷. No obstante, hay ciertas características peculiares que conforman el lenguaje metafórico que, en torno a este tema, elaboraron los poetas aragoneses.

Las plantas, flores o frutos amanecen en sus versos, como las figuras animales, con algún despunte de originalidad. Y aunque la imagen pueda rastrearse en fuentes anteriores, hay una elaboración cuidada de bellos efectos que se nota, sobre todo, en los poemas descriptivos de jardín o paisaje, en donde está permanente el recuerdo de las *Soledades* o las frutas del zurrón de Polifemo.

Se da la mezcla de distintos elementos terrestres que conforman una metáfora multiforme en la que todas las partes del universo se relacionan. Este neoplatonismo es digno de destacarse, pues la armonía subsiste como idea permanente.

¹⁵⁶ Para las referencias medianamente especificadas, veamos de dónde vienen: José ZAPORTA, «Fábula de Júpiter y Europa», en *Poesías varias*, de José ALFAY, ed. de J. M. BLECÚA. Zaragoza, 1946. «Un Céfalo y Prociis anónimo», *Cancionero de 1628*. BLEGUA no lo editó por su larga extensión, pero está en el ms. 250 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, como el resto de las composiciones. Hace referencia al poema José María de Cossio en *Fábulas mitológicas*, ed. cit. *Contienda poética en el fallecimiento de Baltasar Carlos de Austria* (Zaragoza, 1646), Andrés de UZTARROZ, pp. 96 y ss. Juan de MONCAYO, «Fábula de los Titanes» y «Fábula de Júpiter y Calixto», *Rimas*, 1652. «Las Belidas», en *Clases poéticas* de LÓPEZ DE GURREA (Zaragoza, 1663), pp. 33-58. *Palestra numerosa austriaca* (Huesca, 1650), p. 153.

¹⁵⁷ María Rosa LIDA, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos», RFH, 1939, I. Antonio VILANOVA y E. J. GATES apuntan abundantes relaciones, aunque esta última no pormenoriza en lo referente a la naturaleza animal y vegetal. Creo de interés señalar que muchas veces los referentes emblemáticos funcionan en las alusiones morales a los árboles, como el ciprés, la encina, el laurel, el abeto, el pino, el membrillo, la coscoja, la yedra, el box, el naranjo, el álamo, el sauce, el almendro y el moral (Cfr. ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., pp. 219-232). Muchas veces se trastocan los símbolos, como era normal en la emblemática (E. WIND, *op. cit.*, p. 74).

Aurora Egido

Los árboles pueden, por ejemplo, ser torres azotadas por el viento. En este caso, la imagen arquitectónica del jardín que cundió, sobre todo, en la primera mitad del siglo XVII, se evidencia:

De descollados cedros la arrogancia
torres vincula el ámbito sereno.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, «Soledad fúnebre...»,
Obelisco, p. 142).

Cedros altivos, de conocida tradición bíblica. O árbol como flecha lanzada hacia el espacio:

Ya al aquilón sus copas estremecen
i con maior impulso violentados
parece que a la tierra los desecha,
i qual saetas contra el cielo flecha.

(Moncayo, *Rimas*, p. 284).

Los almendros despuntan en primavera como los gallos al amanecer. Dos elementos: animal y vegetal se confrontan:

Los almendros madrugan,
gallos mudos que anuncian el verano
con su fruto temprano;
más pocas veces la pomposa cresta
llega a erijir sobre su verde testa.

(Ginovés, *Cancionero de 1628*, p. 204).

De las plantas, predomina el laurel mítico, a cuyo origen se hace siempre alusión:

Con la Apolínea rama verde y grata
reservada a sus sienas solamente.

(Felices, *El cavallero de Avila*, p. 113).

Los ejemplos son numerosísimos y algunos ya quedan señalados en otra parte. Se sustituye la planta por el equivalente mitológico:

La ingrata Daphne, del señor de Delo
por su ingrata belleza perseguida
está aquí contemplando su figura.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, «Soledad fúnebre»,
p. 142).

En donde la idea de movimiento se frena en la imagen de los muros¹⁵⁸.

¹⁵⁸ En Góngora: «que el muro penetraron de estas yedras» (*Polifemo*, v. 472). La fortuna del soneto XIII de Garcilaso fue inmensa. También SOTO DE ROJAS la aprovecha para sus *Fragmentos de Adonis*.

La poesía aragonesa del siglo XVII

prolixas son carreras de laureles
del florido pensil, muros fieles.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, *Ibid.*, p. 142).

Muchas de las metáforas, como sucede en la poesía de Góngora, están basadas en un antecedente mitológico.

Adquiere cierta preferencia la utilización de los arbustos entretrejididos, como amantes. Así Venus y Adonis son sauces enlazados en la Fábula de Melero:

No hay sombra lisonjera
de bien texidos sauces
que, si tiernos la logran,
lascivos no la manchen.

(*Cancionero de 1628*, p. 597).

Y lo mismo que los sauces, la yedra y el olmo, la oliva y la vid son clarísimos símbolos sexuales que simbolizan la unión de los amantes¹⁵⁹, y viceversa:

bien Atalanta yedra, olmo Hipomeno.

(Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 356)¹⁶⁰.

... la vid enternecida
que a la oliva pacífica ceñida
lasciva haciendo indisolubles laços
en sus ojosos braços,
llega a la verde copa y puesta en ella
está brincando con su fruta vella.

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 420).

En este último, la lasciva vid se opone a la pacífica oliva y el contraste hace posible la unión emblemática amorosa. Plantas y frutos son símbolos que sirven para sustituir las acciones humanas y que siguen manteniéndose incluso en la descripción paisajística. Fijémonos en los adjetivos que los acompañan:

la deshonesta yedra aquí se enreda
con el olmo lascivo.

(Melero, *Ibid.*, p. 420).

¹⁵⁹ Antecedentes en Garcilaso (Egloga 1, verso 133). Y en Góngora: «que de su nuevo tronco vid lasciva».

¹⁶⁰ Herencia clara del emblema de ALCIATO (CLX: «Amicitia etiam post mortem durans»: «Arentem genio, nudam quoque frondibus ulmum / Complexa est viridi vitis opaca coma. / Agnoscitque vices naturas: et grata parenti / Officii reddit mutua inra suo: / Exemplo que monet, tales nos quaerere amicos, / Quos neque disiungat foedere summa dies». *Emblemata*, Padova, 1621. Véase G. LEDDA, *Contributto allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Università di Pisa, 1970, pp. 177 y 193-195, para su fortuna. Para los símbolos antitéticos de las plantas, ALCIATO. *Emblemas*, trad. cit. de DAZA PINCIANO, p. 63 y p. 127, etc.).

Y en el *Aula de Dios* de Dicastillo se mantiene también esta unión de las plantas como elemento imprescindible:

las vides con los troncos abrazados.

La unión afectiva existe también en las imágenes vegetales de Góngora:

a un fresco sitial dosel undoso
y verdes celosías unas piedras
trepando troncos y abrazando yedras.

(*Polifemo*, vv. 310-312).

Yedras y troncos que se repiten en las *Rimas* de Moncayo; son los *toldos* que cubren el campo, como en Góngora el verde dosel, y que se entremezclan con las imágenes estelares. Dos elementos combinados cuya eficacia podemos rastrear no sólo en las poesías gongorinas, sino en el mismo Calderón que gustaba de unirlos:

Toldos disponen yedras sostenidas
en troncos que embaraçan, solar llama
de lisonjeros zéfiros heridos
su pie besando la menuda grana.

(*Rimas*, p. 281).

A veces, una perífrasis evita nombrar la planta. Se conocen éstas por sus calidades tópicas (caso de la higuera señalada en el apartado de las perífrasis, a propósito del *Aula de Dios*), y como fundamento hay que buscar generalmente en la emblemática.

Abundan en nuestros poetas las calificaciones morales del mundo vegetal, como parte de esa actitud ética que tienen de la poesía, a pesar del «ornatus».

En fin, los tópicos sobre la rosa, la azucena, etc. no ofrecen nada de particular y evitó aquí una enumeración innecesaria del abundante huerto de Pomona. El campo abunda en toda clase de especies vegetales que salen al alba, en repetidas metáforas e imágenes¹⁶¹:

y las flores del prado
desabrochan su seno aljofarado.

(Ginové, *Cancionero de 1628*, p. 195).

¹⁶¹ Imágenes que se repiten, como esta de la rosa: «ser flor del alva y alva de las flores / si no Pavón soberbio / de la verde floresta». GINOVÉS, *Cancionero de 1628*, id., p. 200), «Pavón sobervio» en Góngora (vid. VILANOVA, *op. cit.*, pp. 619-621, vol. I y vol. II; pp. 170 y 171). Es imagen de varia fortuna.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Se entretajan y complican en esa influencia que, avanzando el siglo, llega a adquirir notas de orfebrería churrigueresca¹⁶²:

y para que en su oriente
no le falte carmín a su belleza
arreboles le ofrece en la cereza;
y en las hermosas guindas carmesíes
le presenta arrancadas de rubíes.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 34).

Jardinería con imágenes de bordado en la que se repite la mezcla de flores y estrellas. De modo que la tierra con sus flores es lo que el cielo estrellado. Ambos se funden en la noche. Pero el final fantástico de alusiones orientales añade notas nuevas: «turquesado» y «terciopelo»:

Tiene naturaleza en este prado
una cama de campo, cuyo cielo
se borda cada noche con estrellas;
es su color azul y turquesado
y de pajiço y verde aterciopelo
hacen las palmas sus cortinas bellas;
los álamos entre ellas
hacen del nombre y ojas alamares,
entre cuyos ojales circulares
un ciprés va metiendo sus botones,
y sirven de colchones
mil moriscos tapetes, mil alfombras
a quien dan los alisos frescas sombras.

(Melero, *Cancionero de 1628*, pp. 420-421).

Aquí se amaneraron los elementos añadidos a la gongorina «cama de campo»¹⁶³.

El preciosismo de algunos poemas de paisaje acentúa los valores particulares de cada planta, los complica y el barroquismo se conforma en una serie de elaborados entrelazamientos de artífice que pule el mundo vegetal como una piedra preciosa o como un paño entretelado¹⁶⁴.

Los frutos tienen también unas características tomadas con frecuencia del citado zurrón de Polifemo o de paralelos lugares gongorinos:

Cercado es quanto más capaz más lleno
de la fruta el zurrón casi abortada,

¹⁶² Maestro de este tipo de complicaciones vegetales fue el gongorino Soto de Rojas. Los aragoneses no llegaron a su preciosismo, pero los paralelos existen.

¹⁶³ Sobre esta metáfora del *Polifemo*, véase A. VILANOVA, *opus cit.*, II, pp. 197-199.

¹⁶⁴ Otro ejemplo es este del naranjo entre los rosales que «de sus brazos o ramas espinosas / con botones y cintas hechas rosas». (MELERO, *Cancionero de 1628*, p. 423).

Aurora Egido

que el tardo Otoño dexa al blando seno
de la piedosa ierba encomendada;
la serva, a quien le da rugas el heno;
la pera, de quien fue cunna dorada
la rubia pasa y pálida tutora...

Los poderes y símbolos estaban perfectamente delimitados. Pocos se escapan de la repetición. Veamos algunos ejemplos. Aunque sobre este particular ya insistiré en otro momento¹⁶⁵.

No falta el elemento mitológico o la imagen gramatical:

Ya la manzana pera,
diftongo de las frutas.

(Ginovés, *Ibid.*, p. 206).

que nos recuerda aquella ocasional tendencia gongorina a sacar imágenes de la retórica:

En brazos divididos caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos...

que luego transformó tras la censura de Pedro de Palencia¹⁶⁶. Y

Los dorados aquí melocotones
que detener la boladora planta
pudieron de Atalanta,
como los pomos de oro
de la diosa Acidalia
son confección de azúcar y de algalia.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 35).

donde las alusiones mitológicas contribuyen a enriquecer los valores de la fruta, cuyos sabores son casi físicos en la sonoridad de los últimos versos.

Ginovés suele mezclar las plantas con los atributos humanos; y no sin cierta ironía: el clavel tiene cuernos como los amantes y es símbolo del rubor. La mosqueta significa la desnudez, la azucena:

Doña Blanca del Prado,
que al Céfito delgado,

¹⁶⁵ Abundan descripciones de frutos en el *Aula de Dios*, de DICASTILLO (1637) y en la «Selva al verano» de GINOVÉS (*C. de 1628*), pp. 194-207, etc. Hay que tener en cuenta que los frutos son simbólicos, o van calificados en el mismo Góngora, que repite estas fórmulas: «manzana hipócrita», «enzina, olor de la montaña», «membrillo o verde o datilado»...

¹⁶⁶ Sobre esto, vid. E. J. GATES, *opus cit.*, pp. 91-92. Véase el comentario de PELLICER en sus *Lecciones solennes*, col. 404. Para la amplia fortuna de las imágenes retóricas, mi artículo en prensa «La dama boba y la Universidad de Amor» (BBMP), en donde aludo a la obra de Andrés de UZTARROZ, *Universidad de amor*.

La poesía aragonesa del siglo XVII

su dulce esposo, su galán Medoro,
ofrece para adote
en fuentes de alabastro, granos de oro.

(*Cancionero de 1628*, p. 201).

El castaño es «tosco y avariento», el almendro «ambicioso» y las perillas —plástica imagen— «meninas de las peras» (*Ibid.*, página 206).

Luego, la multitud de las ciruelas,
varias en el pellejo,
comiença a colorar su verde hollejo;
unas por ser de monjas enfadosas,
otras por ser de damas melindrosas
y otras que, patitiessas
por lo que son de frayles, viven gruesas.

(*Ibid.*, p. 205).

La ligazón con Góngora es estrechísima. Y más que en la densidad metafórica, se da en el tipo de equivalencias que utilizan, perfectamente hermanadas, como en estos versos de Ginovés:

Pomos de almíbar confaciona Apolo
de la dulce mançana,
ámbar por dentro, por afuera grana,
si no es por aquel lado que el cuchillo
amenaçando le bolvió amarillo¹⁶⁷.

Mundo vegetal que se combina con todas las partículas del universo. Que adquiere ribetes míticos o humanos, para terminar siendo artificio, cuando es la propia naturaleza la que imita el arte: orfebrería y bordado, de la estancia XI del *Polifemo* («... y artífice texió la primavera»).

En cuanto a los animales, completan ese paisaje o adquieren también caracteres mitológicos. Una gran tradición pesa detrás de las imágenes zoomorfas. Veremos además que se combinan en sus comparaciones con otras fuerzas de la naturaleza, otros elementos.

Predominan las aves, que en Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz son descritas como:

sonora turba por el aire suena.

(*Obelisco*, p. 143).

¹⁶⁷ Como ya señaló don José Manuel BLECUA en su edición del *Cancionero de 1628*, p. 25, estos versos fueron corregidos en la segunda ed. del poema, después de la carta de 1613 que Pedro de Valencia dirigió a Góngora censurándole los versos del *Polifemo* en su redacción primera: «la delicada serva a quien el heno / rugas le da en su cuna; la opilada / camuesa, que el color pierde amarillo / en tomando el acero del cuchillo».

Evita el nombrarlas en una metáfora fácil que se repite muchas veces «Turba» que ya en Góngora: «infame turba de nocturnas aves» (*Polifemo*, v. 39):

ni alada despertó turba ligera.

(Ibáñez de Aoiz, *Ibid.*, p. 132).

o en orbe de alas son flamantes ojos.

(*Ibid.*, p. 139).

Y en cuanto a los halcones:

los venátiles pájaros ligeros.

(Felices, *El caballero de Avila*, p. 123).

En las fábulas, los animales colaboran en la metamorfosis de la naturaleza y el hombre:

No del ave de Juno son más vellas
entre cambiantes fulgidos i rojos
las que en cielo de plumas son estrellas.

(Ibáñez de Aoiz, *Ibid.*, p. 139).

El pavón de Venus es término comparativo. Paranomasia que en Góngora tiene efectos similares señalados por D. Alonso¹⁶⁸. Tiraba del carro el ave, pero, en su belleza, nada como las plumosas estrellas. Referencia a lo mismo en este verso de Ibáñez de Aoiz:

como el ave vestida de oro y grana.

(*Ibid.*, p. 140).

Las aves acompañan con sus cantos a los amantes, como acompañaron los amores de Acis y Galatea. Mientras se unen Júpiter y Calixto¹⁶⁹.

Una tórtola a otra se enamora
llora cristal en fuente que podría.

(*Rimas*, p. 283).

Predominan ruiseñores y jilgueros, pero no faltan calandrias, pardillos, canarios, etc., etc.¹⁷⁰:

¹⁶⁸ Góngora y el *Polifemo*, vol. I, pp. 173 y ss. También Calderón utilizó una imagen semejante, combinando elementos distintos. Recordemos *Panegírico*, vv. 249-252 y 112. *Soledad II*, vv. 213-215. Y *Polifemo*, vv. 261-264.

¹⁶⁹ Y en José ZAPORTA, *Poesías varias*, ALFAY, ed. cit., p. 142: «Aquí los jilgueros graves / de nuestra calma envidiosos, / vean lazos amorosos, / canten arrollos suaves».

¹⁷⁰ Ruiseñor, verdón, jilguero, calandria, pardillo, canario, en MELERO (*Cancionero de 1628*, pp. 422 y ss.) «Tortolilla», y «palomilla» en ZAPORTA (*Poesías varias*, p. 143), jilgueros, calandrias, ruiseñores en MORLANES (*Cancionero de 1628*, p. 594). Sacre, neblí, halcón, paloma, tórtola, etc. en LÓPEZ DE GURREA (*Clases poéticas*, 1663).

La poesía aragonesa del siglo XVII

En vez de dulces blandos Ruiseñores,
su fin agorarán nocturnas aves,
gimiendo tristes y bolando graves.

(*Atalanta*, p. 345).

eco, una vez más, del *Polifemo*.

Generalmente abunda la comparación del canto de las aves con instrumentos musicales. Sabida es la preferencia de Góngora por estas comparaciones, que se reflejan hasta en las imágenes de los ríos sonoros¹⁷¹:

Prodigio dulce que corona el viento,
en unas mismas plumas escondido,
el músico, la Musa, el instrumento.

(Góngora, Soneto 203).

Y en los poetas aragoneses afloran imágenes muy parecidas:

Templan los sirguierillos
en sus alas los músicos piquillos,
y quando dora el sol nuestro orizonte,
sol, fa van repitiendo por el monte.

(Ginovés, *Cancionero de 1628*, pp. 197-8).

El ruiseñor, en su retrete umbroso,
ya amante, ya celoso,
despliega al aire dulces melodías.

(D. Morlanes, *Ibid.*, p. 601).

Expresión de la armonía del universo que se cristalizaba en la música de fondo neoplatónico de la cual tienen también eco las *Soledades*¹⁷²:

To approach the references to music in the *Soledades* in the light of this tradition (*la neoplatónica*) is to find in them echoes of the larger harmonies of the universe.

Es el momento del paisaje no violentado por otras distorsiones barrocas. Naturaleza en la que se combinan armoniosamente los distintos elementos de la naturaleza y que canta esta unidad de las partes en el todo.

¹⁷¹ Sobre ello, E. J. GATES, *opus cit.*, pp. 28 y 96.

¹⁷² R. O. JONES, *Poems of Góngora* (Cambridge, 1966). Ya lo había expuesto anteriormente en «Neoplatonism and the *Soledades*», BHS, 1963, pp. 1-16. Aludiendo a los pájaros cantores, dice: «They build up in tre poem a picture of a harmonious universe whose every part resonates in sympathy with every other».

Felices de Cáceres describe a las aves como un coro que canta, y no olvida concederles atributos de pez:

las aves de los vientos nadadoras
que descansan en trémulos tapetes
atriles de sus voces más sonoras,
le sangren a tu honor dulces motetes,
y sin hallar desapacibles horas,
en cualesquiera empresas que acomete
villanescas, sonadas y mudanças
van al compás de bulliciosas danças.

(*El caballero de Avila*, p. 234).

Ya Góngora había comparado a los pájaros cantando en una gruta con un órgano dentro del templo (*Soledad 1*, vv. 556-551). Este canto puede ser alucinante:

dando no voces, silvos si insolentes
las aves, de los aires son serpientes.

(Ibáñez de Aoiz, *Obelisco*, p. 133).

cuando la armonía se destroza y es la naturaleza caos que expresa síntomas de muerte (la de doña Isabel, en este caso). Y asistimos a la trasposición de caracteres. Aves/serpientes. Abundan tales cambios en toda la poesía de este estilo.

Y no podía faltar la imagen del cisne; en el agua, su nieve discurre. No sólo se basa la metáfora en la sustitución de las calidades externas (blancura), sino también en la acción y sus resultados: viviente nieve que se mueve en agua¹⁷³:

Nieve viviente, en óvalos de argento.

(Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 353).

Un animal que aparece rodeado de extrañas aproximaciones es el toro. Lógicamente la alusión más frecuente es de corte gongorino y va dirigida al «mentido robador de Europa». Así en la «Fábula de Júpiter y Calixto» de Juan de Moncayo:

Opone al Sol la Luna de su frente
en ira celestial sañudo el toro.

(*Rimas*, p. 280).

Tres veces dos del animal de Europa.

(Felices, *El caballero de Avila*, p. 181).

¹⁷³ Quiero apuntar este otro coro de pájaros que canta como quizá GINOVÉS viese se hacía en el Pilar, o en cualquier otra capilla zaragozana: «Los bajos de mansos veraderos / los altos de las mirlas y calandrias / los tiples de pintadas cardelinas / y de otros pequeñuelos paxarillos / deste coro volátil *infantillos*; / sirviendo el ruseñor, como más diestro / en la dulce capilla de maestro». (*Cancionero de 1628*, p. 196). El subrayado es mío.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Como ya señaló Cossio, es el Marqués de San Felices uno de tantos poetas que representan la afición taurina traducida en poesía. Debió ser un aficionado a los toros. Sus imágenes suelen ser de cierta belleza. En él encontramos, por un lado, un toro mitológico en el que se mezclan otros elementos de la naturaleza:

salió de Europa el robador amante,
en su cólera ardiente enfurecido,
al silvo rayo, tanto fulminante,
como la opaca nube despedido.

(*Atalanta*, p. 252).

La imagen se acentúa aún más: toro-mito que es rayo y es niebla, luna. Monstruo, en fin, en el que se reencarnan las fuerzas del cielo:

Júpiter brama en medio de la gente,
toro no transformado por Europa,
toro sí por su espíritu impaciente,
arranca tempestad, si rayo topa,
Niebla su boca de otra fragua ardiente,
por quien su sombra retiñó Etiopa
llama a sus ojos, y sus cuernos luna
monstruo a quien temió sólo la fortuna.

(*Ibid.*, p. 254).

Atributos que Calderón dio al caballo (rayo...)¹⁷⁴. La raíz, empero, es gongorina:

toro en quien las tres furias consistieron
anca vermeja, y negro remolino,
fue a un tiempo rayo, trueno y torbellino.

(*Ibid.*, p. 243).

Toro, por otro lado, que alcanza su desmitificación, por su referencia a la fiesta:

Viviente surca, en mares de la gente
sus rumbos navegó tan prozeloso
Que al que a su encuentro, se atrevió hazer frente
Lo despedaçá indómito y furioso:

(*Ibid.*, p. 244).

Y su muerte, magnificación hiperbólica:

¹⁷⁴ Recuérdese que CALDERÓN también llamaba barco al caballo en *El privilegio de las mujeres*. Según WILSON, art. cit., p. 41. Y MONCAYO: «Llegó Lidoro a socorrerlo, quando / Atravesada nave desaferra / su furia, y sin poder embaraçallo, / Dio en tierra con Lidoro, y el cavallo» (*Atalanta*, p. 258).

Aurora Egido

Parto fue de la tierra más tremendo,
toro fiero, de roja piel tiznado,
Pues se juzgó bolcán con el estruendo,
De sus cavernas brutos fulminando:

(*Ibid.*, p. 260).

Otras imágenes bastante logradas nos ofrece José Zaporta:

El toro, deidad que atiende
la cimera de su mayo.

(*Poesías varias*, p. 133).

flor tejía una guirnalda
en toro ocupa una espalda
de un dios, que gozar desea
su hermosura, y como emplea
abriles entretejidos,
a sus cuernos, más floridos
se vieron que el de Amaltea.

(*Ibid.*, p. 134).

Y Cáncer y Velasco:

Un bruto airoso, cuya piel manchada
pudo servir de nave a Europa bella.

(*B. A. E.*, LXIX, 1857).

Que, poeta a su vez, se mofa de todo el bagaje cultista en este
tratamiento del ave Fénix, no exento de humor:

Graznidos daba graznidos
que los ponía en Apolo
el pájaro, que se mueve
y se vive de lo propio.

Aquel que el andalío canta
entre incendios dolorosos
soy pollo y voy para gallo
soy gallo y voy para pollo.

(*Obras*, Madrid, 1761, p. 77).

El caballo aparece con atributos voladores. No en vano era
hijo del Céfiro que preñaba las yeguas de la Bética, según Pli-
nio¹⁷⁵:

Sobre un cavallo overo que brioso
ser hijo natural del viento muestra.

(*Felices*, *El caballero*, p. 182).

¹⁷⁵ Esta imagen gongorina tuvo gran éxito. Así en CALDERÓN, HURTADO DE MENDOZA y otros. Vid. WILSON, art. cit., p. 45. Y en SOTO DE ROJAS, para terminar en Lorca, como ya se dijo.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Parte sobervio y oprimido viento.

(*Id.*, p. 113).

En un bruto alacán, hijo del viento.

(Moncayo, *Atalanta*, p. 49).

Un caballo frenado:

sellando en pedernal serradas huellas,
arde Fénix en golfo de centellas.

(*Ibid.*, p. 325).

Animal de plata:

de la plateada acémila su lança.

(*Ibid.*, p. 113).

Puede ser comparado al volcán, al barco, al tigre. Distintos elementos de la naturaleza que se integran, una vez más. Procedimiento que extremó Calderón, basándose, sin duda, en ejemplos gongorinos; y en el *Poema de Atalanta* (p. 231):

este, que hollando está la tierra dura.
Bolcán si nieva, si relincha trueno,
ave al bolar, sin alas y sin plumas
baxel que rompe piélago de espumas¹⁷⁶.

También adquiere atributos que pertenecen a otros animales:

otro morcillo al último llevaba
cuervo en la piel y tigre en lo pintado.

(Felices, *El caballero*, p. 127).

Otras bestias —mitología o no— menudean en los poemas: león, arpías, lagartos, jabalí, ciervos, etc.¹⁷⁷). Daré aquí algunas muestras. El corzo, que vuela como pájaro:

¹⁷⁶ El procedimiento aquí apuntado tenía sus precedentes, como digo. Según WILSON («The four elements in the Imagery of Calderón», M. L. N., 1936, 31) en L. LEONARDO DE ARGENSOLA (*Tragedia de Isabela*): «Un caballo te espera tan gallardo, que dirán que nació de vivo fuego, y que de viento sólo se mantiene tanta velocidad y fuerza tiene». Y lo mismo en HURTADO DE MENDOZA, en GÓNGORA (*Obras líricas y cómicas*, Madrid, 1728, jornada III y *Soledad II*, vv. 816-819. *Panegírico*, vv. 59-62) y en CALDERÓN: «Un veloz caballo, cuyo aliento / geroglífico ha sido de la guerra, / sierpe del agua, exalación del viento / volcán del fuego, excollo de la tierra, / caos animal, pues con tan nuevo modo / no siendo nada desto, lo era todo». (*La Sibila del Oriente*). De todas los ejemplos que he visto creo que el de CALDERÓN es el que se asemeja más al equivalente gongorino de Juan de MONCAYO.

¹⁷⁷ Véase LÓPEZ DE GURREA, *Clases poéticas*, pp. 29 y 131. Téngase en cuenta que el catálogo estaba íntimamente ligado a los atributos simbólicos que les concedía la emblemática (ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., pp. 260, 261, 277, 280, 282, etc.).

Aurora Egido

halado corço, el curso desalienta.

(Moncayo, *Rimas*, p. 281).

El elefante, montaña inaccesible; en su metamorfosis,

Monte en sus miembros se movió elefante,
si elefante también se fijo monte.

(*Poema de Atalanta*, p. 12).

El oso:

Tigre otra vez se muestra embravecido
contra un bruto que, escándalo nevado,
roca es, que vara en su candor el hielo.

(*Ibid.*, p. 12).

Y, por fin, las abejas, como ejército que saquea las flores. No olvidemos las preciosas alusiones que hizo Góngora¹⁷⁸, a este respecto:

Quando las abejuelas,
de sus dulces reales retiradas,
marchan arracimadas,
en escuadrón errante.

(Ginové, *Cancionero de 1628*, p. 203).

Ginové las describe como un escuadrón ordenado, siguiendo el trazo gongorino de elaborar metáforas en términos guerreros¹⁷⁹, como más tarde lo haría Soto de Rojas en su *Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. La humanización de animales y plantas se equipara a la mutación del hombre en ellas. Tal mixtura venía ejemplarizada desde lejos, en el emblema de Alciato «La fuerza de la Naturaleza»:

Al Pan por Dios (digo a Naturaleza)
Tuvieron los Gentiles figurado

¹⁷⁸ Así en los vv. 397-400 del *Polifemo*: «Troncos me ofrecen árboles maiores / cuios exambres, o el Abril las abra, / o los desate el Maio, ambas distilan / I en ruecas de oro raios de el Sol hılan» PELLICER (*Lecciones solemnes*, L.). Aunque también formaban parte de la emblemática, como en ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., p. 257: «Dicen estar en la tumba por mengua / De Arquíloco, de piedra unas abispas, / Señal de mal dexir y mala lengua». O, en el mismo (*Ibid.*, pp. 258-9), de «la clemencia del príncipe» y «Que tras la guerra viene la paz» (p. 99). No siempre aparece la alusión directa al emblema, pero hay que contar con esa tradición, sobre todo en esta larga *Atalanta* de MONCAYO que pinta la decoración y el boato de palacios y justas aragonesas. El mismo elefante arriba citado, es el conocido de «La Paz» de ALCIATO (*Ibid.*, p. 141).

¹⁷⁹ E. J. GATES, *opus cit.*, p. 92.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Medio cabrón y hombre, y anotado
El ser de la Natura en su certeza¹⁸⁰.

c) *Imágenes acuáticas.*

Los ríos. — El agua como símbolo de fuerza perduró hasta el siglo xvii. Eco de la idea de Plinio:

«Les eaux engoutissent les terrans, tuent les flammes s'elevent dans les hauteurs, envahissent même le ciel»¹⁸¹.

Junto a ello, la pervivencia mitológica de los dioses marinos, nacidos en las aguas, que agranda la natural necesidad del hombre, cuya vida se desarrolla al lado del río. De ahí la alusión inevitable —de larguísima tradición literaria, por otra parte—, al río que limita la ciudad, o a las aguas que acompañan el lamento personal, o que reviven los motivos mitológicos marinos.

Con el recuerdo de las «Chiare, fresche e dolci acque» de Petrarca, Garcilaso acentuó un sistema poético de referencias a mares, fuentes y ríos que, se fue consolidando poco a poco. Góngora participa de esta corriente y aún la intensifica. Las metáforas acuáticas que veremos, no son siempre de directa filiación gongorina. Los poetas aragoneses pudieron no seguir automáticamente el modelo. A veces, no obstante, el paralelismo es evidente. Y no sólo en cuanto al significado metafórico, sino que a nivel lingüístico, el servilismo que las conforma es evidente, acercándolas más a los modelos gongorinos.

Pero las metáforas de estos poetas no suelen ser tan arriesgadas como las del poeta cordobés, sobre todo porque se sitúan en contextos más diluidos, en los que muchas veces no existe la metáfora sobre metáfora.

La poesía aragonesa del xvii ofrece un largo recuento de imágenes acuáticas. Ríos localizados que sirven para encuadrar el poema, apoyo imprescindible de la descripción. Andrés de Uztarroz en su *Aganipe* empieza su larga enumeración de los vates zaragozanos, oscenses, bilbilitanos, etc., con la pintura del río que alimentó la tierra en que nacieron. Suele repetir siempre los mismos adjetivos: «transparente», «caudaloso»..., y las mismas imágenes: «plata», «cristal»..., como veremos:

¹⁸⁰ *Emblemas*, ed. cit., p. 267. El dibujo muestra, además de cuanto el texto explica, al monstruo con laureles en la cabeza y en la mano izquierda. Y remite, al final, a la concepción neoplatónica: vegetal / animal / hombre / ángel.

¹⁸¹ Tomo la nota de Robert LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature* (París, 1969), p. 205, en donde hay unos capítulos dedicados al siglo xvii, de gran interés. Plinio expuso la importancia del agua y su riqueza en la *Historia Natural*, XXXI, 34.

Aurora Egido

El Ebro caudaloso
que en sus verdes riberas
goza siempre de hermosas primaveras
cuyo cristal copioso
muchos cisnes purpúreos lo ennoblecen,
y con sus cantos dulces lo embellecen.

(Zaragoza, 1890, p. 5).

El transparente Isuela
que por el Orbe su elocuencia buela,
con claras aguas baña
a Huesca victoriosa...

(*Ibid.*, pp. 54-55).

Donde el Gálico río se desata
en bulliciosa plata
y en Sallén forma undosas sus corrientes.

(*Ibid.*, p. 69)¹⁸².

Numerosos poemas dedicados al Ebro o que hacen referencia a él encontramos a lo largo de este siglo. Aparece en casi todos los poemas, incluso en los mitológicos se le nombra alguna vez. Y en las justas poéticas y en los vejámenes académicos tampoco falta. Considero innecesaria una larga enumeración a este respecto. Claro que también hay soluciones para otros ríos de la región:

con fúnebre armonía
no en acento sonoro,
i del Gállego *undoso* en los raudales
alternar quexas, inquirir cristales.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 161).

¹⁸² Los ejemplos son tantos, como poetas describe. Casi siempre habla de ríos helados que bajan del Pirineo «destando» sus aguas por Aragón: «Entre sus nobles riscos / nevados, prodigiosos obeliscos, / acentos mil canoros, y apacibles coros en acordados, y apacibles coros / se oyen, y las fuentes, / *desatándose* en líquidas corrientes / quando allí se despeñan / en sus diafanidades mucho enseñan». (*Ibid.*, pp. 68-9). La imagen es, en ocasiones, de frecuencia gongorina: «salió imprevista de una i otra plaia / vínculo desatado» dice GÓNGORA en la *Soledad* II, vv. 46-48. Y también en un soneto (Millé, 290): «un culto risco en venas oi suaves / concetuosamente se desata». Pero otras veces los ríos del *Aganipe* están muy lejos de los gongorinos, y son casi más parecidos a los del XVI más vulgares. Las imágenes que rodean estas descripciones son, en este poema: de una mandonía evidente y lógica, por su redundancia «Donde Guadalaviar los altos muros / *argenta* de Lobeto con los puros / transparentes *cristales* / que desatan sus líquidos caudales» /. (*Ibid.*, p. 75). «Donde el *cristal undoso* de Xiloca / baña los altos muros de Daroca» (*Ibid.*, p. 93), «De céspedes, y flores coronado *el aljófár* del Turia acelerado / los pasos apresura *cristalinos* / por diferentes caminos» (*Ibid.*, p. 97). «De Vero los *cristales pueden* ya competir con los raudales / *de la fuente Heliconas*». (*Ibid.*, p. 100). «Por donde el Río Martín con *sus cristales* / á Estércuel fertiliza». (*Ibid.*, p. 111), etc.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Pero es el Ebro, como digo, el que se lleva la palma. Río del que había dicho Lupercio, simbolizando en él la libertad:

no sufre Ibero márgenes ni puentes¹⁸³.

Veamos algunos ejemplos de los muchos que existen:

En círculos de nieve
Ebro al acento de tu dulce lira
el mar Tirreno lleve
túmulo de christol en quien aspira.

(Juan Nadal, en *El caballero de Avila de Felices de Cáceres*)¹⁸⁴.

Del Ebro entre las flores
trinan los ruiseñores
... ..
salvó la bella Amarilis
divina deidad del Ebro.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, pp. 222 y 238).

La mayoría de las imágenes pertenece a un mundo poético de conocidos tópicos. A continuación, hago referencia a unas cuantas que nos darán una visión aproximada de las más usadas:

Cristal-plata-perlas... — Estos son los tópicos más referidos frecuentemente a los ríos. De tales imágenes andan llenos los del *Aganipe*. Y lo mismo en otros poemas.

La imagen abunda en Góngora:

cristal pisando azul con pies veloces.

(*Soledad*, 11, v. 46).

dividiendo cristales
en la mitad de un óvalo de plata.

(*Soledad*, 11, vv. 519-520).

(aquí se refiere al mar).

No fue una invención suya. Venía de Petrarca y se intensificó a partir de Garcilaso¹⁸⁵. Los aragoneses utilizaron también crista-

¹⁸³ No en vano podemos recordar aquí la similitud con el verso de GÓNGORA, señalada por Millé (290): «Nilo no sufre márgenes ni muros».

¹⁸⁴ El mismo Felices empieza (fol. «En la ciudad, a quien el Sacro Ibero / entre corcobas de argentada espuma / diademas, contra el tiempo más severo / forma de quien el mismo ignora suma». Descripción que le ridiculizaron los anti-gongorinos («Romance contra la de Felices», *Cancionero de 1628*): «A las márgenes de Ibero / del claro elemento baxa...».

¹⁸⁵ Dice GÓNGORA: «su boca dio y sus ojos cuando pudo // al sonoro cristal, al

Aurora Egido

les por ríos; algunas imágenes siguen el tópico general, otras tienen cierto valor creativo:

Vereis por otra parte una arboleda,
que fabrica un confuso laberinto,
donde el puro cristal hace una raia.

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 420).

Andrés de Uztarroz, en la «Descripción de las antigüedades y jardines de... Lastanosa», dice:

solo el cristal perena
por declinear la fuente de Hipocrene
describirá mi musa, cuya plata
por pura y transparente será grata,
demás que el fin de lo admirable y raro
no será prodigioso, si no esclavo¹⁸⁶.

Los ejemplos se alargan:

Con lágrimas i voces
los cristales altera .
de una fuente sonora
que también se lamenta.

(Moncayo, *Rimas*, p. 269).

Y este otro tipo, en medio de los «umbrosos» sotos del parque de Palacio, con la repetida fórmula gongorina, *A si B*:

Y arroyo en troncos, cuyas plantas mueve
cristal se exprime, si cristal se pierda.

(Moncayo, *Poemas de Atalanta*, p. 341).

O este:

De la tierra se sangra cada vena
en líquido cristal, en plata undosa
que se recibe en copa de azucena,
y se enxuga en caudal limpio de rosa.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, *Obelisco*, pp. 142-143)¹⁸⁷.

cristal mudo» (*Polifemo*, vv. 190-1). Ríos de cristal en PETRARCA: «del líquido cristalillo...». Sobre esto vid. VILANOVA, *opus cit.*, p. 79 y pp. 823-824, en donde se da extensa información a este respecto.

¹⁸⁶ Notar el ripio moral de los últimos versos, propio del sentido didáctico que apunta tanto en algunos aragoneses (art. cit., p. 245).

¹⁸⁷ Compararlo con el poema de GÓNGORA: «Un culto risco en venas oi suaves» concetuosamente se dasta / cuio néctar, no ia líquida plata, / hace canoras aun las piedras graves» (Millé, núm. 290).

Zaragoza

La fama vagaron
admirando la copia numerada
de los Ingenios doctos, y elegantes
que ena en sus enaximas Celtiberias,
cuyas plumas reales modulantes
fueron un tiempo celebre materia
al uno, y otro Polo.

Bien que la infame sombra del dardo
oculta sus laureles ha querido;
Por eso lo propone al rubio Fyalo,
para que en el Tarraco floreciente
viva el capuro de la Iberia gente

El libro caudal
que en sus versos riberas
opa que de los mares Nimeras,
cuyo cristal copioso
muchos Carmes purpuros bendicen,

del poeta— se multiplican en el siglo siguiente y son inevitables en las fábulas mitológicas. No en vano:

«For that nature was made singular and abstract, and was personified, has at least this convenience: that it allows us to look with unusual clarity at some quite fundamental interpretations of all our experiences»¹⁹⁰.

Y la metamorfosis del ser humano con la naturaleza se refleja aquí en la transformación del río en hombre¹⁹¹. Recordemos los hermosos versos finales del *Polifemo*, cuando Acís se convierte en río:

Corrientes plata al fin sus blancas manos,
lamiendo flores y argentando arenas,
Doris lleva, que con llanto pio,
yerno la saludó, le aclamó río.

(*Polifemo*, vv. 501-504).

Río con sentimientos humanos, lo encontramos en la «Canción a San Juan Climaco», de Andrés Melero. Si bien la quietud la aleja de descripciones violentas acercándola, al final, a una cierta labor de imaginación:

Otro arroyuelo manso, cuia plata
de los raios del sol guarda y defiende
un verde palio a quien Apolo dora
su diáfano y raudal cuerpo maltrata
entre unas peñas lisas, en que aprende
con dulces quiebros a agradar a Flora,
y de contento llora,
el prado amenizando por tributo,
a su rostro y su cuerpo nunca enjuto
los arroyos y lágrimas que vierte,
que son, si bien se advierte,
cándidas venas de su cuerpo y manos
y de su capa verde, pasamanos.

(*Cancionero de 1628*, p. 420).

Respecto a la transmisión de facultades, paralelas entre el cuerpo humano y el río, veamos estos ejemplos del marqués de San Felices, de clara herencia gongorina:

Es milagro evidente,
Amarilis, que trozos de tu cielo

¹⁹⁰ Raymond WILLIAMS, «The idea of nature», *The Times Literary Supplement*, viernes, 4 de diciembre de 1970, núm. 3588, p. 419.

¹⁹¹ No creo que esté de más referirme a algunas de las repeticiones de la fórmula *dar a* que se añaden en otro lugar y en las que se nota esta metamorfosis o intercambio entre el hombre y la naturaleza. Los ríos en este caso, como ocurrió a Galatea (*Polifemo*, 209-210) sintetizan sus cualidades con las de la piel de la ninfa.

La poesía aragonesa del siglo XVII

junten en esa fuente
el cristal al cristal, el hielo al hielo
... ..
cual más traspasan tus divinos soles
en su grado excesivo
si al líquido cristal, si al cristal vivo¹⁹².

Fusión del agua y las manos, metáfora que se desenvuelve en la paradoja tópica del fuego y el yelo.

A parecidos efectos llega José Zaporta en la «Fábula de Júpiter y Europa»:

Si dio su mano a la breve
urna de algún arroyuelo
donde en campaña de hielo
hubo lid de nieve a nieve,
ninguno a juzgar se atreve
en tan dudosa porfía
como cada cual quería
vender la que le igualaba,
si la líquida paraba
o si la humana corría.

(Alfay, *Poestas varias*, p. 131).

No voy a hacer aquí más que leve referencia al uso mitológico de los ríos, pues una descripción minuciosa no añadiría nada nuevo. Me limitaré a algunos ejemplos aclaratorios.

Neptuno es implorado en unos versos de las *Rimas* de Moncayo. El agua es fuerza divina que rodea la tierra, no lejos de la idea natural de Plinio (excepto por el concepto de redondez). El dios se diversifica y extiende:

Tú aquel, que formas muro cristalino
a la gran madre al globo de la tierra
que de fuentes i estanques la previno,
y por secretos cóncavos encierra:
Tú que en ríos, i arroyos dió camino
al verde valle de la altiva sierra;
tú que con varias formas tal la enlaças
que mas parece, que galan la abraças.

(*Rimas*, p. 306).

La referencia a Neptuno es abundantísima en las descripciones marinas, aparece en la mayoría de las fábulas mitológicas, como ya hizo Góngora¹⁹³.

¹⁹² Veamos en el *Poliéfemo*, vv. 209-210: «Caluroso, al arroyo da las manos / y con ellas, las ondas a su frente». Y «Su boca dio y sus ojos cuanto pudo / al sonoro cristal, al cristal mudo» (vv. 191-192). Una mezcla de ambos y resulta la metáfora de MONCAYO. Aunque cambien algunas cosas, el paralelismo es evidente.

¹⁹³ *Soteldades II*, vv. 19 y 20. El mar es «El seno hundoso al húmido Neptuno». Y en ALCIATO, *Emblemas*, p. 95.

Aurora Egido

Entre sus olas, estos sumergidos,
sus incendios templando refulgentes
se miran, ni carbunclos encendidos
se alinean en tus rápidas corrientes.

(*Rimas*, p. 314).

Animal-río. — Numerosas imágenes zoomórficas utilizadas por Góngora aparecen en la descripción de los ríos: cristalina mariposa, serpiente, etc.¹⁹⁴, que los aragoneses consideraron y reflejaron en sus poemas. Nuevamente se trata del proceso en el que los elementos distintos de la naturaleza se mezclan para formar la metáfora.

Ríos como serpientes encontramos en Andrés de Urtarroz¹⁹⁵:

En estas verdes llanuras
tantas hay de vidrio sierpes
que a no ser líquidas todas
pareciera Libia ardiente¹⁹⁶.

Moncayo:

Por la selva repiten olorosa,
pisando sierpes líquidas de argento.

(*Rimas*, p. 286).

Dicastillo:

La desatada nieve transparente
que sierpe de cristal corre luciente
y por blandas arenas
es líquida lisonja de azucenas;
la fugitiva plata,
que de altivo peñasco se desata¹⁹⁷.

(*Aula de Dios*, p. 1).

Ginovés, en la «Selva al verano» comparará al río con un caballo, pero antes:

Ya alegre se dilata,
culebreando sobre el verde prado
sierpecilla de plata al arroiuelo.

(*Cancionero de 1628*, p. 197).

¹⁹⁴ *Fénix*, pp. 84, 349, 215 y 228.

¹⁹⁵ Esta imagen fue empleada también por Calderón. Véase E. M. WILSON, «The four elements», p. 43.

¹⁹⁶ RABM, 1875, pp. 308-309, «Memorias panegíricas en el fallecimiento de B. Leonardo de Argensola».

¹⁹⁷ Comparar con la «Canción a la toma de Larache» de GÓNGORA: «En rósca de cristal serpiente breve / por la arena desnuda el Luco tierra».

Morlanes en «Del mismo a un arroiuelo», nos habla de los con-
sabidos peligros del mar¹⁹⁸.

No apresures la jornada
con tan dilatadas sierpes,
porque el mar, su rei sobervio
húmido sepulchro ofrece.

(*Ibid.*, p. 595).

Sierpe, sierpecilla y esta otra variante de Felices de Cáceres:
la lagartija, con la que termino, para abreviar una lista que podría
alargarse demasiado:

Desta a quien lagartijas de cristales
le cercan en arroyos retozones
ondas haziendo que a la plata yguales.

(*Cavallero de Avila*, p. 129).

El río también puede ser como caballo que corre:

Ni con trabas de yelo el raudo curso
de las pías del Ebro caudaloso
Aquilón entorpece proceloso:
que rotos ya los perezosos grillos
sus caballos de plata aguixa Ibero
dando corcobos de christal ligero.

(*Cancionero de 1628*, p. 196).

Por último, he encontrado esta imagen de la espuma del río com-
parada a la cresta de un gallo, en Diego de Morlanes:

La arjentada cresta altivo
a sus confines divierte,
por juntar en rubias basas
como Flora, ramilletes.

(*Cancionero de 1628*, p. 594).

Dos mundos, el animal y el fluyente de los ríos, se intercam-
bian valores y acción:

Ríos sin freno. — En la descripción de los ríos que hacen los
poetas aragoneses he encontrado algo en común: el río contenido
y helado que se desboca. Todos los ríos rompen su prisión y co-
rren libremente como sierpes o caballos:

¹⁹⁸. El mar, sinónimo de peligros, gozaba de una rica tradición que ejemplificó
ALCIATO (*Emblemas*, p. 134).

Aurora Egido

Rompe prisión a líquida corriente,
que corre perlas, sobre arenas de oro
el prado en esmeraldas, en colores.

(Juan de Moncayo, *Rimas*, p. 280).

Ríos que se abren rompiendo un obstáculo:

Al pie de un chopo, honor vegetativo
del campo, rompe en perlas fugitivo
su curso un arroyuelo.

(*Ibid.*, p. 108).

Risueño va un arroyuelo
después de erizadas nieves
libre de pasados males
cierto de presentes bienes.

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 594)¹⁹⁹.

Coinciden en el deshielo como expresión de libertad.

Río sonoro. — Es conocida en Góngora la metaforización del río como instrumento musical²⁰⁰:

Rompida el agua en las menudas piedras,
crystalina sonante era thiorba.

(*Soledad II*, vv. 349-350).

Mientras el arroyuelo para oilla
haze de blanca espuma
tantas orejas quantas guijas lava,
de donde es fuente adonde arroyo acaba.

(*Soledad I*, vv. 658-661).

Río armonico que canta en acordes sonidos con toda la naturaleza. Encontramos también estas imágenes en los poetas aragoneses:

pero más de un arroyo a la corriente
que con cadencia de sonora plata
es del Valle instrumento cristalino.

(T. Andrés Cebrián, *Aula de Dios*, p. 124).

Forma todo parte de un paisaje viviente y sonoro. El arroyo

¹⁹⁹ MORLANES (*Cancionero de 1628*, p. 602) repite la imagen: «Alivia su cristal el arroyuelo / las prisiones de hielo / i risueño entre guijas se dilata, / por ser del campo guarnición de plata».

²⁰⁰ E. J. GATES, *The metaphores of Luis de Góngora*, pp. 94 y ss. señala su frecuencia.

La poesía aragonesa del siglo XVII

que bórdea las celdas de los monjes en la Cartuja Real tiene también estas características que señala Dicastillo:

que con *manso ruido*
claras señas les hace,
y tal vez atrevido//
les habla por la boca de una piedra
con lengua de cristal lisongeando
su florida hermosura,
y tal de sus raudales
les ofrece diáfanos cristales.

(*Aula de Dios*, p. 32).

En ocasiones —como Góngora hace en la *Soledad 1*, v. 651 y ss.— el río acompaña a las aves en su canto:

Los arroyuelos, que graves
discos de Amaltea bañan
y dulcemente acompañan
lo sonoro de las aves.

(José Zaporta, en *Poesías varias* de Alfay,
pp. 131-2)²⁰¹.

La imagen del río sonoro se mezcla con la comparacion de un caballo que pisa la arena, en este ejemplo de innegable belleza:

Arroyuelo que sonoro
es en corcovos igual,
caballo, que de cristal,
corre por arenas de oro.

(*Ibid.*, p. 143).

Pero no todas las imágenes son tan acertadas. Algunas caen en el peor ripio:

Y un arroio que corre murmurando
y de la vaia sale tan corrido,
que entre yerbas perdido,
corrido corre, y aun con ser corriente
se va corrido manifestamente.

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 420).

²⁰¹ Y en la «Selva al verano» de GINOVÉS (*Cancionero de 1628*, p. 197): «Ya fácil por la arena / haciendo va un discurso tan prolixo, / desde el primer principio de su fuente. / hasta la consecuencia del tridente, / que al ojo muestra mil verdades claras. Si en su discurso diáphano reparas, / el orgullos son de su corriente / es de las aves cítara arjentada, / pues siguen con su canto placentero / el fiel compás de su christal parlero». Nuevamente la imagen de la naturaleza — libro hace que el «discurso» del río se equipare al retórico.

Los ríos, convertidos en animales, se convierten en caudal abundante de equivalencias zoomórficas. Tampoco están ausentes las musicales. Puesto que los ríos son sonoros también, el paralelo armónico entre ambos se establece:

Música hacen sonora
alados charlatanes
y tañen arroiuelos
sus litas de christales.

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 597).

O la comparación se conforma aún más íntima:

Líquida lira de plata
músico cisne del prado,
dando el cristal en las piedras
eran sus guijas los cantos...

(José Navarro; *Poetas varias*, p. 260).

Armonía entre el agua y las aves. Música que es símbolo de elementos distintos, mezcla que es oposición al caos.

El mar y las naves. — Algunos gongorinos aragoneses no resistieron a la tentación de escribir tópicos poemas de imágenes marinas. El mar, tan lejano (utilizado como tema constante, por los gongorinos portugueses), les atraía sólo en muy contadas ocasiones. Pero no podían faltar las fábulas mitológicas en las que se dibuja un mar literario, o los certámenes poéticos en los que el lema del mar destaca como motivo primerísimo²⁰². Frente a la serenidad del mar, les interesaban las aguas inquistas, llenas de riesgos, y —por oposición— la quietud del campo, como en Góngora.

No hay metáforas extraordinarias, de todos modos. Y caen en el tópico de Neptuno irremediamente:

assí las olas, que en el aire vago
encrespa de Neptuno la fiereza,
suelen quedar, al verse tan inchadas
en átomos de nieve desatadas.

(J. L. Ibáñez de Aoiz, *Obelisco*, p. 138).

Esta imagen de la hinchazón que explota como un globo o la de las olas azotadas, se repite:

²⁰² Certámenes como el de San Ramón de Peñafort (Barcelona, 1626) que sentenció el aragonés Felices de Cáceres. Ya es, sin embargo, significativo que sea en un certamen catalán, mirando al Mediterráneo y sobre el simbolismo de San Ramón, cuya historia está llena de inevitable magia marinera; cuando se produjo la única justa en la que un aragonés se aventuró a describir largamente sobre este tema. En los certámenes aragoneses sólo se hace ocasionalmente.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Neptuno al son del tridente
los cristalinos azotes...

(J. de Moncayo, *Rimas*, p. 266).

Olas que también son plumas. Siguiendo la técnica de mezclar distintos elementos de la naturaleza, al igual que existían aves como bajeles:

Corre fortuna en las aguas
porque del Noto i del Euro
batiendo en borrones plumas
desatan en furias yelos.

(*Ibid.*, p. 247).

La imagen del agua contenida que se «desata», como la de los ríos, sigue predominando como una alusión irremediable:

Boreas de sus estruendos compelido,
al Noto anega en piélagos de espuma,
y el Euro con horrisono bramido
nubes impele de su alada pluma.

(Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 26).

Este mar barroco predomina en muchos de nuestros poetas. Mar, mezcla también de todos los demás componentes de la naturaleza. Recordemos que Calderón llamó también a las aguas «pájaros de fuego» en *La hija del aire*. Es una necesidad alienadora de elementos que no falta en casi ninguno de nuestros poetas.

Suele ser comúnmente un campo de cristal, como lo son los ríos, con pequeñas variantes: espumas, perlas, etc.:

i en campos de cristal, golfos de yelo.

(Juan Nadal, *Obelisco*, p. 29).

espinosos delfines
en espumoso campo con festines.

(Amada y Torregrosa, *Palestra*, p. 153).

donde se engolfa el esplendor Febeo
que en perlas baña el arrebol que saca.

(Francisco Gregorio de Fanlo, *Certamen de San Ramón Nonat*, p. 23).

Metáforas e imágenes montadas sobre la base de una de las fórmulas más barrocas que creo sería interesante analizar a lo largo de todo el Barroco: *en*, que introduce el sustantivo dentro del complemento, como en una doble unión significativa y formal. Góngora la utilizó ampliamente: «que en campos de zafiro, pace

estrellas». Y la encontré empleada hasta la saciedad en la poética amorosa de Quevedo²⁰³.

Menudean mares barrocos mitológicos, como el ejemplo que añadido a continuación de Amada y Torregrosa, o el otro de Francisco Gregorio de Fanlo, envuelto en esdrújulos, a los cuales era tan aficionado:

sacó, de escamas de esplendor vestido
fuera de sus alcobas la cabeza
tiravan por blasón de su grandeza,
de su ágora carroza
turba de Phocas, viéndose aplaudido
de escamoso viviente, viviente sumergido.

(Amada, *Palestra*, p. 153b).

Los peces son «escamosos vivientes» que aplauden con las focas la salida del dios:

Surcar intento las saladas olas
pisadas de un Christífero Argonauta
y de Charistos las inchadas golas.
... ..
Meótidós estanques haze en suma
mil marmóreos alcázares de espuma. fol. 1 v.

(Francisco Gregorio de Fanlo, *Cert. de San Ramón Nonat*, fol. 1).

Nótese la arquitectura que forja las olas: alcobas, alcázares, palacio sumergido de Neptuno.

Pero lo que realmente nos interesa señalar aquí, es la pervivencia de las imágenes gongorinas empleadas para las naves; naves que son árboles o pinos, metonimia muy utilizada²⁰⁴. Así en la enumeración final de un poema correlativo de Juan de Moncayo en el que abundan todos los elementos marinos:

Mar, espuma, curso i hondas
variedad, fortuna, leño.

(*Rimas*, p. 247).

Metaforización que se completa cuando el mar es comparado con un monte:

²⁰³ En mi tesis de licenciatura, *El lenguaje poético amoroso de Quevedo*, cit.

²⁰⁴ A este propósito, vid. E. J. GATES, *opus cit.*, pp. 48 y 49. Recordar simplemente algunos ejemplos de GÓNGORA: «Velero bosque de árboles poblado», «cansado leño mío», «árboles mas de velas inconstantes»...

La poesía aragonesa del siglo XVII

Zozobra la nave en ombros
de un monte, que fue primero
cristal reducido a valle²⁰⁵.

(*Rimas*, p. 247).

El agua que se hincha es monte; si se rebaja, es valle, poblado de naves-árboles. Seguimos en la señalada línea metafórica en la que son constantes los préstamos entre los atributos del aire, la tierra, el firmamento y el agua:

y los árboles rotos
en las aguas causavan terremotos.

(*Felices, Cert. de San Rainundo de Peñafort*).

Y también las naves sobre el campo undoso son como arados que la rizan. Imagen que se encuentra en Góngora («El que ia deste o de aquel mar primero//surcó labrador fiero//el campo undoso en el mal necido pino». *Soledad I*, vv. 369-371)²⁰⁶. Pervive el recuerdo de las descripciones de las *Soledades*:

quando dió en selva undosa
alvergue a un Peregrino
casa errante de pino
ave de leño, imperio de Anfitrite
volando pisa, si pisando vuela.

(*Amada, Palestra*, p. 152)²⁰⁷.

Cuyas últimas bilabiales sugieren el tranquilo movimiento de las aguas. Encuentro en Góngora una onomatopeya parecida:

Velero bosque de árboles poblados.

Hasta qué punto el recuerdo de Góngora vive en estas imágenes lo vemos en estos versos de José Navarro que glosan, precisamente, los de Góngora: «Sobre estas altas rocas//exemplo de firmeza»²⁰⁸:

Pescadorcillo amante
que por golfos navegas

²⁰⁵ GÓNGORA abunda en imágenes parecidas: *Soledad I*, v. 44: «Montes de aguas y piélagos de montes».

²⁰⁶ Debo la referencia gongorina al citado artículo de E. M. WILSON, p. 45.

²⁰⁷ Según el mismo E. WILSON (art. cit., p. 45) VILLAMEDIANA en *La gloria de Niquea*, 2.ª escena, llama también al mar «selva de cristal». Fue metáfora muy común.

²⁰⁸ Añado dos ejemplos, de la lista interminable (nave-árbol): «arde el árbol entre ondas» (MONCAYO, *Rimas*, p. 247). Con el elemento fuego, añadido al agua, también frecuente: «del mar la erizada espuma / en la inconstancia de un leño / surca Anarda, i su belleza / fía al curso más incierto». (*Ibid.*).

Aurora Egido

de espuma con el leño
del viento con las quejas.

(José Navarro, *Poesías varias*, p. 235).

También he encontrado esta curiosa imagen en Felices de Cáceres que completa la filiación gongorina que apuntamos; nave y mar idealizados y engrandecidos:

Babel en agua, Monte de Titanes
trémulos deslumbrando tafetanes.

(Felices de Cáceres, *Certamen de San Raimundo*).

d) *Otras imágenes: amanecer y anochecer*

Hay una cierta riqueza de variantes —aunque raramente originales— en la descripción de los amaneceres en los gongorinos aragoneses. Se enlazan directamente con Góngora o con una larga tradición que arranca de los clásicos griegos y latinos. El sol se mezcla con imágenes fabricadas a base de otros elementos de la naturaleza. Es el signo positivo del claroscuro barroco que declinará con las imágenes del anochecer, como luego veremos²⁰⁹.

Los rojos amaneceres de Homero, Virgilio y Ovidio que encontraron cumplido eco en Góngora («que es rosas la Alba y rosicler el día»), se acentúan también en estos poetas, combinándose con otras metáforas y comparaciones. En la descripción del nacimiento de San Ramón Nonat se equipara la salida de la aurora en su litera con la visita que hizo la Virgen al Santo. Otros tópicos se entremezclan: el velo de la noche el citado carro —«litera»— de la diosa y el mar-marfil enmarcado en rosa²¹⁰:

Como cuando se abre el negro velo,
y mueve el Alba su Litera hermosa,
bañando en Grana el estrellado Cielo
del Indico Marfil marco de Rosa;
assí vido Nonat dexar al suelo
la Hebrea toda limpia y espaciosa.

(*Ibid.*, fol. 11)²¹¹.

²⁰⁹ Algunas referencias a la fortuna de tales imágenes en GÓNGORA, en E. J. GATES, *opus cit.*, pp. 29 y ss. A ellas hago alguna vez referencia. «Sobre este tema, véase María Rosa LIDA, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», 1946, (Ahora en *La tradición clásica española*, Barcelona, 1975, pp. 121-164).

²¹⁰ Véase GÓNGORA (*Soledad* II, versos 415-418): «Besando las que al Sol el Occidente: / le corre en lecho azul de aguas marinas / turquesadas cortinas». Hay, como vemos una disposición escénica en las relaciones de este tipo. Para los amaneceres gongorinos, M. R. LIDA, *Ibid.*, p. 139. También Lope muestra una asombrosa gama de amaneceres (*Ibid.*, pp. 140-144).

²¹¹ Sobre la pervivencia de estas imágenes en el *Polifemo*, vid. A. VILANOVA, *opus cit.*, pp. 142 y ss. A propósito de las «purpúreas horas», etc.: p. 171: Como

La poesía aragonesa del siglo XVII

El tópico de las rosas encuentra abundantes ecos que no vale la pena repetir:

...al Alva hermosa,
que en campo de zafir, rosa camina.

(J. Nadal, *Aula de Dios*, p. 129).

Variaciones sobre el clavel y complicaciones en plata y oro, combinadas con la ineludible alusión a la Aurora y a Febo:

Vi los rojos claveles,
que por verdes caireles
mostraban de su grana los celajes,
y de trémula plata los plumajes
mostraban presumidos al Aurora
cuando los montes y los valles dora²¹²
los rayos: copia del Pastor de Anfiso.

O las aves cantoras que

le celebran a Febo
el primer rosicler, el rayo nuevo.

(Dicastillo, *Aula de Dios*, p. 43).

Numerosos cultismos se fijan en estas imágenes.

Los rayos del sol son peinados por la mañana y la Aurora sale en su carro plateado:

Dorava con su aurífero cabello
el rojo Dios, que al Arimaspe cría,
el éter oriental, rosado y bello,
y como rubias hebras destexía.
... ..
en brazos del Aurora quando sube
en carros de cristal, palios de nube.

(F. G. de Fanlo, *Cert. de San Ramón Nonat*, p. 2b).

Las perlas se añaden a la imagen de las hebras, símbolo del rocío:

... al salir el sol por el Oriente
peynando la madejar que acostumbra
vierte las perlas de su hermosa frente.

(Felices, *El cavallero...*, fol. 40).

en PETRARCA, *Trionfo della Morte*, II: «Vedi l'Aurora dell'aurato letto rimenar d'mortalì il giorno...» (M. R. LIDA, *opus cit.*, p. 132).

²¹² «Memorias panegíricas en el fallecimiento de B. L. de Argensola», en *La erudición española*, p. 872. Bocaccio y Juan de Mena inciden en Febo (M. R. LIDA, *Ibid.*, p. 132).

Aurora Egido

Hay una evidente memorización del tema clásico. Sobre todo de la imagen del sol saliendo en el horizonte del agua²¹³:

Al Aurora también, quando navega
el mar dle aire con baxel de plata;
anuncia con dulcísima armonía
que de jazmín las hojas que despliega
i de rubí las plumas que desata
son el motivo de su melodía.

(Juan Nadal, *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada*, p. 115).

O el amanecer sobre los montes de Apolo:

El monte excelso que la blanca Aurora
con trémulos cambiantes argentava,
cuya sublime cumbre dibuxava
los dos collados donde Apolo mora²¹⁴.

Pero las fuentes son tan comunes, y es tanta su abundancia, que la repetición de las alusiones se hace monótona y, sobre todo, desierta de originalidad. Aunque en ocasiones el poeta introduzca la metáfora sobre metáfora en un elemento con apariencias de novedad. Así Melero, cuyo sol mama rocío en los pechos del alba, excepción de un poema que tiene ciertos rasgos de sensualidad, no muy frecuente en estos poetas:

El sol recién nacido, que aquí goça
del alva el pecho, que por leche mama
menudo y blanco aljófár quando naçe,
a las nevadas yerbas desemboca
y con la luz radiante que derrama
oro la plata de sus canas hace²¹⁵.

(*Cancionero de 1628*, p. 419).

Ocurre que es la Virgen quien «amanece» como el Alba sobre el Ebro²¹⁶. Y en fin, entre la larga enumeración de repetidos tópi-

²¹³ Se repite el amanecer sobre la naturaleza que la despierta y abre. Frecuentes alusiones a las flores que se ríen y a las gotas de rocío: «Rompe la rubia Aurora en el Oriente, / vertiendo perlás, y esparciendo alvares, / y los que en sus principios son candores / luzes coronan su dorada frente». (LÓPEZ DE GURREA, *Clases poéticas*, p. 193).

²¹⁴ Andrés de UZTARROZ, *Lágrimas panegíricas a la muerte de... Montalbán*, Madrid, 1639.

²¹⁵ Recordar GÓNGORA (*Soledad* II, vv. 394-395) «que huyendo la Aurora canas de Tithon».

²¹⁶ Así Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AYOZ en su *silva* en el *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada*, p. 91: «En fin de Dios la Madre soberana, / con el examen último de humana, / aun no avía embozado entre desmayos / la eterna luz, de sus divinos rayos; / quando al margen del Ebro caudaloso»... Este amanecer «a lo divino», también en Valdivielso (M. R. LIDA, *op. cit.*, p. 148).

La poesía aragonesa del siglo XVII

cos, el sol puede brillar como ojo que se abre, personificación de la alborada:

despierta el claro día
aún bosteçando del pasado sueño
y el *gran ojo del mundo*
las sobrecejas de los montes dora.

(Ginovés, *Cancionero de 1628*, p. 195).

Sol que (también salido de patrones gongorinos) se mira en el agua como en un espejo («Y como el claro Sol en los espejos», Felices, *La casa de armas del Sol*), o ave Fénix que nace, y muere; y se recrea:

Fénix el Sol de lúcidos reflexos
al Oriente, *los pórticos rompía*,
reverberando entre confusos lexos
los no despiertos párpados del día
eran las aguas de su luz espejo.

(Moncayo, *Poema de Atalanta*, p. 49).

Mientras que la luna, en su no menos «brillante coche», es increpada así:

¡O Feliz Astro, *o prodigiosa llama*
de un fatal, engendrada, parasismo,
de una noche en los yelos concebida!

(Tomás Andrés Cebrián, *Aula de Dios*, p. 121).

Los anocheceres simbolizan el retorno de los caballos²¹⁷, el círculo que se cierra:

Los nocturnos caballos de Lucina
dexaban ya el Antípoda Oriçonte.

(Felices de Cáceres, *El cavallero de Avila*, canto 1.^o)²¹⁸.

Era ya el tiempo que el çafir oscuro
con relieves campeava de balajes;
pretensor el silencio de hacer muro
al sol *claravoyante* por celajes.

(*Ibid.*, p. 207).

²¹⁷ Recordemos la predilección de GÓNGORA por los caballos de la Aurora relinchando al amanecer (*Polifemo*, II, vv. 337, 340 y *Soledad* II, vv. 730-734).

²¹⁸ En este larguísimo poema abundan las descripciones de amaneceres y anocheceres. Cada canto empieza y termina con el inicio y la muerte del día. Algunas de las imágenes son acertadas, aunque su abundancia impida a veces la frescura que pretenden.

Aurora Egido

Por último, esta curiosa imagen del Padre José de Sierra: noche como tumba velada. Aquí el ave Fénix acaba el ciclo que renacerá con el nuevo día:

Ya las sombras cercanas son *capuces*
amenazando al Padre de las luzes
tumba previenen de cursiva platá:
más él por renacer más refulgente
Fénix corre volando a su accidente.

(*Palestra*, p. 152).

«Pisando la dudosa luz del día»...

Latet anguis in herba. — La imagen virgiliana de la serpiente que se esconde entre las flores y que Góngora desarrolló²¹⁹ fue también cultivada por los gongorinos aragoneses. En don Luis aparece con distintas variaciones. Símbolo de los celos:

O poncoñosa vívora escondida
de verde prado en oloroso seno²²⁰.

O dañino reflejo del amor en los labios:

Amor está de su veneno armado
qual netre flor i flor sierpe escondida.

Símbolo también de la muerte joven, en Góngora, y que Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz aprovecha para su «Soledad Fúnebre»:

Debe de ser premisa del estrago
la cumbre superior de la grandeza,
i mentido el rigor en el halago,
áspid: debe de ser de la belleza.

(*Obelisco*, p. 138).

Imagen primaria, casi pictórica, de las flores y el paso de la víbora:

Pensando picar flores,
tal vez errante huella,
el áspid cauteloso
detuvo su carrera.

(José Navarro, *Poesías varias*, Zaragoza, 1664, p. 235).

²¹⁹ E. J. GATES, *opus cit.*, pp. 29 y 30.

²²⁰ Soneto 63, ed. cit. de B. Ciplijauskaitė. Sobre esto, vid. J. P. W. CRAWFORD: «Italian sources of Góngora's Poetry» *RomR.* XX, 1929, pp. 12-130). Creo interesante señalar que según PELLICER (*Lecciones solemnes*, estancia XXXVI, del *Polifemo*), la imagen fue primero esbozada por POMPONIO (*Vipera est in vèprecula*) y también la siguió OVIDIO (*Metamorfosis* II).

Andrés de Uztarroz alude a lo mismo en la descripción de la casa y jardines de Lastanosa:

pero la discreción siempre se libra
del que Aristarco se fingió elocuente
y en sus elogios el veneno libra,
porque se diga de los detractores
que está cubierto el áspid entre flores²²¹.

El áspid de las flores —monstruo que rompe la belleza, bien y mal enfrentados— encuentra una alusión en estos versos en los que la fealdad de Armila, metiéndose en el agua junto a las otras ninfas, va a ser como mezclar la serpe entre las azucenas. Pero veamos la trasposición metafórica: clavel/azucenas, serpe/entre los coros de Diana. El juego del rojo contra el blanco es el equivalente al del animal entre las flores, símbolo destructor de la blancura:

Veneración de noches y de días,
Armila se atrevió vieja, i morena,
a descubrir sus carnes mustias frías,
qual clavel sobre cándida azuzena:
no el agua, Armila, con desdén desvías,
que antes, por no tocarte se refrena,
siendo en los bellos coros de Diana,
sierpe vestida, si desnuda rana.

(J. de Moncayo, *Rimas*, p. 290).

Serpiente que significa los peligros del amor:

Ni esquiva en tal dulce empleo
sea, de amor, al encanto
áspid como la que tanto
amó el Pastor Euristeo,
porque cuando a mi deseo
tu altivo decoro intente
no pagar, será mi ardiente
agravio, de furias lleno,
serpiente de más veneno,
veneno de más serpiente.

(José Zaporta, *Poesías varias de Alfay*, p. 142).

También es frecuente la confrontación del rojo con el blanco, como ya he señalado. Se establece entonces un equivalente entre el áspid y las flores. El rojo purpúreo es, en este caso, el símbolo sexual que estropeará los lirios:

Cuando beba a tus rubíes
néctar en dulces congoxas

²²¹ RABM, cit., p. 228.

Aurora Egido

vean purpurear las bojas
de azucenas carmesíes.

(*Ibid.*, p. 143).

Un caso parecido es el de la abeja (peca) sobre el rostro de Nise (rosa), en el poemita de Felices de Cáceres:

Que echo abeja sobre rosa
Amor, que en vos se desuela
quiso picar con cautela.

(Felices de C. «A la peca del rostro de Nise»,
Cancionero de 1628, p. 489).

Otra imagen es la de la mariposa que sucumbe ante la luz, en el campo de las descripciones amorosas:

Lo apacible de un rigor
ronda mariposa amante,
y en negra señal constante,
confiessa el blanco de amor.

En vos efecto maior
dio causa más poderosa,
porque señal tan hermosa,
sobre nativa pureça,
es el sol, que, en su belleza,
fue abrasada mariposa.

(*Ibid.*, p. 490).

Emblema que recuerda los versos de Góngora:

mariposa en cenizas desatada²²².

En fin, otras muchas metáforas, más o menos gongorinas en cuanto a su desarrollo, aparecen en la poesía aragonesa del siglo XVII. La huella de don Luis en este terreno es innegable.

Así las metáforas e imágenes sobre la danza suelen describirse en términos gongorinos aunque, por otra parte, éstos no son ni mucho menos originales:

Delante coros de las Ninfas bellas,
texiendo están a son diversos plaços.

(Moncayo, *Rimas*, p. 309).

que entre espadañas y entre arenas de oro
ven de las ninfas aumentando el choro.

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 603).

²²² De la *Soledad* I, v. 126. Según PELLICER (*Lecciones solemnes* núm. XII) «trata su erudición V. ALDROVANDO, *lib. de infectis*».

La poesía aragonesa del siglo XVII

Recordemos los ejemplos gongorinos a este respecto; diosas o zagalas bailando:

Alegres coros texían
choros texiendo, voces alternando²²³.

El tópico se repite siempre que la ocasión aparece.

Y ya hemos visto, en las metáforas de las flores, la extraordinaria imaginaria que se desarrollaba en torno al campo, descrito en términos de cama, mar, etc. Otro de los métodos es aludir a él como a una alfombra. Góngora desarrolló el sistema de nombrarlo como si se tratase de una tela entretejida²²⁴. Andrés Melero emplea frecuentemente parecidas equivalencias:

y sirven de colchones, mil alfombras,
a quien dan los alisos verdes sombras.

(*Cancionero de 1628*, p. 421).

También las descripciones de la belleza femenina se traducen en términos sacados del dibujo²²⁵: pinceles, colores, marco, las constituyen, como en la poesía del cordobés, tan hecha a la medida del «ut pictura poesis» horaciano y que, por lo mismo, podía también reflejar la belleza de un santo:

Junto al cielo maravillas
con un hermoso dibuxo
con pincel tan animado
que aun pasmaron los rasguños.

(Morlanes, *Ibid.*, p. 599).

La imagen se extiende a otro tipo de temas; el sol:

Hechos pinceles sus raios
pintava de mil colores
a las fugitivas sombras
de plateado oriçonte.

(*Ibid.*, p. 601).

Ya he hecho en otra ocasión alusión a las imágenes de bordado y orfebrería. Forman una constante de la mayoría de los poetas aragoneses, entre ellos Felices de Cáceres, Ginovés, Melero, Moncayo, etc.²²⁶. Y se repiten en casi todas las descripciones:

²²³ Vid. E. J. GATES, *opus cit.*, p. 68.

²²⁴ *Ibid.*, p. 122. También el aire, en GINOVÉS (*Cancionero de 1628*, p. 195): «No ya sobre el telar del ayre frío...».

²²⁵ *Ibid.*, p. 118.

²²⁶ Para GÓNGORA, vid. E. J. GATES, *opus cit.*, pp. 129 y ss. Conviene recordar aquí que «el Renacimiento italiano elevó las artes figurativas a cumbres no cono-

Aurora Egido

Y el sol, que de las Indias orientales
viene cargado de oro, deposita
asta la noche su riqueza en ellos,
cuyos tesoros bellos,
para poder tenerlos más seguros,
en guarda dexa de arroiuelos puros,
los quales, quando el prado verde raian,
porque no se les vaian,
les echan a los pies una cadena
de vidrio frágil, pero firme y buena.

(Melero, *Cancionero de 1628*, p. 423).

Mas el sol, que desea
las ricas prendas de la débil oja,
de la escarchada plata la desoja,
y dándole una capa de escarlata
en lugar de la plata,
de oro fino la borda y la guarneçe.

(*Ibid.*, p. 419).

Todo esto forma parte del sentido ornamental que les dominaba. Junto a una cierta predilección por el exotismo, que se nota, entre otras cosas, en la utilización de los nombres extraños y lejanos; con su carga mitológica:

Que a su blancura ha servido,
más que por cándidas venas
a Chipre las azucenas
y los jazmines a Gnido.

... ..
cuanto Potosí de cuanta
riqueza hermoso se admira,
logrando, sin ámbar espira
su aliento en distrito breve
una admiración que mueve
y un movimiento que admira.

(José Zaporta, *Poetas varias de Alfay*, pp. 130-131).

Y en tan fuerte
desconsuelo, perlas vierte
a un Cambray que las recoge.

(*Ibid.*, p. 135).

La lista sería increíblemente larga si quisiéramos atrapar aquí todos los ejemplos. Es una constante que muestra una perifrasis de huida:

cidas antes, siquiera en la antigüedad clásica, sacó a los artífices de las filas del artesanado y otorgó a su actividad el grado de profesión liberal» (Margherita MORREALE, *Castigliones y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, 1959, tomo I, p. 143). La influencia de Italia a este respecto, debería rastrearse también en la utilización de estas metáforas que apuntamos.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Viste telas de esplendor
donde en vistoso concurso
descoge maio sus galas
i ostenta Milán sus triunfos.

(Morlanes, *Cancionero de 1628*, p. 599).

(los frutales): émulos le las gomas de la Arabia,

(*Ibid.*, p. 605).

sola la reflexión de tus dos soles
que del Pirú no embídan el tesoro
y en ella, trasladados,
están del Potosí los cerros de oro.

(*Ibid.*, p. 607).

Los elementos más variados entran a formar parte del lenguaje cultista. Hasta el punto que la escritura se hace equivalente a la Naturaleza misma y toda la retórica se pone al servicio de un paisaje nunca visto, puro asunto libresco. El recuerdo de Góngora es evidente:

murando de cristales su lucero
corto el sol en su assumpto para pluma,
la tierra por papel, cosa sucinta,
y Mar apenas algo para tinta.

(Felices, *El caballero de Avila*, p. 7).

la antigüedad Ibera, cuios pechos
guardan oy los archivos de la fama.

(Morlanes, *Cancionero*, p. 604).

Todo llega a ser materia poética. La metáfora que engrandece o la que rebaja. Imágenes traídas de la ciencia o de la vida. Como esta, medicinal:

Aquí de ojas de yedra
medicina una palma enferma hace,
por curas una fuente que le nace
del arrugado pie, cotoso y yerto,
que qual si fuera muerto
en la porosa tierra la sepulta
do su vejeç y enfermedad occulta.

(Melero, *Ibid.*, pp. 423-4).

O esta otra, tan prosaica; consecuencia lógica de la propia desmitificación que lleva el abuso:

Nunca aquí el tygre indómto, membrudo,
mostró de mil remiendos variada
limpia la piel, aunque de manchas llena;

(*Ibid.*, p. 418).

Cuando el agotamiento de las imágenes hiperbólicas llega, hay que buscar nuevos caminos, no siempre fáciles. Este es el último paso que dieron nuestros poetas, paso fallido: la iniciación —no original, por otra parte— en las metáforas traídas de la vida cotidiana. La ninfa, acicalándose:

Consagrada a los coros de Dïana,
Calixto en estas verdes soledades
su rostro afeitado de jazmín i grana,
su pecho de desdenes i crueldades.

(Moncayo, *Rimas*, p. 281).

11. JUEGOS DE PALABRAS

Fernando Lázaro Carreter, en su acertada postura de buscar las bases comunes entre el conceptismo y el gongorismo, dice, a propósito del arte de don Luis:

«La dificultad conceptista se exacerbó en él al mezclarse con la dificultad postulada por Carrillo, y después por Jáuregui, al salpicar sus escritos de recónditas alusiones, de palabras y giros foráneos, al hacerse desdeñoso con el lector. Así se hizo oscuro. El culteranismo aparece, pues, como un movimiento radicado en una base conceptista»²⁷.

Estas nociones nos interesan a la hora de analizar las «agudezas» que los poetas aragoneses utilizaron (paranomasia, juegos de palabras, disociación, calambur, etc.) en sus poemas más gongorinos o en los de corte más conceptista.

Porque Góngora coincidió en esto con Quevedo y otros escritores que no compartían sus cultismos, utilizando las posibilidades que le brindaba el juego de los conceptos, de tan larga tradición en nuestra poesía:

«El arte de Góngora supone un colosal esfuerzo conceptista de transformismo y mutación [...], es que buena porción del arte gongorino radica en el equívoco. Entendámoslo bien, en el equívoco a la manera de Ledesma, Cáncer o Quevedo»²⁸.

²⁷ *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Salamanca, 1966, p. 59. Recuérdese que para E. R. CURTIUS, el manierismo se define precisamente «como una búsqueda de agudeza», destacando la originalidad de Gracián al respecto («el primero y el único que, declarando insuficiente el sistema de la antigua retórica, lo complementa con una nueva disciplina, la cual, según él, tiene validez sistemática», *Literatura europea y edad media. latina*, Madrid, 1976 (2.ª reimp.), I, pp. 412 y 417 respectivamente).

²⁸ *Ibid.*, p. 51. Creo interesante señalar que en el gusto por la dilogía, los poe-

Es decir, que Góngora creó un nuevo estilo sin desdeñar, a cambio, la mayor parte de los elementos que la poesía de su tiempo le brindaba. Y sus contemporáneos —como señala el mismo Lázaro Carreter— supieron alabarle por esto (Salcedo Coronel, Gracián...) o recriminarle, como hizo don Pedro de Valencia.

No ha sido estudiado en su totalidad el uso que Góngora hace de palabras o expresiones con doble significado. Pero los sondeos llevados a cabo²²⁹, nos muestran la gran importancia que tuvo en su poesía.

Los escritores que lo imitaron desde Aragón, utilizaron también estas dilogías. Pero no siempre coincidieron con don Luis, ya que algunos de ellos cultivaron, a la par que una poesía cultista, otra exclusivamente conceptista²³⁰.

Aquí nos interesa hacer hincapié en el poeta Cáncer y Velasco, porque, aunque residente en Madrid, no olvidó su origen aragonés y se relacionó con los poetas de su tierra, contribuyendo con sus poesías al concurso de las justas poéticas que allí se celebraron. Fue elogiado precisamente por su modo de saber manejar las palabras con doble sentido²³¹, y lo confirma toda su obra poética.

Veamos algunos ejemplos. Primero, los juegos de palabras basados en una frase o dicho popular que es muchas veces un refrán. Así se alude a algo que el lector reconoce inmediatamente, y el chiste alcanza su efecto basándose en el doble juego: el significado lógico en el poema y el que la palabra —o la frase— tiene en el lenguaje ordinario. ¡Cuántas veces, sin embargo, la doble significación se nos escapa! Aquí también se trabaja con dos posibilidades: una, que facilita al lector los caminos de comprensión del poema, cuando se trata de una alusión a alguna frase hecha o

tas aragoneses se apartaban de la poética preconizada por Lupericio (a quien molestaba la sátira) y Bartolomé. Este último tiene un soneto, del que Gracián copió el primer cuarteto (*Agudeza*, disc. XXXII), en el que desprecia como diabólica pedantería el jugar, «con el embés de los vocablos» (B. L. A. *Rimas*, Zaragoza, 1951, pp. 197-8, ed. de J. M. Blecua).

²²⁹ E. J. GATES (*opus cit.*, pp. 111 y ss., «Word-plays»), dice que los juegos de palabras no abundan sólo en la poesía burlesca de Góngora, sino en toda ella. Gracián también le alabó la utilización de estos métodos. Lázaro Carreter, en el estudio citado añade que sólo se entenderán bien los términos «culteranismo» y «conceptismo» cuando se examinen los vínculos entre el manierismo español y la tradición latina. A pesar de los años, el programa sigue aun en pie, salvo algunos dignos estudios parciales.

²³⁰ No debemos olvidar que las antítesis, alusiones, y demás nunca fueron patrimonio exclusivo del gongorismo, sus manifestaciones difieren en conjunto, pero parten de una base común, conceptista. Incluso las fórmulas repetidas: *A* sino *B*, *A* si *B*, etc. pueden rastrearse en otros poetas no tenidos por culteranos.

²³¹ GRACIÁN, *Criticón* II, p. 138, ed. de Romera-Navarro. Nicolás Antonio ya lo alabó por su sabiduría en el manejo del equívoco, como ya notó don Adolfo de Castro en su Introducción a los versos de Cáncer en B. A. E. LXIX; Madrid, 1857. Y lo mismo COSTER, *Baltasar Gracián*, Zaragoza, 1947, p. 223. (Tomo estas referencias de Fernando LÁZARO CARRETER, *opus cit.*, p. 30).

Aurora Egido

refrán; otra que se fabrica con disemias más complejas, y entonces la dificultad aumenta. Del primer tipo es este ejemplo de Cándido, que Alfay publicó en las *Poesías varias*, describiendo el pelo de una dama, dice:

Que tan crecido y precioso
mata a mata se dilata
por tu cuello,
que a ser ladrón más dichoso
te hiciera *un salto de mata*
de cabello.

(Ed. cit., pp. 161-2)

El siguiente se basa en una hipérbole que añade además las sugerencias del dicho:

Tu talle con ser airoso,
al verse herido, muriera
de un rasguño,
porque es talle tan medroso
que *lo meterá* cualquiera
en un puño.

(*Id.*, p. 162).

O este, de una composición que fue muy alabada en el *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada*, en Zaragoza, y por la que fue premiado:

Andava de cerro en cerro
sin ser inclinada a olores
buscando plantas y flores
por no *andar a la del Berro*.

(Certamen cit., p. 151).

Y en el mismo concurso:

Rompió murtas y retamas,
i para satisfacerse
por las ramas dio en meterse
por no *andarse por las ramas*.

(*Ibid.*).

En las *Delicias de Apolo* (1670), se les seleccionó un poema muy representativo de su estilo, del que salen estos versos:

Quien ama sin galardón,
ponga mar o tierra en medio
que lo que viendo se aumenta
se disminuye no viendo.

(Pp. 86-87).

O el ejemplo citado por Lázaro Carreter²³², al que podría añadirse la evidente similaridad con el «Romance de Leandro y Hero» de Góngora:

Diéronle con gran cuidado
el bautismo consagrado,
donde la graciosa fragua
y al irle a pasar por agua
vieron que estaba estrellado.

(B. A. E., LXIX. Madrid, 1857).

Cáncer se refiere a San Juan Bautista, nada menos, y demuestra el cansancio producido por la herencia de los «contrafacta». Góngora desmitifica satirizando. Pero es innegable el paralelismo entre ambos:

El amor como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes,
el fué pasado por agua
yo estrellada mi fin tuve.

(Millé, núm. 27).

La dicotomía puede basarse en un solo vocablo, como en el ejemplo de sus *Obras varias*, Madrid, 1761, «Romance a una dama»:

A la escuela de tus ojos
anda el sol desde muy niño,
luces aprendiendo hermosas
si no igualado *pupilo*.

en donde se alude así a sus pupilas con el juego —tan fácil— que ofrece la imagen escolar. La paranomasia hace también su aparición. Los ejemplos son de todo tipo: «dar aire». *Aire* en su significado normal y en el de «garbo», «gracia»...:

Pero dame, te suplico
tu abanico por un rato
que al *desgaire*
te pintaré un abanico,
para que te *dé* el retrato
mucho aire.

(Cáncer, «Pintura a una dama», en *Poesías varias* de Alfay, p. 161).

Dados del juego «dados», de *dar*:

A maravedí el azote
los paga, pero son *dados*,

²³² *Opus cit.*, p. 31.

Aurora Egido

y así serán otra vez
los maravedises cuarto.

(*Obras varias*, ed. cit., p. 129).

Y en el jocosó poema de *Atalanta*:

Era de su curso hija
la susodicha doncella
y la mujer *más corriente*
que hubo en toda aquella tierra.

(*Ibid.*, p. 153).

En este otro, la disemia se funda en el dicho latino y la alusión al alba:

Ausente estaba el Sol, que aunque se aleja
in alvis no nos deja.

(*Ibid.*, p. 90).

Y el tener/sostener —tenerse en poco:

Un pie tan pequeño animas,
que tal vez, que sin desdenes
tu fie toco,
presumo que no te estimas
como veo que te *tienes*
en tan poco.

(Cáncer, *Poesías varias* de Alfay, p. 163).

Pero dejemos a Cáncer, cuyos ejemplos se acumularían en exceso. Otro de los poetas aragoneses aficionadísimos al juego de palabras, es Díez y Foncalda:

que es para las liebres perro
que correrá como un galgo.

(*Poesías varias*, Zaragoza, 1653, p. 14).

No falta en sus obras ni la nota picaresca, con coimas agermanadas:

La González, una hembra
hermosa, sin ser arisca,
la que no temió la muerte
por ser *muger de la vida*.

(*Ibid.*, p. 125),

ni el juego fácil:

Al Niño recién nacido
estoi con gana de ver,

La poesía aragonesa del siglo XVII

i el *para bien* he de darle
pues que vino *para bien*.

(*Ibid.*, p. 219).

La ambivalencia de los significantes juega con elementos sacados del lenguaje ordinario y las alusiones mitológicas. José Navarro, en la «Fábula del juicio de Paris», cultiva así la sátira:

Y vamos a lo que importa
aunque no parece malo
el *andarse por las ramas*
quien va mançanas buscando.

(*Poemas varias*, p. 259).

La gracia de esta sátira se basa en el uso de elementos cercanos a la realidad cotidiana que, mezclados en un contexto mitológico, lo ridiculizan. La similaridad en los significantes ayuda. Así cuando describe a las ninfas a orillas del Manzanares, y el juego que esto supone con la «manzana» de Paris, fruto de la discusión. O en estos versos en los que se alude al astro solar, mitificado, que encuentra su paralelo en el conocido lugar madrileño; sin olvidar el remedo picaresco:

Para merendar Mercurio
unos pasteles a cuarto
de la *puerta del Sol* truxo
que se hazen allí extremados.

(*Ibid.*, p. 259).

También empleó estas disemias en el resto de sus composiciones; «Pintando a una dama»:

De sus ojos me canso
porque es mal hecho,
que donde ai tanto *blanco*
manden los negros.

(*Ibid.*, p. 42).

Y, como otros poetas, utilizó la identidad entre el monte aragonés y el apellido del Marqués de San Felices, en unos versos que le dedicó en la publicación de sus *Rimas*. Casi no hace falta recordar la utilización que Góngora hizo de estas disemias. Simplemente pensamos en la alusión a la «Niebla», lugar también de residencia del Conde, dedicatoria del *Polifemo*²³³:

²³³ PELLICER, en sus *Lecciones solemnes* (cols. 14 y 15) comenta: «Que de luz tu niebla doras. Galana metáfora de la asistencia del Conde a sus vassallos, diendzo lo que en erudición distinta Casiodoro, lib. 6, var. c. 9: *Nam sicut sol ortus*

Aurora Egido

del Parnaso feliz la cumbre altiva
a la sagrada cumbre del Moncayo.

(*Ibid.*, p. 184).

Y este ejemplo del mismo Navarro, tan prolífico en estos juegos:

Todo el sol ajustado
viene a su pelo,
aunque digan *lo traigo*
por los cabellos.

(*Ibid.*, «Retrato de Julia»).

Todos los poetas que estudiamos emplean dobles sentidos motivados por un solo significante. Morlanes: duelos de lucha/duelos mortuorios («A un luto»):

Diéronla mil bendiciones
y aunque no la dió muy necia,
que dijo: «Crezcan *los duelos*
que tan bien, señora os prueban».

(*Poetas varias* de Alfay, p. 60).

Alusión aquí a los pares de Francia, y a los ojos:

La melancolía insignia
causó alegres influencias
y engañó a más de *dos pares*
esta enlutada sirena.

(*Ibid.*, p. 59).

También Ginovés, en el *Cancionero de 1628*: discurso hablado/curso del río:

Si en su *discurso* diáphano reparas
el orgulloso son de su corriente.

(*Ibid.*, p. 197)²⁴.

«Sonadas», famosas/sonoras. Ya que se refiere al oro que acumulaban avaramente los Teatinos:

fugata nocte detegit, ita se morum tuorum qualitas assidue viso Principe non celabit. Porque el príncipe es sol político de sus súbditos, y ha de hazer con sus vasallos lo que el sol en el cielo, dar luz y vida [...]. Así el príncipe, que es en la tierra sol y tiene todos estos atributos, ha de cui-// dar de dorar con sus virtudes las *nieblas* de sus vassallos, que son los trabajos y los desconsuelo. Pero esto son comentarios, no política [...].»

²⁴ Sobre el paralelismo de esta disemia con la utilizada por don Luis en la primera redacción de la *Soledad* I, vid. D. ALONSO, «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», RFE, XIV, 1927.

La poesía aragonesa del siglo XVII

Amigos sólo del oro,
escuchan quejas *sonadas*
con remisión castigadas
por guardarles el decoro.

(*Ibid.*, p. 306).

Y en el mismo poema, un calambur:

Do haciéndoles mil amores
a *conjug*ar les enseñan
con que a sacarlos se enpeñan
dialécticos posteriores...

(*Ibid.*, p. 307).

Otros ejemplos abundan en el citado *Cancionero*²³⁵, Juan de Moncayo también los utilizó en ocasiones. Como aquí, que juega con la cuerda del arco y la cordura:

Ella *cuerda* se retira
mas amor torpe dió al arco
tantas flechas que ya Amon
se vió de respectos falto.

(*Rimas*, p. 209).

Invasión que llega a todo tipo de poemas, aunque resalte más en la sátira. Tampoco podía faltar el conocido tópico de la fácil ambivalencia de las plumas:

hasta que me acordé de los honores
que de mi pluma el encogido vuelo.

(J. L. Ibáñez de Aoiz: «Epitalamio al velo de la señora Ana María de Sayas», Zaragoza, 1644, p. 1).

Si ligera la pluma por el viento
teme en llegarse osada a tal sagrado
infelice perderse en lo arriesgado
numerando blasones tan sin cuento.

(«Alabanza el adicionador de la Sylva», «De un aficionado suyo», *Aula de Dios*, ed. de 1676).

La paranomasia juega también un papel importante en el poema de José Sierra, que describió por encargo del Marqués de Torres las fiestas de la *Palestra numerosa austriaca* en Huesca, 1660.

²³⁵ Del mismo GINOVÉS: «Si aquí parara el exceso // no fuera tal su maldad / mas ya la universidad / llevan a su casa en *peso*» (*Cancionero de 1628*, pp. 307-8, Ref.: *dinero*). Continuamos en la «Sátira a los Tentinos»: «Ni menos formó que-rellas de que hagan fiesta *sin tassa* pues doblado queda en casa de lo que piden de ellas». (*Ibid.*, p. 306).

Aurora Egido

Constantemente está jugando con los apellidos de la casa del mecenas y organizador de justa:

si noble me socorres
desde tus altas torres.

(*Ibid.*, fol. 152).

si paran por Bolea alientos tales
diré LUCINDO en tu favor fiado
que ABARCA mi humildad con alto aliento.

(*Ibid.*, fol. 152b).

Quiero acabar la relación con el poeta Andrés de Uztarroz, que utilizó los equívocos en distintas fechas. Así en 1635, en la alabanza a la *Nueva premática* de fray Tomás Ramón, alude a las *Flores*, libro que el autor había escrito con anterioridad, en el soneto:

No es esta, no Ramón, la vez primera
que publicaste al Orbe tus sudores,
que en otros tiempos eloquentes *Flores*
diste de tu fecunda primavera.

(*Opus cit.*, Introducción).

También aparece con cierta abundancia en varios poemas del *Mausoleo*. Veamos éste en el que alude a los títulos de las obras de su difunto padre:

El sol de su erudición
tanta luz brilló Corusco
que un *Tesoro* formar pudo
de *Jurisprudencia* suma.

(*La Erudición Española*, pp. 108-113).

Pero donde abundan enormemente, es en la *Universidad de Amor* (Zaragoza, 1635). Composición que, como ya señala del Arco en *La Erudición Española*, supone un cambio en la línea general de este poeta, al emplear un tipo de sátira de corte quevedesco:

Porque aquel es más jarifo
que sagamente se escuda
con un gato de doblones
que oro de amante maulla.

(*Ibid.*, p. 83).

²³⁶ De Juan Lorenzo IBÁÑEZ DE AOTZ, este ejemplo: «Buena vieja, pues noticia / no tengo de vuestro nombre / permitidme, i no os assombre, / que os llame *santa simplicia*». (*Certamen de Nuestra Señora de Cogullada*, p. 153).

La poesía aragonesa del siglo XVII

En la que se juega con la disemia entre el animal y el «gato», bolsillo o faltriquera para guardar el dinero; la utilizó también Góngora en otro contexto:

Interés, ojos de oro como gato
y gato de doblones, no amor ciego²³⁷.

No falta en esta obra de Uztarroz el chiste, un tanto forzado:

Tamiris sólo de nombre
y no *Tomiris* de manos
excepción de las mujeres
pues no me llevaste un cuarto.

(*Ibid.*, p. 96).

Ni los refranes o frases hechas²³⁸. Ni los juegos entre vocablos:

Pues son canoros los *quiebro*s
de nusetra música ciencia
nuestras voces estimad
si por delgadas no *quiebran*.

(*Ibid.*, p. 91).

La lista de trocadillos, equívocos y demás juegos podría alargarse más y más. Los poetas aragoneses correspondieron en esto a la corriente general. Algunos, como Cáncer y Velasco, fueron ya en su tiempo, considerados como modélicos en el manejo del equívoco a escala nacional. Y en casa, Diez y Foncalda y José Navarro, como cantan los «vexamenes».

No siempre sus logros llegaron a buen término, Cáncer era gracioso de profesión, pero otros no pasaron de aficionados. No es fácil —como apuntaba Gracián²³⁹— alcanzar arte en estas sutilezas. Y cotejando a Bartolomé Leonardo de Argensola:

Si aspiras al laurel, muelle poeta
la docta antigüedad tienes escrita;
la de Virgilio y la de Horacio imita
que el jugar del vocablo es triste seta.

²³⁷ En Millé, soneto núm. 295, que también tiene otros ejemplos, como el del «pelicano» / «peli-cano».

²³⁸ Y estos del mismo: «Aquí tendréis quien *podrá en solfa* cualquiera letra» (*Ibid.*, p. 90). Ir por lana y volver trasquilado: «Él que *por lana* viniere advierta, que aquí se atusa y al fin ha de *ir trasquilado*, sin que nos desgaratulas». (*Ibid.*, p. 85). Y: «No nos dejéis por Apolo *a la luna de Valencia*» (*Ibid.*, p. 90). «Si no hay cuerda que no dé no seréis vosotras cuerdas» (*Ibid.*, p. 90).

²³⁹ *Agudeza*, Discurso XXXI, ed. cit., p. 391. Porque, como señaló E. R. CURTIUS en su excelente aproximación a esta obra de GRACIÁN, «Las figuras retóricas no son sino la materia y el fundamento del sistema de la agudeza (discurso XX...)» (*opus cit.*, I, p. 417).

D. Manuel de Salinas, el poeta oscense, abundó en todas estas agudezas que su entonces amigo Gracián estudió detalladamente.

En esto, Góngora no fue la pauta única, sino un maestro más que siguió una corriente amplísima, que abrazaba todos los caminos poéticos del siglo, y²⁴⁰ que se basaba en el valor polisémico del lenguaje.

La fidelidad a uno u otro coro, de Góngora a Quevedo, pasando por tantos más, es común a la mayor parte de los aragoneses. Gana el primero, como creo haber demostrado, pero cuenta el segundo, y mucho, a la hora de la fiesta jocosa y el vejámen académico. Y en el horacionismo ocasional y la palabra que se distingue para ser clara y comunicable, así como en el didactismo y la moralidad: los Argensola.

²⁴⁰ GRACIÁN, *Ibid.*, discurso XXXIII, p. 394.

III

POESIA DESCRIPTIVA Y MITOS

1. SOLEDADES, PAISAJES Y RUINAS

Adán en Paraíso, Vos en huerto.

FRANCISCO DE QUEVEDO

LA poesía descriptiva, que atiende a la relación del hecho, al cumplido recuento de la belleza artística, o al análisis minucioso del paisaje, constituye una de las claves de la poesía aragonesa del siglo XVII, junto con la fabulación mitológica, a la que aludiremos luego¹. Aunque el recuerdo de las *Soledades* está presente en la mayor parte de los casos, hay también precedentes propios —como el «Aranjuez» de Lupercio Leonardo— y paralelos con otros huertos y jardines —del «deshecho» de Lope al «cerrado» paraíso de Soto de Rojas— que amplían la cerrada tradición del «locus amoenus».

Desengaños de vida cortesana, alabanzas de soledad en el campo, lucha abierta contra el paso del tiempo, añoranza del Paraíso o de la Arcadía... y, sobre todo, naturaleza hecha de textos, viva sólo en muy contados versos, escasamente individualizada y sujeta a las normas del precepto. «Que el arte ayuda a naturaleza», como quería Alciato².

No falta, sin embargo, la referencia directa a la realidad (Aranjuez, Cartuja de Aula Dei, Palacio y jardines de Lastanosa); y su poesía es capaz de reflejar en la geografía aragonesa el amplio macrocosmos de la naturaleza virgiliana o gongorina. Alrededor de

¹ Me remito a lo apuntado en mi introducción al *Aula de Dios* de Miguel de DICASTILLO, ed. facsímil (Zaragoza, 1978), cap. II: «Poesía descriptiva en Aragón» y a la bibliografía que señalo.

² *Emblemas*, ed. cit., p. 269: «Fortuna en una bola, y en un quadrado / Mercurio está, que las artes enseña, / Como los casos rebolver es dado / A la Fortuna, que de esto se enseña. / Contra Fortuna el Arte fue don dado, / y aún contra ella el arte haze reseña. / Luego, mancebo, aprende buenas artes / Que para dar ventura tienen partes».

1630 se concentra el mayor número de descripciones de corte culterano³, aunque nunca olvidaron el *Aranjuez* argensolista, como demuestra la lectura de tantos versos paralelos de sus seguidores, y el hecho de que fuese incluido en el *Cancionero de 1628*. Lupercio lo escribió a raíz de la publicación del *Aranjuez del alma* de fray Juan de Tolosa (Zaragoza, 1589)⁴, culminación literaria de una tarea que se había iniciado a mediados del siglo XVI, cuando bajo la iniciativa de Carlos V, Aranjuez se pobló de árboles y estanques, según nos cuenta Gregorio de los Ríos en su *Agricultura de jardines*⁵. Felipe II amplió los jardines existentes y creó otros nuevos, hasta decidirse, en 1562, a convertirlo en lugar de recreo para él y su esposa Isabel de Valois. Hace traer jardineros desde Francia y Flandes y las más variadas especies de árboles y flores harían del sitio

*«como lugar de delicias, como un terrenal paraíso con sus espesas arboledas, bellísimos jardines y muchedumbre de plantas y flores»*⁶.

³ Las más significativas, junto a las descripciones de justas no mencionadas que son mucho más numerosas en la primera mitad de siglo, son: 1589, *Aranjuez*, de Lupercio Leonardo, precedente que se suma luego a la gran avalancha de imitaciones de las *Soledades* de Góngora, 1613-1628 «Selva al verano» de GINOVÉS, 1626, FELICES DE CÁCERES, *Sentencia en la Armada poética [...] de San Ramón de Peñafort*. 1628, Andrés MELERO, «Canción Real a San Juan Climaco». 1634, AGUIRRE, *Navidades de Zaragoza*. 1637, Miguel de DICASTILLO, *Aula de Dios*. 1646, «Soledad fúnebre» de Juan Lorenzo de IBÁÑEZ DE AOTZ. 1647, Andrés de UZTARROZ, «Descripción de las antigüedades y jardines de Lastanosa». 1650, Fray José SIERRA, «Panegírico epitalámico», en *Palestra numerosa austriaca* y 1700, Fray José Antonio de HEBRERA, *Descripción [...] de la montaña y convento de Nuestra Señora de Monlora*. Además de los poemas de soledad y ruinas, que veremos, entre el «despedimento de Morlanes» (1628) y las «ruinas» de López de Gurrea (1662). Omitimos, por razones de espacio, los poemas descriptivos de Martín Miguel Navarro, fray Diego Murillo y otros poco afectados de culteranismo.

⁴ Véase Emilio OROZCO, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza*, p. 164. El título del poema es como sigue: «Estos tercetos en que se describe Aranjuez se escribieron con ocasión de un libro que imprimió el maestro fray Juan de Tolosa, religioso de la orden de San Agustín, al cual puso por título *Aranjuez del Alma*». Seguimos la ed. de José Manuel Blecua; Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas* (Zaragoza, 1960, pp. 191-199). Blecua señala que, según Foulché Delbosc, Lupercio aparecía en los preliminares del libro de Tolosa, pero que él no lo vio en ninguno de los ejemplares que manejó. El poema —añade— está inspirado en la Egloga de Gómez Tapia al nacimiento de la Infanta Isabel. Similitud que vio Sedano y que comparó OTTIS GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 1945, pp. 166 y ss.).

⁵ Madrid, 1952. Véase la ed. de Agustín G. de Amezá, Madrid, 1951, en especial la Introducción, p. XVII, donde se señala el interesante proceso de Aranjuez. Gregorio de los Ríos fue elegido capellán de la Casa de Campo, precisamente por sus buenas dotes de jardinero. No hay que olvidar que su *Agricultura* lleva al final un tratado del arte de cuidar y trasplantar el naranjo, árbol que se había traído desde Valencia a Aranjuez en los comienzos de su construcción. Individualiza alfabéticamente flores y plantas, con atención al color y aroma, lejos de otras simbologías medievales, con curioso afán de horticultor. Individualización en el complejo mundo del jardín, que está presente también en el poema de Lupercio Leonardo.

⁶ Cfr. AMEZÚA, ed. cit., p. XXXIV. Para el «paisaje ideal» sigue en pie el excelente cap. de E. Robert CURTIUS, *opus cit.*, I, pp. 263-289. A despecho de otras ori-

Aranjuez, como el Buen Retiro y otros lugares reales, pasaría a ser asunto poético de Juan de Mesa, Lope, Góngora y tantos otros⁷.

Lupercio inicia la descripción a modo de jeroglífico. El tono impersonal y misterioso hace que el lector se aventure a descubrir ese sitio extraño y maravilloso, especie de *sancta-sanctorum*, hecho de multiplicaciones y situado fuera del tiempo. Choca en seguida la familiaridad del nombre (Tajo, Segura, España), con el hecho de que permanezca impasible a los rigores del calor o del frío. Aunque en la realidad de entonces, los reyes eligieron esos lugares, junto a los de Aseca, para descanso en primavera, mientras que el Bosque de Segovia, era preferido en el verano y la Casa de Campo en el invierno. Pero se trataba de rememorar la Arcadía y prefigurar una utopía; los animales que por ella discurren carecen de diente y garra:

Las fieras enemigas aquí juntas
forman una réplica quieta,
mezclándose en sus pastos i en sus juntas⁸.

ginalidades, perduran en el barroco los «catálogos del bosque mixto», «locus amoenus», etc., aunque con las oportunas objeciones de María Rosa LIDA, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975 (para los «jardines literarios», p. 318). Sin contar la perduración del esquema en la pastoral o en el abril de cuanta «Férida, para mi dulce y sabrosa» (M. R. LIDA, «Temas grecolatinos en la poesía lírica», *op. cit.*, p. 90). Para este capítulo creo que es interesante tener en cuenta los libros que sobre el tema guardaba la biblioteca de Lastanosa, entre ellos el del aragonés Marcuello sobre el que hablé en la introducción al *Aula de Dios*: «De jardines, Fray Gregorio de los Ríos, Fray Agustín Mandirola (Vizencia, 1652), el Conde Octavio BREMBATO: *El Proteo*, en 4.º impreso en Bérgamo, 1649; Juan Bautista FERRARIO: *De los Huertos de las Hespérides*, en folio, impreso en Roma, 1633. El Sr. CHESNEC MONTERREUL: *La Floresta francesa*, en Caén, año 1564. *Retratos de flores*. Teatro de ellos, en folio grande, coloridas, impreso en París, Rhemberdo Dodoneo y Carlos Clusio: *Hortus floridus* (Arnemii, 1614). De peces, aves y animales, Conrado Gesnero, tres tomos en folio grande, coloridos, impresos en Tiguri, año 1558. Diego de FUNES: *Historia general de las aves*. FRANCISCO MARCUELLO: *Historia natural de las aves*. Juan Bautista XAMARRO: *Conocimeinto de las diez aves menores de jaula* (Madrid, 1604). Juan FRANCHTÉVES: *La cría, conocimiento y cura de los halcones*. De minerales, Jorge Agrícola, en folio, impreso en Basilea, 1556. Juan de ARFE VILLAFANE: *El Quilatador*, en 8.º, Madrid, 1598. El licenciado Alvaro Alonso Bravo, en 4.º, Madrid, 1640» (R. DEL ARCO, *La erudición aragonesa*, p. 258 y notas 371-380).

⁷ *Ibid.*, p. XXXV. Don Antonio HURTADO DE MENDOZA escribió de una «Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor don Felipe IV» (Madrid, 1623) y Juan de MESA, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España* (Alcalá, 1595), etc. Otros poetas añadido en mi ed. cit. del *Aula de Dios*, cap. II. Véase también *Obras varias al Real palacio del Buen Retiro* (Madrid, 1637) reimpresso en Valencia, 1949. Gabriel BOCÁNGEL y UNZUETA tiene un romance «Estando en Aranjuez a la orilla del Tajo», en *Obras*, I, Madrid, CSIC, 1946, pp. 345-6. BOCÁNGEL mantuvo contactos con los poetas aragoneses. Véase, por ejemplo su soneto «A la duración de los escritos de Gerónimo Zurita, Tácito Español» (*Ibid.*, II, p. 484) que publicó UZTARROZ con los *Progresos de la Historia* (Zaragoza, 1680). Y enlazó en un romance «A la Fiesta de los Toros», que hubo en Madrid, a los años de la Reyna mi Señora la bravura de los caballeros aragoneses: «De Aragón el Almirante / imprimió en la arena limpia / cien cuerpos de Primavera...» (*Ibid.*, II, p. 479).

⁸ También en el *Aula de Dios* de DICASTILLO y en la «Canción a San Juan Climaco» de Andrés MELERO se repite esa naturaleza idílica. Ni siquiera la fauna que

Por ello, las fuentes artificiales, cuyos surtidores «contra su curso i natural costumbre, / están los claros ayres diviendo», muestran de forma antitética el artificio. Surge así la descripción desde un planteamiento dialéctico: «o que naturaleza condescienda / o que vencida, dexé obrar al arte», que sirve de eje dinámico para las equivalencias metafóricas, suma de oposiciones armónicas: corte / aldea, naturaleza / arte:

Las calles largas de álamos i llanos
envidia pueden dar a las ciudades.

Lupercio propone su discurso de Aranjuez como propuesta imitable, fiel a un horacianismo, que le lleva, inevitablemente, a la moralización. La quietud de flores y frutos sirve para apelar al «frágil hombre», usurpador y envidioso, así como a la quietud del manso Tajo «donde los pezes viven sin vergüenza». Hay también un desplazamiento consciente de lo mitológico, surge la posibilidad de Neptuno, pero prefiere una solución sin dioses, hecha de «cantos apacibles» y recuerdos bíblicos:

La hermosura i la paz destas riberas
las haze parezer a las que han sido
de ver pecar al hombre las primeras.

De pronto, Aranjuez es más que jardín. La arquitectura se alza en medio de la Naturaleza perfecta, para igualarla y estrechar los lazos que unen la poesía con las demás artes, devolviendo la suzeranía a quienes pensaban como Alberti:

«Así, aconsejo que el pintor estudioso se haga familiar y bien querido de los poetas teóricos y de los restantes doctos de las letras, pues de unos ingenios eruditos alcanzará no sólo óptimas ornamentaciones, sino también ayudará en provecho de sus invenciosos, que en pintura suponen la mayor alabanza»⁹.

rodea la penitencia del segundo altera su retiro paradisiaco. Creo curioso señalar que en la «Traducción del himno «Ad perennis vitae fontem, cuyo autor fue el Cardenal Damiano» (circa, 1595) de Bartolomé Leonardo (Rimas, ed. cit., p. 253) aparece esa naturaleza agustiniana de perenne verdura que se repite en todos estos escritores: «allí no arde el estío ni el invierno / se arma de su aspereza y rigor duro» (p. 254). Téngase en cuenta además lo señalado por E. R. CURRIUS (*op. cit.*, I, p. 286 núm. 33) a propósito de la poesía de jardines en la antigüedad clásica, importante para la visión paradisiaca que de sus descripciones se desprende.

⁹ León Battista ALBERTI, *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres, ed. 1976. Tomo la cita de la Introducción de J. Dols Rusiñol, p. 48. La alusión (De pictura, lib. II) se corrobora en muchos otros textos (*Ibid.*, p. 55), sobre todo en *De Architectura* (lib. VII, cap. X), expresión de una amplísima concepción armónica de las artes: «Y puedo muy bien contemplar un cuadro con igual placer al que experimento leyendo un bello relato histórico; porque los dos, pintor e historiador, son pintores, uno pinta con las palabras y el otro con el pincel». Téngase en cuenta que entre el millar de libros de la Biblioteca de Lastanosa, aparecen 2 de Vitruvio. En Aragón es manifiesta su lectura, como en el resto de España: KARL-LUDWIG SELIG, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracian*, ed. cit., pá-

El decoro prende toda la relación, eliminando, como Apeles, el ojo discordante de Antígono y presentando el palacio como parte natural del paisaje, auténtico «catalogue of delights», como «Appleton House» de Marvell¹⁰. Claro que el «*beatus ille*» viene a ser un canto ocasional, una concesión lírica, interrumpida por la razón de estado. El Imperio conlleva la paradoja bélica. Los árboles, las aves, «la agua clara en este verde sitio» donde descansa el rey Felipe y la «Diana» Isabel de Valois, se ven ensombrecidos por «la espantable i polvorosa guerra». Lupercio, sin embrago, abandona pronto la épica y se deleita en la figura de los monarcas,

Buélvome a la ribera, donde viendo
estava con el príncipe a su hermana
rayos de luz y flechas despidiendo,

para retomar el paisaje, la «elocuencia pura» del agua, el «orden divino de las largas calles «por donde el alma puede andar segura». Se empequeñecen las figuras reales, y Aranjuez pasa a ser emblema de quietud, torre de David, anticipo del Paraíso futuro en el que el alma se retira «hasta que venga el celestial esposo / a darle el premio eterno, al cual espira». La mitificación lo sitúa en el tiempo fuera del tiempo. La Edad de Oro o los recuerdos bíblicos pueden salvar al poeta de los peligros que le acechan fuera. Este paisaje ideal —aunque sin la confusión y el contraste barroco— serviría de pauta a los poetas del XVII que encontrarían en él la suma de todas las técnicas posibles: clasicismo arquitectónico, Arcadía, «*beatus ille*», paraíso perdido, *locus amoenus*, pastoral y mitología. Por otro lado, los poetas de su tierra, recordarían, junto a la lectura, más cercana, de las *Soledades* gongorinas, el moralismo de este jardín cerrado que recuerda también la lección del *Cantar de los Cantares*¹¹. La postura conciliadora de Lupercio

ginas 67-50 (en italiano) y p. 54. Vid. núm. 125 para Daza Pinciano. Añádase a esto, la relación del propio Lastanosa de sus libros de Arquitectura, Pintura, etc. (R. DEL ARCO, *La erudición aragonesa*, pp. 255-256) y el consejo del pintor Jusepe MARTÍNEZ en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid, 1866, p. 15: «Es la arquitectura la aprobación de los demás artes, según Vitruvio [...] conviene al laborioso pintor no ignorar facultad tan noble».

¹⁰ *Ibid.*, pp. 129 y 177. Dice de «la casa»: «Del alto chapitel hasta la basa / ninguna imperfección hallarse puede, / ni el gran Bitruvio vuelve i la compara». Véase J. B. LEISHMAN, *The Art of Marvell's Poetry*, Londres, 1962, pp. 260 y ss. También coincide con MARVELL en la eterna primavera: «He gave us this eternal Spring» (*Ibid.*, p. 278), de profundas raíces en la literatura clásica.

¹¹ Sobre la mezcla de la tradición clásica y la cristiano-bíblica en la pintura de paisajes, véase E. W. TAYLER, *Nature and Art in Renaissance Literature*, Nueva York y Londres, 1964, especialmente el cap. III. La herencia medieval se traduce aquí en el uso metafórico de los antiguos símbolos míticos, que son meros referentes. Téngase en cuenta que ya Emilio OROZCO, *opus cit.*, p. 28, contradijo a CASALDUERO («La Naturaleza en la Edad Media», *Estudios de Literatura Española*, Madrid, 1962, pp. 11-27): «al considerar la alegoría, como hecho general del arte y de la literatura de la Edad Media, se suele olvidar que, aunque sea una utilización

Leonardo ante las bellezas del jardín monárquico, no le impidió seguir en Monzalbarba y en la «Carta» a don Juan de Albión, desde Lérida, caminos más humildes y de geografía más cercana:

No quiero que del vulgo me divida
solamente la casa suntuosa
ni la superfluidad de la comida;
mas antes por alguna causa honrosa,
debaxo techo humilde i pobres lares,
procuraré ganar fama gloriosa¹².

La vista de Zaragoza, haciendo «margen a un lado el grande río, / que a veces campos y edificios sorbe»¹³, sería el marco familiar para los poemas descriptivos aragoneses del barroco, que, sin embargo, no temen conciliarse, como veremos, con la riqueza del carmen granadino.

Otra tentación, la de las «silvas», tiende un claro puente entre este poema de Lupercio y la «Selva al verano» de Matías Ginovés¹⁴; me refiero a la «Canción a la primavera»¹⁵ de Bartolomé Leonardo. Describe aquí una naturaleza dinámica y cambiante («el prado ríe [...] que blanqueava rígido del cielo»), personificada y teñida de mitología. El neoplatismo de «La gran alma del mundo» parece esconder un «más vivo tormento» del poeta. Pero ese ejercicio de la prosopopeya en las rosas y en las aves, así como el canto a «su armonía» bien pudieron significar lazo común con la lectura de la poesía gongorina. Sobre todo, teniendo en cuenta que Bartolomé Leonardo fue el más leído de los dos hermanos por los segui-

de la realidad como puro signo o expresión de otra realidad superior, ya en el mismo hecho de la elección se descubre una preferencia y amor». Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos*, p. 234 señala que «El mero nombre de Aranjuez era sinónimo de Paraíso Terrenal: «Un Aranjuez se decía como calificación de algo extremadamente perfumado, con fuentes y flores» (sobre estos paraísos artificiales, *Ibid.*, pp. 235 y ss.).

¹² *Rimas*, ed. cit., p. 101. Y «De Monzalbarba a Zaragoza creo, / al fin, no hay un camino en todo el orbe / de más comodidad y más recreo», p. 44. No voy a insistir en el conocido horacianismo de Lupercio y Bartolomé, sino en quien disintía de ese canto del «aura mediocrits», como es el caso de don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache en la «Epístola a Bartolomé Leonardo» (B. L. A., *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, 1951, pp. 141 y ss.): «Horacio se engañó, i tendió las redes / a necios melancólicos que escriben». Apoyando sus argumentos con el afortunado verso de Aquilano: «e per molto variar natura e bella».

¹³ «Al doctor Domingo de Vengochea», *Ibid.*, pp. 243-246. Las traducciones de Horacio, como la que empieza «Dichoso el que, apartado». (*Ibid.*, pp. 218 y ss.) serían lectura común de los poetas aragoneses que estudiamos.

¹⁴ *Cancionero de 1628*, pp. 194-207. Me remito al interesante prólogo de J. M. Blecua, en pp. 19-26, para la fechación (circa, 1613), y su relación con Góngora, señalada también en mi ed. cit. del *Aula de Dios*.

¹⁵ *Rimas*, ed. cit., pp. 9-15. La primavera ha sido tan propicia para la poesía narrativa que es marco común de casi todas las pinturas. Quiero destacar aquí la de Bernardo de BALBUENA en su «Grandeza mejicana»: «dentro en la zona por do el sol pasea / y el tierno abril envuelto en rosas anda, / sembrando olores hechos de librea...» (Luis ROSALES, *Poesía española del siglo de oro*, Barcelona, 1970, p. 130).

dores de don Luis. Esta «canción a la primavera» mostraría, además la posible liana con la tradición emblemática, que tanto pesa en el simbolismo de sus paisajes:

Todo es amor i paz; las piedras aman
dando suspiros mudos, i las vidas
en alegre silencio Amor las casa
con los sobervios árboles de Alcides¹⁶.

En el estío, Ginovés retomará la senda culterana, hablará de la naturaleza cambiante y sometida a las normas de las estaciones. Paisaje sin figuras, sometido al «decreto fatal del tiempo alterno» y que se define por oposición a los rigores del invierno, estableciéndose así todo tipo de antítesis, entre el calor y el frío, la oscuridad y la luz:

huió la noche del invierno cano,
amanece la aurora del verano¹⁷.

Ginovés pinta y enumera con minuciosidad las plantas y los frutos de la naturaleza viva, sirviéndose de lo cotidiano en la confección de la imagen; Góngora ya lo hizo en «El palacio de la primavera»¹⁸:

Bufones son los estanques
y en qué lo son lo diré:
en lo frío lo primero
que se me ha de conceder;
en el murmurar contino
y en el reirse también
aunque hacen poco ruido
con ser hombres de placer,

¹⁶ ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., p. 63 (olmo y parra). El árbol de Alcides es el álamo, y a él hizo referencia Góngora en sus sonetos (cfr. *Sonetos completos*, ed. cit., núms. 59 y 77. Interesa especialmente el segundo «Sacra planta de Alcides, cuya rama...», porque anuda el simbolismo pagano con la luz solar, igual que en Bartolomé Leonardo). Como se ve, no hablo de traducciones directas, sino de analogías encontradas. Ya dice Octavio Paz que «La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive, sino gracias a las diferencias». (De «Fourier y la analogía poética», en *Teatro de signos / Transparencias*, Madrid, 1974², sin pp.). O más atrás / adelante, «el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector sino el lenguaje».

¹⁷ *Cancionero de 1628*, p. 195. Compárese con los versos de la ed. impresa, señalada por Bleuca (*Ibid.*), mucho menos elaborados: «Viendo, pues, desterrada / la cruda noche del Invierno cano / amanece el gran día del Verano».

¹⁸ Millé, núm. 169. El poema es de 1609. Aunque quien se atrevió con mayor desenfado a describir estos procesos fue doña Ana Abarca de Bolea en su «Romance a Guara», que trasladó todos los equivalentes monjiles al cambio de estación («Ya se ha despertado Guara, / ya se ve a medio vestir / previniendo tocas largas / por la muerte del abril», etc. Cfr. Manuel ALVAR, *Estudios sobre el «Octavario» de doña Ana Albarca de Bolea*, ed. cit., pp. 77-79).

aunque en Ginovés cambie uno de los términos, el paralelismo de los símiles es evidente:

Sigue al Abril su pródigo ministro,
el Céfito lijero,
que por ser su privado es lisongero,
y aún bufón tan gustoso
que no pierde por frío el ser gracioso (p. 197).

La naturaleza se mueve en su pluralidad como cortejo de damas cortesanas¹⁹, meninas, como ya ocurría en el «Palacio de la primavera» de Góngora («Meninas son las violetas / y muy bien lo pueden ser»²⁰). Dice Ginovés:

salen ya madurando las perillas,
de todas las primeras,
que por ser de la reyna y ser tan niñas,
pareçen las meninas de las peras.

Como en los emblemas, a la pintura sigue una consideración simbólica o moral. De ese modo, la descripción goza de dos partes claramente superpuestas, la segunda de las cuales se propone como lección o consideración para el hombre:

Del seno amargo de las verdes ramas
cargados de miel, naçen las retamas,
que assí de padres ruinas y alerosos
tal veç se enjendren hijos jenerosos²¹.

Reduciéndolo a términos lingüísticos, simplificados, la fruta, el árbol, son los significantes, de los que se extrae el significado. Y esto en imágenes variadas, que ya señalamos a propósito de la metáfora, algunas de gran delicadeza y con salpicaduras de humor. El miniaturismo y las equivalencias artesanas (telas, piedras, jo-

¹⁹ «Y tras estas purpúreas precursoras; / salen las guindas como más señoras» (p. 205).

²⁰ Millé, p. 168. Creo que no hay que suscribir solamente esta influencia gongorina, puesto que va mezclada con otras: la del *Polifemo* y las *Soledades*, principalmente. Ya lo anoté en mi Introducción cit., al *Aula de Dios*, así como el miniaturismo y los restos neoplatónicos. Para Jusepe MARTÍNEZ (*op. cit.*, p. 81) es también el miniaturismo calidad excelsa de los grandes pintores («Hasta las más menudas muestran tanto espíritu, que dejan admirados a los que conocen su perfección»).

²¹ Se repite muchas veces, a propósito de árboles y plantas (p. 204), del albaricoque (p. 205), etc. El tono aforismático es frecuente (vv. 165 y ss., 240 y ss.). Horacio es la fuente de este doble juego de divertir y enseñar. Las poéticas de entonces así lo entienden y en la práctica se podrían encontrar miles de ejemplos. Francisco de Cascales lo dice por boca de CASTALIO: «De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral». *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, 1975, p. 37. Para mayores referencias al «idioma floral», véase Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos*, pp. 236 y ss.

yas), junto con la frecuencia de los diminutivos («-ico», «-illo»), pueblan esta naturaleza fértil, cambiante, variada, presidida por Pomona, como el «huerto» que sirve a los amores de Acis y Galatea²².

La humanización sólo se da a nivel metafórico, porque el paisaje está vacío de figuras, salvadas las alusiones a Melpomene y Pomona, sólo le interesa la metamorfosis de la primavera. Hay evidentes restos de bucolismo. La horizontalidad domina, así como el mundo minimizado de los insectos —belleza y emblema, también—. Se establece una interacción: por un lado, vegetales y animales son modelos imitables del hombre; por otro, el arte les presta la orfebrería de sus imágenes. No hay lucha, sino equivalencias, como ocurre en casi todas las «silvas»²³. Y desde su cronología abriliana (la *Soledad* I: «era del año la estación florida»), a su lengua, Góngora arropa su visión del paisaje²⁴. Diría más, lo contempla a través arropo, como éste lo vio por tantos ojos: los de Camoes, por ejemplo: «Era no tempo alegre, quando entrava, ...».

Pero Ginovés escribe sus soledades completas. Y creo necesario apuntar a las restantes: Selvas de invierno, otoño, estío²⁵. Santiago Montero ya señaló algunas de sus peculiaridades, achacándoles, aparte de un inequívoco prosaismo que raya en el ridículo:

²² La tónica alusión queda en Góngora enriquecida por la correlación de los dos primeros versos del *Potifemo* (estancia XVIII): «Sicilia en quanto oculta, en quanto ofrece / copa es de Baco / huerto de Pomona». PELLICER, *Lecciones solemnes*, col. 122, señala las fuentes (Ovidio, lib. 14, *Met.* Alexandro Neapolitano, lib. 6, c...).

²³ M. MOLINO, *opus cit.*, p. 46. En la de Espinosa, por ej. (1605): «Selvas, donde en tapetes de esmeralda / duerme el verano alegre...».

²⁴ PELLICER así lo nota en las *Lecciones solemnes*. Nota 1 a vv. 38 y ss. Y señala su origen en Virgilio, 1, 1G. «Candidus auratis aperit dum cornibus annum tauruso. Las similitudes gongorinas del poema de GINOVÉS son muchas, como he señalado en el cap. sobre el lenguaje poético. Cabría añadir algunas más: «invierno cano», v. 8 (A. VILANOVA, *opus cit.*, I, p. 239): «seno aljaforado», v. 13 (*Ibid.*, p. 879) «que ríjido robó el tirano invierno» («cuando el mentido robador de Europa» cit. de la *Soledad* I, perdida la alusión mitológica de Júpiter robando a Europa, GINOVÉS conserva, en cambio el «robó»); bimembre, como «llorando perlas y riendo flores», v. 23, fórmulas que se repiten: «tan tiernos quanto chicos», v. 51 y vv. 161 y 167. Y cultismos, alusiones: «céfiro», v. 54 (VILANOVA, *opus cit.*, I, pp. 819 y 779-801), «cristal parlero», v. 78 (*Ibid.*, II, p. 889, «cristal sonoro, en Góngora), «purpúrea», v. 133 (*Ibid.*, I, p. 642). El sentido de GINOVÉS es parecido al que cita VILANOVA de las *Metamorfosis* (lib. II, 491): «Et neque iam color est mixto candore». Ambos aluden al rubor: OVIDIO al de la amada, GINOVÉS al de la rosa y GÓNGORA: «o púrpura nevada, o nieve roja». Y el río (vv. 61-63), recuerdo del *Potifemo* (XVIII, I. VILANOVA, *Ibid.*, II, p. 129) o los «caxoncitos de labrada cera», v. 216 (VILANOVA, *Ibid.*, II, p. 886), etc.

²⁵ Téngase en cuenta lo apuntado por J. M. BLECUA en la introducción al *Cancionero de 1628*, pp. 19-26. Estas «selvas» con la de primavera, fueron atribuidas a Gracián, pero es muy probable que las cuatro sean de GINOVÉS. Creo apoya su autoría cuanto aquí señalo, por la similitud que muestran. Vid. Santiago MONTERO, «El poema de las «selvas», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, año IX, núm. 31, p. 166. MONTERO utilizó la ed. de las *Obras* de Lorenzo Gracián, Barcelona, 1739, y las de 1700 y 1757. La redacción del *Cancionero* muestra diferencias con la impresa que ya fueron señalados por BLECUA.

«la falta de medida en los períodos, el abrumador enlace de inacabables tiradas de versos sembrados de relativos y conjunciones»²⁶.

Desde la redacción de la selva del *Cancionero de 1628* hasta la de ese poema de estaciones completas hay una diferencia: la que va de la contención, más o menos lograda, al amaneramiento. La amplificación fue añadiendo más y más elementos no naturales al paisaje y, aunque las cuatro «selvas», con el exordio inicial, formen un acabado poema, creo que la primera versión del *Cancionero* es sensiblemente superior.

Sigue el lenguaje entre marcados límites gongorinos: el uso abundante del bímembre, ya sea antitético, fonético, simétrico, etcétera²⁷, con algunos trimembres²⁸ enumeraciones, cultismos y otras fórmulas estilísticas ya apuntadas²⁹, lo demuestran. Como en «Appleton House» de Marvell o en las *Soledades* gongorinas, la Naturaleza es compartida por alguien a quien se dirige el poema (Lord Fairfax/Duque de Béjar), aunque aquí se preste a invitación horaciana a un tal Diego, para que huya de los peligros de la ciudad³⁰.

La primera estación es el invierno, símbolo de la tiranía y la negación de todo (luz, sol, plantas «viudas» y «con luto»). La propopeya surge ya como mecánica inicial y abundando en el tono humorístico que le caracteriza, lo describe como

tiniente anciano
negro de rostro, de cabello cano,
arrugado de frente,
de sienes desgreñado
y lagrimoso de ojos.

y lo mismo que después en el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* del granadino Soto de Rojas, las imágenes bélicas lo pueblan todo, hasta límites insospechados:

las escarchas, las nieblas y las nieves
crochetes fieros son, que con violencia
ejecutan su bárbara sentencia.

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁷ Véanse los vv. 37, 74, 75, 79, 84, 151-152, 226, 229, 657, 788, 792, 798, 807, 894, 977, 1021, 1040, 1053, 1073, 1087. Algunos de clarísimo corte culterano: «negro de rostro, de cabello cano», v. 79, «navegar carros y correr bajeles», v. 226, etc.

²⁸ Vv. 91, 96, y 543, por ejemplo.

²⁹ «Herético», «excelso», «metafísico», «augusto», «liceo»... *A si no B* (v. 1121), *A cuanto B* (vv. 995-6), *A aunque B* (v. 60), *A cuando B* (v. 814) y *A si B*, especialmente (vv. 635, 669, 675-7, 696-8 y 896).

³⁰ J. B. LEISHMAN, *opus cit.*, pp. 253 estudia «Appleton House as a poem celebrating a patron's estate» y aporta numerosas fuentes al respecto. PELLICER en su comentario a las *Soledades* ya habla «De la costumbre de los poetas antiguos y de la mediana y cercana edad en consagrar sus poemas a los príncipes grandes y generosos».

La poesía aragonesa del siglo XVII

La Naturaleza es traducida en numerosos términos, incluidos los jurídicos³¹, llena de pájaros mudos, paisajes muertos, aguas prisioneras de las fuentes (que «con cadenas de hielo, / llora su libertad el arroyuelo»), plantas enterradas y aire gongorino («funerario capuz del aire triste»)³². El mítico Eolo lucha, junto a Neptuno, en sus descripciones marinas de eco culterano («infunde ronco a un caracol, horrendo / clarín marino, a cuyo sordo estruendo»), mezclándose los elementos en la construcción metafórica:

Las sículas montañas
(castillo de su bárbaro enemigo).

Belicismo que se extiende hasta el Danubio en símiles de estrategia militar, para pasar a ser derrotado el ridículo invierno («...cristales de hielo por antijos / corto de vista, largo de narices») con la llegada del buen tiempo. Tras la primavera, ya descrita, el estío acude en metáfora taurina, como si se tratase de la relación de un juego de cañas:

Después que en el celeste Anfiteatro
el jinete del día
sobre Flegetonte toreó valiente
al luminoso toro,
vibrando por rejones rayos de oro,
aplaudiendo sus suertes
el hermoso espectáculo de estrellas,
turba de damas bellas
que a gozar de su talle alegre mora
encima los balcones de la aurora.

Forzando el ritmo de la personificación, Ginovés llega —como Moncayo en su *Atalanta*—, a traspasar las fronteras del ridículo:

a la gran multitud de astros lucentes
—gallina de los campos celestiales—
presidió gallo el boquirrubio Febo,
entre los pollos del Tindanio huevo³³.

El verano es como un fuego atizado por los fuelles del caluroso viento, refrescado por el hisopo de la noche fría... y hasta el tiem-

³¹ «Cohecho», p. 104. Y términos como «tiranía» del frío, frente a «monarquía» del sol, etc.

³² La tendencia a la minuciosidad de catálogo es observable en casi todos los poemas del género, como las *Estaciones del año* de Juan de ARJONA, Gregorio MORILLO, GUTIERRE LOBO, Juan MONTERO, en la excelente ed. de RODRÍGUEZ MOÑINO (Valencia, 1949). Es el recuerdo de «Si parva licet componere magnis» de las *Georgicas* virgilianas que fue ampliamente seguido en toda Europa. Otro tanto puede decirse de la Naturaleza cambiante por el paso del tiempo.

³³ Ya los apuntó MONTERO. Con versos como estos se comprende que surja la reacción neoclásica.

po se viste de «cocinero» para sazonar «los sabrosos guisados de Pomona». El amaneramiento excesivo asalta a cada paso, con su ralo prosaísmo y la búsqueda inútil de una originalidad que al romper el *decorum* cae en lo cómico; así los racimos:

Bodoques son aquellos
que de las Bodoqueras de sus bocas
por la nuez del gáznate
certero el gusto contra la hambre avara,
al blanco del estómago dispára.

El encabalgamiento de las metáforas cotidianas, el detallismo de los insectos así como algunos rasgos de sensualidad y color, creo que valen ser destacados —aunque no valorados— para desmentir, al menos, que tales rasgos estén ausentes de la poesía aragonesa³⁴. No faltan, en cambio, el tono proverbial y moralista y los crucés de imágenes animales y vegetales.

El otoño alcanza claros niveles humorísticos —y pienso que no sólo para el lector de hoy—, vestido, como llega, de esta imaginería:

Las nubes que preñadas
de adúlteros vapores
abortan granizo,
ya menos insolentes
concibiendo legítimos humores
engendran la útil lluvia...

Clara muestra del agotamiento que provocó el exceso de esas imágenes, el poema se salva, porque Ginovés es consciente de ello y bromea a su propósito sobre «las monjas avellanas, / mudas en su clausura», «y las madres almendras», sepultadas con la «no menos recoleta» «castaña / con hábito de monja carmelita». Sólo doña Ana Abarca de Bolea fue capaz de otro tanto. El otoño acaba con enumeración de frutos secos y Ginovés vuelve a su Musa, compañera por estas selvas barrocas en las que el amaneramiento y el tedio luchan con la originalidad ocasional para acabar en autocrítica.

La ribera del Ebro es escenario para el joven Felices de Cáceres que, muy joven, se adentra ya por lo que terminó siendo su oficio de poeta: la descripción. Antes de cronista en verso para los certámenes literarios aragoneses —y catalanes—, se ejerció

³⁴ «Qué cosa es ver el escuadrón etíope / de prudentes hormigas»..., «... cada higo parece / colmenilla de almíbar, cuya abeja / es el mosquito que su miel festeja». Y: «las dulces y olorosas mosqueruelas, / pomos de almizcle son, panes de azúcar, / en cuya melosísima sustancia...». Por otra parte, hay que leer los versos arriba apuntados en relación con la estimación que desde el siglo XVI tenía el bordado junto con el arte de la tapicería en Aragón. Véase ABIZANDA y BROTO, *Documentos para el estudio de la historia artística y literaria de Aragón* (siglo XVI), I, Zaragoza, 1915, pp. 285 y ss. y II (Zaragoza, 1917), pp. 327-335).

en este poema (o la historia de un fracaso), que quiere combinar, en una epístola, los remedos gongorinos, el paseo solitario, la vida «velazqueña» junto al río y la digresión constante. «Vida del verano y descripción de la ribera de Çaragoça» es un título ambicioso en el que cabe todo³⁵. Nos interesa, sin embargo, por su localismo y por ser testimonio —aunque no único— de su filiación gongorina. De lo último ya tenemos noticia por lo apuntado en el capítulo del lenguaje. Aunque se nota la vacilación de quien mete, como puede, en el verso, las complicadas imágenes del maestro cordobés. Así la noche muere

quando rubíes desmienten y topaçios
en bermellón y ancora
camas de campo de coral y oro.

y el Ebro se deshace en las sangrías de agosto «dexándole en camello / a córcobos de arena, / ondas de cuello». Los estragos del grito gongorino: «¡O bienaventurado / albergue a cualquier hora...!» fueron muchos entre quienes pensaron que todo era cuestión de amontonar metáforas, copiarle el léxico y huir la línea recta por la perífrasis incontrolada y el hipérbaton. Amanece y

levanta el sol infante
de gedecón en mantillas
la aurora de açucenas
con violetas por venas.

Claro que aquí se casa lo culterano con su propia experiencia de clérigo en el Pilar, costumbrismo del que se nutre una buena parte del poema³⁶. Porque también hace autobiografía. Habla de sus amigos y de las excelencias de tenerlos, con consejos moralistas y reflexiones personales: «pluma cansada se consagra al ocio»; come, bebe, lee algún libro,

asta que del segundo author del día
tostados alaçanes,
en los visos y crines alemares
para llamar estrellas,
relnichando centellas
con ojos de relámpagos,
descubren los altares
del gran Neptuno en los cerúleos mares,

³⁵ J. M. BLECUA lo publicó con anterioridad a su ed. del *Cancionero de 1628*, en la *Revista Universidad*, Zaragoza, abril de 1942, pp. 43 y ss.: «Papeletas literarias en manuscritos aragoneses». BLECUA ya anotó los desaciertos, más evidentes aún con el paralelo del famoso cuadro de Velázquez y Mazo. Felices debía tener menos de 23 años cuando lo escribió. Pues esos son los que cumplía cuando publicó *El caballero de Avila* y éste parece obra anterior, por su inmadurez.

visita la capilla y sale a ver del Ebro «corbetas de riçada argentería» que en su brillantez no teme mezclar con la vista de los carruajes, «galeras terrestres» que se pasean por la orilla, o los caballos, inevitables hijos del Céfiro³⁷, junto con el apicarado mundo de las alcahuetas y estudiantes, los galanes y los músicos. Las notas de humor chocan con la sensación de soledad que le asalta cuando todos se marchan y le llega el recuerdo de la muerte. Sólo entonces se detiene ante el paisaje:

El viento de su freno en las congojas
apenas juega encima de las ojas,
por no ver desveladas
las aves que cerraron sus atriles...³⁸.

Al final del trayecto, llega a su casa, reza, cena, lee y se acuesta. «Beatus ille»... En cuestiones de «imitatio» hubo para todos los gustos. Recordemos a Cascales:

«PIERRO, — En nombre de Dios pregunto, ¿qué cosa es la poética?
CASTALIO. — La poética es arte de imitar con palabras»³⁹.

La soledad del campo, combinada con la figura del eremita, aparece en el poeta oscense Andrés Melero, del que se conserva en el *Cancionero de 1628*, una «Canción Real a San Juan Climaco»⁴⁰, en la línea de otro de los poemas allí recogidos, la «Canción a San Jerónimo» de Adrián del Prado, de la que Melero es, en par-

³⁶ Así se queja de los rigores del Moncayo «que para darnos vida las tonsura / en descuento del cierço / con que a flechaço enera / tanta recien nacida primavera».

³⁷ «Hijos del viento que se hall' a engendrallos / ya sacudiendo aljófar, / ya alçando con la mano / las chispas que eslabonan / para raios del dueño / sacan a su esperanza del empeño». No creo que valga la pena comparar la fracasada imagen con las de Góngora en los sonetos 47 (2.^a estrofa, *Sonetos completos*), 48, 57 y 78.

³⁸ Para la fortuna de estas imágenes, J. M. COHEN, *The baroque Lyric*, Londres, 193. Dedicó el cap. V, pp. 104-105 a los «Gardens and Landscapes» de GÓNGORA, SOTO DE ROJAS y otros.

³⁹ Francisco CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 27. No hay en FELICES DE CÁCERES el mínimo rastro de contención argensolista, contra lo que recomienda HORACIO: «Ay en las cosas tassa, y ciertos límites / prescriptos; de los quales jamás puede / la virtud ir atrás, ni ir adelante» (*Ibid.*, p. 60). Cascales no faltó luego en la biblioteca de Lastanosa, K. L. SELIG, *op. cit.*, núms. 184 y 316 cita sus *Cartas filológicas* (Murcia, 1634).

⁴⁰ *Cancionero de 1628*, pp. 418-427 y Introducción, p. 36, especialmente. En mi ed. del *Aula de Dios* apunto las relaciones con la pintura de ese género. Un excelente capítulo es el dedicado por Julián GÁLLEGO al «ut pictura poesis», en *Visión y símbolos*, pp. 179 y ss. que debería haber sido tenido en toda consideración por los llamados críticos de la literatura. Con acierto apunta a que el tema de la «vanitas» se revestía con los aderezos del penitente. Y cita las *Memorias* del capitán Contreras que quiso hacerse ermitaño del Moncayo (*Ibid.*, pp. 250-1). Véanse pp. 251

te, deudor⁴¹. La figura del ermitaño que desobedeciendo a la llamada de las ciudades se retira a la soledad de la naturaleza, fue uno de los motivos predilectos de los poetas y pintores a partir del Renacimiento.

Melero sitúa a su San Juan en un «locus amoenus» en medio del desierto egipcio⁴²:

Muestra este prado su ropaje verde
de diferentes flores matizado,
que aquesta es siempre su común librea;
en la qual su thesoro el alva pierde,
bordando con aljófar açogado.
las yerbas que con lágrimas platea.

El contraste es parecido a la técnica de oposición sobre la que se sitúa la *Soledad I* de Góngora. Pero aquí el esquema corte/aldea se traduce de modo simbólico en paisaje adusto *versus* ameno. De ahí que el santo esté rodeado de seguridades contra los animales dañinos y plantas agresivas⁴³. Todo es quietud y silencio desde el que se perciben las sensaciones menudas, metáforas afectivas:

El sol recién nacido, que aquí goça
del alva el pecho, que por leche mana
menudo y blanco aljófar quando naçe,
a las nevadas yerbas desemboca,
y con la luz radiante que derrama
oro la plata de sus canas hace;

El prado se puebla de multitud de árboles y plantas, surcado por un manso arroyo que se traduce en imágenes culteranas, como el que discurre en la «Epístola I a Heliodoro o Soledad de Pedro de Espinosa»⁴⁴. Como ya indicamos a propósito de las metáforas, este

y ss. para el tema del ermitaño y en p. 293 su afirmación de que el «santo-estatua» deriva, claro está de la pintura de retablos de la Edad Media, de varia fortuna en Aragón.

⁴¹ BLECUA (*Ibid.*, p. 36) señala que «la influencia es solamente arquitectónica, ya que el paisaje y la descripción del eremita no puede ser más esencialmente diferentes». Véase «Rasgos barrocos en la poesía de la soledad: Cristóbal de Virués, Agostino de Cruz, Camoes y otros», en Karl VOSSLER, *La soledad en la poesía española*, Buenos Aires, 1946, pp. 199 y ss.

⁴² El mismo sistema de contraste empleó Adrián del PRADO: peñascos «altivos y hórridos» frente a «hondo valle, fresco, llano, ameno / de claras aguas y de flores llenos» (*Cancionero de 1628*, p. 30, «Canciones a San Jerónimo», ms., 3795 de la B. N.). Otras analogías podían buscarse con Gabriel BOCÁNGEL, canción «A San Juan Bautista en el desierto, describiendo el sitio», *Obras*, I, pp. 123-5.

⁴³ Las semejanzas en este y otros puntos con Pedro de Espinosa son evidentes. En «La fábula del Genil»: «El sol no tibia mis cerúleas ondas, / ni las enturbia el balador ganado, / ni a las napeas que en mi orilla cantan / los pintados lagartos las espantan» (*Poesías completas*, ed. cit., p. 23).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 132, vv. 105-112. Según LÓPEZ ESTRADA, *Introd.*, p. XXIII, el poema es de hacia 1614.

poema está lleno de referencias al mundo cotidiano, al bordado, a la orfebrería, al mito⁴⁵. Curiosamente el paisaje se carga de referencias a cuanto en principio se quiere despreciar, hasta convertirse en una soledad rica de matices, poblada de sugerencias para los sentidos, llena de todas las plantas y los pájaros que simbolizan el paraíso más artificial que imaginarse pueda. Ante la cueva del santo,

pone en aquesta puerta
de su blanco açæer los clavos de oro,
un naranjo, que da gracia y decoro
a unos verdes rosales que allí crecen,
que las mangas guarnecen,
de sus braços o ramas espinosas,
con votones y cintas hechas rosas.

Poesía detallista de pasamanería y taller, juego en el que la escritura se convierte en traslado de la pintura y escultura y que tendría su contrapunto en la pintura aragonesa de la época, como el San Pedro Nolasco de Jusepe Martínez, ahora en el Museo de Zaragoza, por citar un ejemplo. El santo se reviste como doncella hermosa. Ya lo señaló oportunamente Blecua⁴⁶ Las formas nuevas lo endulzan, que «el açote, el ayuno y la aspereça / aumentan su belleza». Toda la tragedia se amansa en blanduras de imaginería colorista. La plasticidad acude a señalar los atributos inevitables: Cristo/relox/calavera. Pero le preocupa más la calidad pictórica, el ambiente teatral de la figura de este sorprendente San Juan Climaco de «paso»:

⁴⁵ «Tiene naturaleza en este prado / una cama de campo, cuio cielo / reborda cada noche con estrellas», «y sirven de colchones / mil moriscos tapetes, mil alfombras»; «sólo ámbar de su boca el viento hipa»; «pues con el peyne de sus hebras rojas / por caspa quita perlas de las hojas». «La ingrata Daphne...» para el laurel..., etc. Creo de interés señalar que las «artes decorativas tienen una evidente importancia en el Renacimiento aragonés, como han demostrado brillantemente Federico TORRALBA en *Aragón*, ed. cit., pp. 272 y ss. y Angel SANVICENTE PINO, *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento*, Zaragoza, 1976. Los trípticos esmaltados de Lináres (Teruel), las custodias procesionales de la Seo o el busto de San Blas de la iglesia zaragozana de San Pablo —por citar tres ejemplos— sirven para entender la sustancia plástica de la que se tiñen estos poemas descriptivos que estudiamos.

⁴⁶ *Cancionero de 1628*, p. 37. «Todos los recursos estilísticos que durante un siglo se habían acumulado en poesía para retratar a la dama son utilizados por nuestro poeta en la visión de un San Juan alto, de alabastrinas manos de purpúreos labios de coral, de dorado bozo, etc.». Pedro de Espinosa no se atrevió a tanto, porque no cantaba soledades ajenas, pero tampoco se queda corto en su invitación al canto de los salmos al amanecer: «Oh dulce solitaria compañía / de Cristo, oh fértil riego de sus plantas, / con ojos más mojados que traviessos, / cogiendo gracias, mientras siembras besos», *Poesías completas*, p. 131, vv. 76-80 y su especial «cama de campo» de la estrofa siguiente. O la invitación al ayuno en vv. 133-136. Téngase en cuenta la relación con «el retrato a lo divino». Julián GÁLLEGO (*Ibid.*, p. 253).

La poesía aragonesa del siglo XVII

Delante deste Christo, de rodillas,
el soberano joven desenfrena
sus ojos, rebolviéndolos en llanto,
y bordando de aljófar sus mexillas,
con los ierros de una áspera cadena,
quiere sus ierros convertir en oro.
Y de uno y otro poro
con la sangre que vierte en las espaldas,
de las yerbas las verdes esmeraldas
en rubíes pareçe que convierte.

Sin duda esto era ir contra la poética argensolista y la mesura que predicaba Gracián para el «discreto»⁴⁷. Pero la poesía aragonesa debe ser vista desde ese otro lado —igualmente verdadero— de sensualidad, color y artificiosidad sin tasa. Que «Aandan los más de los hombres por extremos»⁴⁸.

Aparte de los certámenes aragoneses, Felices de Cáceres probó fortuna en Cataluña, en 1626, con su *Sentencia en la armada poética propuesta y premiada por la insigne ciudad de Barcelona en honra de su hijo y Padre San Ramón de Peñafort*⁴⁹. Ya en 1601, Barcelona había celebrado su tradicional devoción a este santo con unas fiestas⁵⁰. Lo creo muy ligado a la «Canción a la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona» de Pedro de Espinosa⁵¹, que posiblemente sería una de tantas composiciones que en 1601 celebraron la canonización. El poema del aragonés es mucho más largo que el del antequerano, y supera el culteranismo que se evidencia ya en el estilo de Espinosa. Empieza con la clásica invocación a la Musa, pero envuelta aquí con la imagen del amanecer con que se inicia el canto del andaluz. La extravagancia de

⁴⁷ B. GRACIÁN, *Tratados. El Héroe. El Discreto. El Oráculo*, ed. y prólogo de Alfonso Reyes. Madrid, 1918, p. 75. Y especialmente «Contra la figurería. Satiricón», pp. 137 y ss.

⁴⁸ GRACIÁN, «Del señorío en el decir y en el hacer». *Ibid.*, p. 74.

⁴⁹ Barcelona, Sebastián y Iayme Materad, 1626. Con el vejamen catalán de Pedro Antonio Joven. Ya en la ed. de *Aula de Dios* destacué el precedente de Bartolomé Leonardo que en 1601 dedicó varios poemas al santo. Allí apunté la rareza del ejemplar del Museo Británico que manejo. Son 18 hojas de texto, nada más. Téngase en cuenta la importancia de los FELICES DE CÁCERES en la pintura aragonesa del Barroco: F. TORRALBA, *Aragón*, p. 302.

⁵⁰ *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho a la canonización de su hijo San Ramón de Peñafort*, de fray Jaime REBULLOSA, Barcelona, 1601. Tomo la referencia de Francisco LÓPEZ ESTRADA, Pedro ESPINOSA, *Poesías completas*, ed. cit., p. 62 n. Para la tradición catalana de tal devoción, señala el estudio de F. VALLS TABERNER, *San Ramón de Penyafort*. Barcelona, Labor, 1936.

⁵¹ *Poesías completas*, ed. cit., pp. 62-66. Karl VOSSLER habla sobre la descripción de ESPINOSA (*Obras*, Madrid, 1909, pp. 22 y 25, ed. de Rodríguez Marín), fechándola con anterioridad a 1605. Dice «la pompa de visiones, el preciosismo de las imágenes tales como Herrera y Góngora las engendran en la tensión de un espíritu solitario, las antítesis y agudezas cinceladas [...] como Quevedo [...] ESPINOSA lo hace con manos decididas y lo derrama sobre la sencillez popular y devota de su sensibilidad y de su pensamiento».

nuestro poeta salta ya en los primeros versos, sin temer la correlación que otros guardan para bordes finales:

El astro de candores luminoso
Crystal sin mancha del amante esposo,
ya Musa, monte o fuente,
aplique a su virtud indeficiente
a mis agrestes labios.
Porque del tacto procediendo sabios
contra los escarmientos de Faetonte,
tengan Musa, hallen fuente, gozen monte⁵².

El lujo antequerano es aquí modelo para cantar a este santo que atrajo la cólera del impúdico rey mallorquín; navegando sobre su propio manto y perseguido inútilmente por el rey, acaba llegando a Barcelona para conseguir el arrepentimiento del monarca que no puede resistir la evidencia de los milagros. Pero el tema es sólo punto de partida y pretexto para que Felices se extienda en complicadas descripciones marinas, llenas de disgresiones y prolongadas en enumeraciones de superficial erudición que, por su pretendida grandeza, navegan en el más absoluto desacierto:

...y en el medio Ramón, por gallardete,
con árboles, entenas, mastoleo
en pasmo de Thefeo,
tallas, y Gabias, muras, contramuros,
con xarcias y amantinas
entre otros los brazos y bolinas;
pareciendo el gran buho
(Pueblo de bombarderos
para las muchas piezas
que con la fuerte vencen las destrezas)
Babel en agua, Monte de Titanes
trémulos deslumbrando tafetanes.

La soledad se abrigaba de los materiales más diversos. Y la del mar, tan lejano, surge en los versos de los poetas del Ebro, aunque, eso sí, de forma ocasional. Con otros hábitos, se pasea por la obra de Lupercio y Bartolomé, del príncipe de Esquilache, de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, de Juan de Moncayo, de Gracián... Todo lo inunda. Aunque figure en esa soledad un peregrino⁵³. En los ver-

⁵² El colorido, la brillantez de imágenes, el cultismo sonoro y el hipérbaton juegan con mayor originalidad en ESPINOSA: «Tiran yeguas de nieve / el carro de cambiante argentería / sobre que viene el día / con rubias trenzas, de quien perlas llueve; / la alcatifa sembrada de diamantes / se borda y se matiza / de génuli, carmín y azul ceniza, / cuando de sus alcobas...», etc. (*Obras completas*, p. 62. LÓPEZ ESTRADA señala en notas las variantes de la versión ms. en B. N. ms. 4141).

⁵³ K. VOSSLER señaló en *op. cit.*, pp. 306, 325 y 330, la riqueza del tema en esos autores. Recuérdense las palabras de Alfonso Reyes: «El Góngora de las *Soledades* se contenta con dejar reposar al hombre, bulto inerte en medio del paisaje

sos de Diego de Morlanes «A un desprendimiento de Salamanca»⁵⁴ se desarrolla en términos bucólicos, arropada por la pastoral renacentista. Un pastor llora ausencias a las orillas del Tormes. Nostalgia de un bien perdido, en medio de la Naturaleza:

A destierro le condenan
que a dichoso le castiga
la Fortuna con rigores,
porque es la mudanza misma.

«A la soledad» va dirigida una silva de Juan de Moncayo⁵⁵; para el marqués de San Felices quiere decir canto horaciano, contacto con la Naturaleza:

Suspira Filomena,
en dulce consonancia, triste pena,
mientras el labrador, libre el cuidado,
tales tesoros le dedica el prado,
y el cortesano, de su error vencido,
sepulta en la lisonja su sentido.

...y recuerdo de los versos de vuelta de las *Soledades* (I, 94-95): «Oh bienaventurado/albergue a cualquier hora», «pastoral albergue» que Góngora edifica para refugio del «Descaminado, enfermo, peregrino»⁵⁶. En Moncayo

¡oh soledad dichosa, albergue a donde
el bien se alcanza y el rigor se esconde!

Y *Soledad* también en el título inicial de un poema de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz a la muerte de la reina Isabel de Borbón⁵⁷. Sus versos se tiñen del luto requerido, mostrando un paisaje hostil, cargado de ausencias:

Al tosco pie de un monte, coronado
de humildes robres, de sobervios pinos
cuya espesura en vano han procurado
penetrar, aun del Sol rayos vezinos,

nocturno. Juana pretende incorporar en la continuidad animica el paréntesis de la noche, integrar al soñador en la marcha del universo», «Sor Juana Inés de la Cruz», en *Medallones*, Buenos Aires, 1952², p. 111.

⁵⁴ *Cancionero de 1628*, p. 592. Creo interesante señalar que el soneto que, según Salcedo, es de parecido argumento a las *Soledades* —«Descaminado, enfermo, peregrino»— fue escrito al volver de Salamanca después de una grave enfermedad (B. CIPLIJAUSKAITÉ lo apunta en *Sonetos completos*, p. 138).

⁵⁵ *Rimas* (1652). En la ed. de Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 125, núm. 34, señaló ya sus relaciones con Góngora.

⁵⁶ *Sonetos completos*, ed. cit., p. 138.

⁵⁷ «Soledad fúnebre en la muerte de la serenísima señora doña Isabel de Borbón, Reina de España», *Obelisco histórico*, Zaragoza, 1646, pp. 132-144.

Aurora Egido

cuyo vulgo de ramas intrincado,
aunque en él, de los orbes cristalinos
parece que la máquina reposa,
es de la noche patria tenebrosa.

y en medio de la oscuridad, el silvo de las aves —serpientes del aire— corea el llanto de una ninfa, símbolo de España, que «en soledad confusa», lamenta la muerte de la reina. Dolor que añora cetros y coronas reducidos a nada. Muerte que no se nombra, traducida en imágenes de destrucción y epitafio de tinieblas. Los tópicos barrocos desfilan en la danza: brevedad de la vida, deshojarse de la belleza. Sólo la Fama parece perdurable. Su presencia da amplio giro al poema con la promesa de otro campo apacible, un paraíso celeste en el que el alma de la difunta sobrevivirá a la muerte:

Término del camino la distancia
un apacible llano, un sitio ameno,
todo exala suavísima fragancia,
todo respira el aire de ámbar lleno:
de descollados cedros la arrogancia
torres vincula al ámbito sereno,
prolixas son carreras de laureles
del florido Pensil muros fieles.

Un eterno abril refrena el llanto en ese paraíso cristiano con ecos de Arcadia y cedros del Líbano, que redime la muerte⁵⁸, «porque aquel ángel fieramente humano/no crea mi dolor...»⁵⁹.

Y las ninfas, formando parte de la soledad que es tiempo irrecuperable, expresión plástica del desengaño barroco⁶⁰. Su simbolismo ha nutrido la poesía de Rodrigo Caro, Carrillo, Lope, Quevedo y Góngora, entre muchos otros. Cada uno, bajo especies distintas, interpreta la destrucción del tiempo, el paso incontenible de la historia que «da con todo en nada»⁶¹. En el lamento del cabrero de la *Soledad I* (vv. 212-221):

Aquellas que los árboles apenas
dejan de ser torres hoy —dijo el cabrero
con muestras de dolor extraordinarias—
las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus almenas,

⁵⁸ «En este paraíso soberano / de hermosas Ninfas repetido coro / discurre, la inquietud del viento vano / suspenden, con sutiles hebras de oro, / una, i otra jazmines a su mano / añade diligente, i el tesoro / del abril coge en campos de esmeraldas / para formar con él verdes guirnaldas».

⁵⁹ GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. cit., p. 117. Allí llora el poeta desgracias no expresas en una naturaleza emblemática. Ejemplo más de soledad.

⁶⁰ Véase Emilio OROZCO, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco*, Madrid, 1943, pp. 122 y ss.

⁶¹ GRACIÁN, *El Criticón*, parte III, crisi. I.

La poesía aragonesa del siglo XVII

cuando el que veas sayal fué limpio acero
yacen ahora, y sus desnudas piedras
vistan piadosas yedras:
que a ruinas y estragos,
sabe el tiempo hacer verdes halagos.

Góngora nos muestra un ideal de vida rústica superior al que se fabrica sobre murallas percederas. Esta ética, fundada en la exaltación de los que huyen, sabe detenerse, sin embargo, en la apreciación de los estragos del tiempo. Como en su canto a Córdoba, el «excelso muro» las «torres coronadas» se enfrentan a «aquellas ruinas y despojos»⁶² en antítesis temporal. En ruinas estaba el muro de la casa de su amada («oh piadosa pared,/merecedora/de que el tiempo os reserve de sus daños»)⁶³, y su propia vejez y desaliento se alían en la imagen:

¿qué prudencia, del polvo prevenida,
la runina aguardó del edificio?⁶⁴.

Y en Aragón, Juan de Moncayo canta en uno de sus primeros poemas, «A las ruinas de Mombiedro, passando con su magestad por ellas, año 1631»⁶⁵. El pasado brillante se ha reducido a nada en el presente, pura ceniza de glorias que se fueron:

¡Oh, cómo en polvo deshecha
sobervia fábrica yaces,
si hoy escarmiento a los ojos,
embarazo ayer del aire!
Las puntas, y las agujas,
que amenazaron gigantes
si vano un tiempo las forma,
otro cruel las abate.

El poema desarrolla dos tipos de antítesis, la temporal y la espacial: pasado y presente, subida, caída, despuntar o resbalar irremediabilmente, como requería el tema de las «superbi colli»⁶⁶ que cristalizó en Cetina. Y, a la par, Moncayo alude a las ruinas roma-

⁶² *Sonetos completos*, ed. cit., p. 48.

⁶³ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 238. Es de 1623. Como señala B. Ciplijauskaitė en nota, Salcedo apuntó la fuente: SÉNECA, *Epistolae*, XXX, 2.

⁶⁵ *Rimas*, ed. cit., 1976, p. 225. Apunto en nota las similitudes entre este poema y el de LOPE, «Mirando estás las cenizas» (*Poesías líricas*, I, ed. de Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 25-27), también referido a Sagunto. Juan de Arguijo fue también fiel al tema (*Obras poéticas*, ed. de S. V. Vranich, Madrid, Castalia, 1972, pp. 146-151).

⁶⁶ Véase, LOPE DE VEGA, «A imitación de aquel soneto» «superbi colli», *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. introd. y notas de José Manuel BLECUA, Barcelona, 1976, pp. 43-4. BLECUA apunta la fuente posible (Castiglione) y señala el artículo de J. G. FUCILLA, «Notes sur le sonnet *Superbi colli*», BBMP, XXXI, 1955, pp. 51 y ss.

nas que, junto a las de Sagunto y Cartago⁶⁷, formaban los tópicos para la expresión de la decadencia española. Mombiedro se hace emblema de destrucción, «teatro lamentable» de «fábricas de hermosura» destrozadas. Glorioso ayer que hoy vive «en desiertas soledades». El final recoge la moraleja de lo caduco («Todo es mudanzas la vida»).

Otros poemas de ruinas, aparecen en la región, entre los que cabe destacar un romance de Alberto Díez y Foncalda «A las ruinas de las puertas de Zaragoza»⁶⁸ y dos de López de Gurrea: unas lirás: «A las ruinas de un edificio» y un soneto «A una espesa yedra, que texía una pared antigua»⁶⁹. El primero se resuelve en amontonamiento de despojos, tumbas, desperdicios, escollos y zarzas que fueron gloria y edificio ilustre. Paisaje imaginado, con figura, como en la «Soledad fúnebre» de Ibáñez de Aoiz:

Entre aquellos fragmentos
do el vistoso lagarto logra aprisco,
y con sus passos lentos
pisa la falda inculta de aquel risco,
entre désaire bello,
Deidad humana destrenzó el cabello⁷⁰.

López de Gurrea supera a éste en exageración hiperbólica y acumulación barroca. Al final, una enumeración caótica resume, de modo correlativo, el desastre del tiempo:

Despoxo, Desperdicio,
Escollo, Sepultura, Anfiteatro,
Cadáver, Edificio,
Tumba, Obelisco, Ruina, Mármol, Theatro⁷¹.

Fijándose en la pared derruida, cubierta de inevitable yedra, en el soneto:

Inconstante pared, que ya amenaza
ruina, que débil fundamento indica,
de vida pobre, si de gala rica,
fértil pompa de amante yedra abraça⁷².

⁶⁷ «O quanto gloriosa Roma / en ti se admiró triunfante...». GÓNGORA alude a la destrucción de Cartago en su soneto «De la brevedad de la vida» (1623) (*Sonetos completos*, p. 239).

⁶⁸ *Poesías varias*, Zaragoza, 1653, p. 27.

⁶⁹ *Clases poéticas*, Zaragoza, 1662, pp. 131 y 135. Hay en esta obra tardía otros poemas de desengaño.

⁷⁰ *Poesías varias*, pp. 132-3.

⁷¹ *Clases*, p. 133.

⁷² Las yedras en los muros eran tópico muy extendido en el barroco. Ya las he citado en el ejemplo de la *Soledad*, I (vv. 212-221). Y aparecen en Carrillo Sotomayor, aunque no hay que olvidar el mito de la «verde y eterna yedra» en Garcilaso (M. R. LIDA, *La tradición clásica en España*, p. 50, y para Virgilio, p. 80). También en los emblemas («la siempre verde yedra», ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., p. 226).

SOLEDAD FVNEBRE
 EN LA MVERTE
 DE LA SERENISSIMA SE-
 ÑORA, DOÑA ISABEL DE BORBON,
 Reina de España.

ESCRIVIALA

IVAN LORENÇO YBANEZ
 de Aoiz.

AL tosco pic de un monte, coronado
 de humildes robres, de sobervios pinos,
 cuya espesura en vano han procurado
 penetrar, aun del Sol rayos vezinos,
 cuyo vulgo de ramas intricado,
 aunque en èl, de los orbes cristalinos
 parece, que la maquina reposa,
 es de la noche patria tenebrosa.

Donde jamás vertio la Primavera
 la inundacion hermosa de sus flores,
 ni alada despertò turba ligera
 del Alba soñolentos esplendores,
 ni de corriente plata lisongera
 a la tierra argentó verdes honores,
 antes todo es horror, todo es espanto,
 i mas, que sitio natural, encanto.

Donde el viento mas gime, que respira:

pues

5. «Soledad fúnebre» de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz en la *Contienda poética que la imperial ciudad de Zaragoza propuso a los ingenios españoles, en el fallecimiento del Serenísimo Señor don Baltasar Carlos...*, en el *Obelisco histórico* de Andrés de Uztarroz, Zaragoza, 1646, p. 132.

El año de 1634 es una fecha clave, en torno a la que se agrupan otras manifestaciones de poesía descriptiva gongorina, por lo que a Aragón se refiere.

El poema, como el título indica, relata lo que le aconteció al poeta, tras huir de la peste que amenazaba la ciudad de Zaragoza. Los sucesos que siguen tienen dos planos entrecruzados: uno, la fidelidad a un relato real, de viajero solitario a caballo que cruza montes y valles, duerme en las posadas o al aire libre y camina por lugares inhóspitos; viajero que para en Calatayud y retorna a Zaragoza, una vez pasados los peligros. El otro es el más interesante, porque este peregrino se identifica con un personaje literario, diluido en las silvas de las *Soledades* gongorinas. Hay algunas diferencias fundamentales entre los dos poemas, sin embargo, y no me refiero sólo a las más aparentes: autor, fechas, inspiraciones... Se trata de la ausencia total de escenas marinas en el de Aguirre y la forma autobiográfica de su poema que las *Soledades* no tienen, al menos tan claramente⁷⁷.

Pero más que esto, nos interesa lo que tienen en común. Y aquí se pueden sondear numerosos paralelismos.

El vocabulario es, en buena parte, gongorino. No faltan ni los cultismos, ni las deudas metafóricas verbales que forman una sintaxis también culterana: metátesis⁷⁸, fórmulas estilísticas⁷⁹, perifrasis⁸⁰ y demás figuras retóricas⁸¹. Aunque la densidad semántica que vemos en las *Soledades* de Góngora no se repite aquí totalmente y, comparando algunos fragmentos descriptivos, los de Aguirre pierden en densidad y a veces caben en una solución discursiva o moralista: éste es el caso de la descripción del río de la *Soledad* primera que ocupa del verso 191 al 211, con un único verso final, algo epigramático, cuando Góngora dice que al caer despeñado «su orgullo pierde y su memoria esconde» (v. 211). Veamos la de Aguirre:

⁷⁸ Por ejemplo: «Del siempre en la campaña opuesto pino» (p. 258).

⁷⁹ Por ejemplo: «En leño no limado» (p. 239), «La lana no cortada» (p. 252), «ólmós abraza, que robusta besa» (p. 242), «no al nazimiento atienda, ni a la muerte» (p. 259), «tosca la mano, mas el pie ligero» (p. 244), «no están caídos, cuando están pisados» (p. 252), «cabellos de oro con cristal de plata» (p. 256), «ya castigada, quando ya venzida» (p. 253), «poco temor a tan adversos males» (p. 237), «con tornos de cristal, rizados de nieve» (p. 254), «buccina el viento si clarín la fama» (p. 256), «es mesa no sobrada / si por la paz de muchos embiada» (p. 260), «dexa la compañía no grossero» (p. 261), «No aquí las bodas entre el campo ameno / usan destas llanezas, / sino que añaden a su ser grandezas» (p. 261), y acaba así: «Consigue lauros, si les da sus alas» (p. 262).

⁸⁰ Perifrasis: «Los nogales limados ya cubiertos» (las mesas) (p. 254), «Por obscuro camino / seguía mi destino, / montes haciendo llanos un Pegaso, que sin alas volava con el passo» (p. 239).

⁸¹ Trimembre (correlativo): «sin ambición, lisonjas y cuidados» (p. 244), Bimembres: «trompas del monte, buccina del viento» (p. 251), «vencí la cumbre, y me aparté del viento» (p. 256), «sus cumbres de oro, su jardín de flores» (p. 256), «con rubios zejos, y con negras sombras» (p. 257).

La poesía aragonesa del siglo XVII

un Arroyo se mueve
pereñoso en su asiento,
y con el paso *de cristal sonoro*
olmos abraza, que robustos besa,
guixas de cristal pisa
en su senda siave.
Seguí su orgullo grave
hasta un pedroso paso
donde con el pie escaso
el correr rezelava
al riesgo se arrojaba,
y a vezes se bolvía
porque aún allí temía
su forzoso despeño,
justa desdicha a su escusado empeño.
Precipitóse al valle,
ya sin reparo alguno,
iba ligero *lisongeando* sendas,
admitiendo otras fuentes,
que ya le veneravan,
y por Rey de sus ondas le aclamavan.
Viéndose, pues, rodeado,
y de tantos *cristales lisongeado*,
sobervio le mirava,
y no de su principio se acordava,
que quien humilde nace,
si ocupa puestos, mui sobervio lo haze.
Altivo en ira suma
riscos formava de erizada espuma,
y para más anhelo
flechas de plata le tirava al cielo». (p. 242)⁸²

Y otros diez y seis versos en los que el río baja al llano. Aguirre se detiene, más que en la visión pictórica, en la comparación casi moralista. Pero vayamos al relato del poema. La silva de Aguirre empieza en medio de los calores del atardecer veraniego, plagado de alusiones:

«Quando el día a la noche aventajava,
y al Sol luziente entrava
en el signo que a Hércules brioso
en los argives vallas
mordió⁸³ del pie furioso
en luchas de la Idra,
y después, por su aleve desacierto,
siendo de Hércules muerto,
fue de Venus honrado,
y en el octavo cielo trasladado» (p. 237).

⁸² Los subrayados son míos e indican las concordancias gongorinas más evidentes.

⁸³ Notar la metáfora verbal gongorina. Cualquier alusión a las *Soledades*, va referida la edición de Dámaso ALONSO, Madrid, 1956.

Habla luego de la peste que se anunciaba inmediata y de la necesidad del poeta de salir de su ciudad querida⁸⁴. De noche y a caballo,

«Por obscuro camino
seguía mi destino,
montes haziendo llanos en Pegaso
que sin alas volava con el passo» (p. 239)

Duerme en una posada, y cuando piensa entrar en su ciudad natal (Calatayud) se entera de que allí han cerrado la entrada, por miedo al contagio. Sube a su montículo a la puesta del sol:

«Radiante el Sol en el Oriente estava
Lampo, y Faetón mordiendo el claro freno⁸⁵
no para sugestión, sí para adorno
de sus erguidos cuellos;
quando mis ojos abrasados dellos
la pestaña rompían fatigados
en rústicos collados
lecho paciente y duro;

Descubre «la campaña en prados de oro» y, como el náufrago de las *Soledades*, al que, rendido en la playa, el sol le chupa el agua de los vestidos, así se evapora con los primeros rayos la humedad del suyo; en Góngora:

«Desnudo el joven, quanto ya el vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo»

(*Soledad* I, vv. 34-41)

Aguirre,

«Descubrí la campaña en prados de oro,
y desamparé el lecho bien dormido,
sin que me molestara
la forçossa pensión de mi vestido,
que del llanto crezido,
que una vejez cansava
por el amor de Aurora

⁸⁴ Dice de Zaragoza «que para mí no ai mal, como no verte».

⁸⁵ Recordar la octava XLIII del *Polifemo*, «Su aliento humo, sus relinchos fuego —si bien su freno espumas— ilustra...». Vid. VILANOVA, *opus cit.*, II, pp. 381-387. Y en la *Soledad* II, vv. 815, 817: «...el luciente / caballo que colérico mordía / el oro que suave lo enfrenaba»...

La poesía aragonesa del siglo XVII

húmedo se aspirava
y a los rayos de Febo se enjugava
con el vapor caliente
que rojas nubes tributó al Oriente» (p. 240)

La similitud es evidente, aunque ha sufrido una reelaboración en Aguirre. Evaporación en la playa y en el campo. A esto, siguen unos versos en los que canta la vida libre del campo. Coincide con Góngora en el tema del conejillo que allí corre sin trampas, lejos del cazador temido. Subrayo algunas palabras que son idénticas en ambos (*Soledad I*, vv. 303 y ss.):

«No el *sitio*, no, *fragoso*,
no el *torcido taladro* de la tierra,
privilegió en la sierra
la paz del *conejuelo* temeroso;
trofeo ya su número es a un hombro
si carga no y asombro»⁸⁶

Aguirre,

«Nunca el *fragoso sitio*
del *aladro torcido* sufrió el peso
labores despreció, dando en tributo
de su tosca rudeza
del astuto *conejo* la cabeza» (p. 241)

Sigue la alabanza de la vida natural en términos mitológicos, el paisaje aragonés se carga de riquezas paradiásicas:

«nunca el dorado fruto
ni la hermosa manzana
de Hipomenes advitrio prodigioso,
de Venus ayudado,
con el color dorado,
suspensión de la planta
de la ligera y bárbara Athalanta».

Tampoco los pájaros serán cazados. Veamos su expresión metafórica:

«Y elevándose al viento,
Icaros en el riesgo, no en la cera,
un ruidoso instrumento
con pelotas de plomo derretido
les quemava las alas atrevido,
y en duros pedernales
la muerte hallavan que Icaro en cristales»⁸⁷.

⁸⁶ Véase el mismo tema en la *Soledad II*, vv. 275-280. Para la utilización detallista y otros manierismos, véase el excelente estudio de Kitty SCOLAR, *Natural Magic*, Oxford, 1945.

⁸⁷ Ni el oso morirá cuando: «el plomo mortal ruido, / saeta poco aguda, pero ardiente, / se avezina a su pecho».

Tanto en Aguirre como en Góngora, el monte es lo inhabitable, muro inaccesible al que la literatura no se atrevió a desmitificar hasta los albores del romanticismo por más que Petrarca se hubiese atrevido hasta su cima. Góngora (*Soledad I*, vv. 47-52) expresa tal negación:

«entre espinas crepúsculos pisando,
riscos que aun igualara mal, volando,
veloz, intrépida, ala,
—menos cansado que confuso— *escala*»⁸⁸,

y Aguirre, la reclama:

«El sitio inhabitable
venci con pie seguro,
rompiendo con la industria el tosco muro
de la sierra florida
y al descender la cumbre el paso breve»⁸⁹. (p. 241)

En el valle ve un arroyo, y, de pronto, el ladrido de un perro y las esquilas de las ovejas le avisan —como al peregrino de la *Soledad I*— de la proximidad de unos pastores:

Góngora (vv. 84-85):

«el can ya vigilante
convoca despidiendo al caminante»,

y Aguirre, amplificando:

«El can enfurecido
vozes levanta al viento,
y ocupa el instrumento
campana no pesada,
que de lana pendiente
por todo el prado en la inquietud se siente» (p. 243).

Surge luego una escena paralela a la de la *Soledad I*: la de la llegada de un joven.

«Llegó pues el mancebo, y saludado,
sin ambición, sin pompa de palabras».

⁸⁸ Y GÓNGORA, *Ibid.*, v. 52: «*Vencida* al fin la cumbre» como AGUIRRE, que en el ejemplo citado arriba baja con *paso breve*.

⁸⁹ Y AGUIRRE, p. 243: «Discurri la montaña que al más astuto engaña». Y p. 245: monte / valle contrastados: «Néguese a su deseo / por mi empeño forzoso, / y del monte empinado y carrascoso / descendiendo al rico valle...». El valle aparece como símbolo ameno, quietud y descanso.

La poesía aragonesa del siglo XVII

que se extiende en Aguirre a la minuciosidad descriptiva del villano:

«Miré el rústico traje
en el corbo cayado,
en un joben Caudillo de su armada,
roxo el pelo, el vestido
no a su cuerpo ceñido,
antes franco— por dicha de su estrella;
el rostro pardo ya del sol tostado,
tosca la mano, mas el pie ligero,
el lenguaje grosero
aunque cortés a su intención sencilla,
a mi vista se humilla
con generosa oferta
de lo que allí llevaba,
por regalo y la vida que passava
con quietud y sosiego,
sin ambición alguna
dicha feliz de la menor fortuna (p. 243-4)

Visión rústica de los pastores, como en Góngora (versos 97-135), que para Aguirre son expresión de la alabanza de aldea, viviendo como viven, «sin ambición, lisonjas, ni cuidados»; se despide después del mancebo que le señala el camino «con señas mal habladas»,

«...dexando
triste ya a Pan, no en Marte traducido»

que nos lleva a los versos 233-234 de la *Soledad I*:

«bajaba entre sí el joven admirando
armado a Pan, o semicarpo a Marte».

Asciende otro monte, y en el valle ve el afán de los labradores:

«del toscó labrador la mies dorada
al passo me salía
y la confussa senda me encubría» (p. 245)
«Trillo la espiga, el yerro bien limado
de mi alazán brioso
disminuyó el provecho
del Agrico Escultor siempre sudado,
por su oficio cansado
más no con daño de su fruto grave,
sino forzoso, a quien el paso sabe». (p. 246)

Algunas metáforas, aun separándose de su inmediato modelo gongorino, alcanzan cierta belleza. Así en la siega, el ruido de las hoces:

Aurora Egido

«Oí los que cortaban
el dorado tributo de la tierra
con media luna de azerada sierra».

Dejan su labor los campesinos, y beben la misma leche sobre blanco lino que le ofrecieron al peregrino de las *Soledades* (vv. 143-152):

«La leche congelada,
con el molde de mimbre bien salada
y por lo antiguo dura,
apetito feliz les asegura» (p. 246)

Los labradores, al beber el vino, tornarán Baco en Marte, y el caminante seguirá su senda:

«Errante el paso violentava Febo
con el calor ardiente
aviéndole ausentado del oriente:
tres horas en el día
quando una vaquería
subía a la alta peña
a repelar la corta y verde greña» (pp. 246-247)

Los toros le asustan y se retira. Les llama «robadores de Europa», inevitable alusión al mito de Júpiter, cuando dice estaban:

«trepando pedernales,
y se iban allegando a los cristales
para templar el fuego
imitación de Júpiter tirano...»

«Destos, pues, en lo manso imitadores,
de Júpiter mudado...» (p. 247)⁹⁰

Divisa una aldea, cuando

«Al término llegué de mi jornada
del sol algo ofendido
mas estuvo a mi fuego prevenido
un blanco vidro elado». (p. 247)

Y se entrega al sueño simbólico, cargado de oposiciones entre corte/aldea:

«Por mi cansancio Letes me combida
a un lecho diligente,
con ostentosa gala, no decente

⁹⁰ Récuérdense los primeros versos de las *Soledades*; aunque las imágenes operen de forma diferente, muestran claras analogías.

La poesía aragonesa del siglo XVII

à la senzilla Aldea,
si al Palacio en torreones levantado
de cruces todo armado
laureles de su Dueño,
dexé la Olanda, y me aparté del sueño».

El recuerdo de la *Soledad I* (vv. 163-6) es innegable:

«Sobre corchos después más regalado
sueño le solicitan pieles blandas
que al príncipe entre holandas
púrpura tiria o milanés brocado».

Aguirre describe la naturaleza en términos de orfebrería manierista, como ya antes lo habían ensayado otros poetas de su tierra:

«La rosa guarnecida de guirnaldas
con el pie de esmeraldas,
el rostro de rubíes,
y las ojas de hermosos carmesíes,
con rico broche de oro».

Imágenes que acaban siendo emblema de alguna acción humana, como esta misma rosa («pues siempre la hermosura/está segura, cuando poco dura»). Describe los claveles encarnados, las rosas blancas, míticas

«que de sangre de Adonis se escaparon
y apartadas miraron
el moral sufrimiento».

«Un nogal tosco arrugado» y el canto del jilguero se asoman a un paisaje semiarcádico⁹¹, lleno de alusiones mitológicas de árboles —Titanes y rocas— gigantes fiños⁹². Cada uno de los elementos se define por oposición a otro. El esquema del «menosprecio de corte» se fragua dentro de la estructura gongorina *No A, si B*:

«desamparé la estancia enarbolada,
y la estación de Daphne bien florida,
quando el nogal cubierto, no de Olanda,
cón Flamencas labores,
si de lino delgado,
de la misma familia trabajado».

Recuerdo claro de la primera visita a la casa campestre del peregrino de Góngora (*Soledad I*, vv. 143-46):

⁹¹ La fidelidad a Garcilaso, también se oye, entre versos culteranos. Toda esa descripción de aves y flores se da «en este sitio ameno y deleitoso».

⁹² AGUIRRE suele hacer leves transgresiones, sacando, por ejemplo, una palabra del contexto gongorino y aplicándola a otro: «Las visagras atónito mirava / que al Palacio suspenden la caída» (p. 250) y «la bisagra» de la *Soledad I*, vv. 469-476).

Aurora Egido

«Limpio sayal, en vez de blanco lino
cubrió el cuadrado pino;
y en boj, aunque rebelde, a quien el torno
forma elegante dio sin culto adorno».

Y sobre tan rústica mesa, los manjares propios de la aldea, servidos en el cristal puro, opuesto a la ambición de los metales nobles:

«con una sencilla ave,
cándida y no ambiciosa,
que doméstica cria,
sin pesquisar montañas cada día;
el agua limpia y pura,
no la bruñida plata me asegura
sino el vidrio curioso a mi deseo
que con la misma pena da recreo»⁹³ (p. 251)

No hay duda de que este prerogrino va tras las huellas que marcó el de las *Soledades*, aunque, a ratos, pretenda salirse del sendero obligado y dé nombres distintos, en una geografía más familiar. Pues después de pasar diez días de julio en aquel lugar, y enterado de que su patria (Calatayud) ya se había liberado de los peligros de la peste, sale de noche oscura, adentrándose en la peligrosa montaña:

«Escalando confuso una montaña
que de enzinas umbrosa assistida,
rasgos tirava con la rama herida
del borrascoso, y rimbombante acento,
trampa del monte, buccina del viento»,

«Pasos perdidos mucho rato diera»⁹⁴, a no ser porque un rebaño de reses le asegura, de nuevo, orientación en sus pastores; otra vez el ladrido del perro y la sencillez de los cabreros:

«Saludado fui de ellos
con el senzillo modo
y el indignado perro
acompañando al rústico cencerro».

A uno de los jóvenes «que regían//la lana no cortada» le pide sea su guía a través de los montes, y ve el amanecer sobre «las alfom-

⁹³ Recordar la *Soledad I*, v. 867: «le sirvieron, y en oro, no, luciente / confuso Baco, ni en bruñida plata / su néctar les desata / sino en vidrio topacios carmesies». Como se ve, AGUIRRE se siente plenamente identificado con Góngora. Tal vez por eso, su imitación no resulte penosa y adquiera a ratos un tono intimista propio; visto, claro está, en el espejo de Góngora (sin la sierpe).

⁹⁴ No teme darlos así, con el léxico, y la imagen del otro peregrino. Para AGUIRRE es casi obligación hacerlo. Como si en las *Soledades* todo fuera perfecto y se acercase a ellas igual que quien maneja un texto sagrado. Evidentemente llegamos a la equiparación pasos = versos, con lo que ello implica (Cfr. M. MOLHO, «Soledades», *Semántica y poética*, ed. cit., p. 56).

bras de los valles». Despide al pastor, hace un alto en una aldea y llega a Calatayud, pero al ver que se le prohíbe entrar en su ciudad:

«estando el Sol en su purpúreo ocaso,
y a una de Venus quinta, ilustre Torre,
donde el arroyo delicioso corre,
y ligero se mueve,
con tornos de cristal, rizos de nieve
dizen me retiré».

La torre era de la familia de los Sayas, orillas del Jalón, y allí iban a celebrarse unas bodas. Aguirre introduce aquí no sólo una localización real, sino una nota autobiográfica, de la que deducimos un posible amor juvenil (de 13 años)⁹⁵, en esa quinta donde ahora se van a celebrar los himeneos:

«amante liberal Bilbilitano
el Himeneo fino procurava». (p. 254)

Con ello, Aguirre no es sólo forzado peregrino a causa de la peste, sino peregrino de amor, como el de las *Soledades* que en unas bodas ajenas ve, tal vez, la felicidad que él hubiese deseado. Esta reflexión sobre el pasado que establece a través de su viaje, y la consideración sobre la edad perdida y el himeneo imposible, también la canta Shakespeare en «The Passionate Pilgrim», aunque allí la pastoral se envuelve en el simbolismo de Venus y Adonis. El peregrino de amor, demuestra en estas soledades la eficacia de unas imágenes arquetípicas para la construcción autobiográfica («Although I Know my years be past the best»)⁹⁶.

El himeneo al que va a asistir este peregrino dista mucho de ser rústico. Pero el vocabulario es parecido al de las *Soledades*; unas damas atienden a la novia⁹⁷ y todo está engalanado, como en un recuerdo de su modelo gongorino,

⁹⁵ «En cuyo sitio hermoso / forzosa hallé belleza en años treze / Augusta hija del Ebro desatado» (p. 254). Para ese «bosque encantado» de *A Midsummer-Night's Dream* «donde el amor se prodiga», véase Cándido PÉREZ GÁLLEGO, *Shakespeare y la política*, Madrid, Narcea, 1971, p. 151. Al choque producido por la dialéctica corte / aldea, se opone ahora el de juventud (= amor) / vejez (soledad y selva).

⁹⁶ SHAKESPEARE, *The Poemas*, ed. de F. T. Prince, Methuen, 1969, pp. 153 y ss. Para sus jardines, Cándido PÉREZ GÁLLEGO, *Dramática de Shakespeare*, Zaragoza, 1974, pp. 225 y ss. No sin cautela quisiera aventurar que los siguientes versos parecen aludir a que la joven que va a casarse es hija de la mujer de la que él estuvo enamorado: «De quien esta nació dezir pudiera / elogios graves, mi discurso atento; / mas es justo presuma, / que tanto Sol me abracará la pluma» (p. 254).

⁹⁷ «A la Venus, pues, hija de la espuma, / que a las ricas grandezas atendía, / la belleza admitida le assistía / en otras Damas por favor devido, / que avían a sus bodas concurrido» (p. 254). También Venus es la mitificadora de la novia en la *Soledad I* (vv. 1085 y otros): «bien previno a la hija de la espuma / a batallas de amor / campos de pluma».

«los nogales limados ya cubiertos
siendo en su origen grandes,
con tapetes de Flandes,
lienzos bien delicados,
con bélicas historias damascados»
.....

«al apetito gustos diferentes
rindió espléndidamente larga mesa
de Baco dulces regaladas fuentes,
cumplieron de las bodas la promesa,
y al fin, reinando con su lira Orfeo,
Venus creció pasiones al deseo»⁹⁸

El contraste con la boda de las *Soledades* es evidente. Aguirre ha vuelto en activa la oración gongorina:

«a la prolija rústica comida
que sin rumor previno en mesas grandes
ostente crespas blancas esculturas
artífice gentil de dobladuras
mientras casero lino Ceres tanta
en los que damascó manteles Flandes
ofrece ahora...» (vv. 857-862)

Todo lo que en primer término es desdeñado por Góngora (mantel de Flandes, mesas talladas, vino en vaso de oro cortesano), es precisamente lo que existe en las bodas de la quinta. Los comensales se retirarán después a dormir, o a tomar el fresco de la noche⁹⁹. Mientras los ambiciosos criados apuran los restos de la comida¹⁰⁰, se va nuestro personaje a dormir. Al alba, ve salir el sol desde una azotea¹⁰¹ y contempla Calatayud a lo lejos. La descripción de la ciudad, desde una perspectiva distante lo magnifica todo. Torres como titanes y

«Sus castillos de peñas fabricados
contra el tiempo soldados
valerosos de piedra,
que ni la flor admiten ni la yedra».

⁹⁸ Vid. paralelismo con *Soledad I*, vv. 865-871. Y A. VILANOVA, «El peregrino de amor en las *Soledades* de GÓNGORA», EDMP, III, 1952, pp. 421-60.

⁹⁹ P. 255: «Y otros a Eolo buscan con cuidado / porque el calor fogoso, / impedía a sus vidas el reposo».

¹⁰⁰ «Quedó la que antes fue *palestra* bella / de Diana, de Venus, y de Pallas, / pallenque de criados / que inquietos, bulliciosos y turbados, / últimas gotas al cristal le usurpan / y entre su ambiciosa lidia / el rencor, y el corage, con la embidia». En contraste con los campesinos y pastores, de tan buenas cualidades, que antes describiera. Sobre «*palestra*» vid *Sol. II*, vv. 902-3: «Poca *palestra* de región vacía / de tanta envidia era».

¹⁰¹ «Y donde el rubio Apolo refulgente / quando da carmesés al Oriente, / a un tiempo adorna por ceder favores, / sus cumbres de oro, su jardín de flores» (p. 256).

La poesía aragonesa del siglo XVII

«Sus edificios graves
Palacios deleitosos, y suaves,
que a Tempe en sus jardines
forman con verdes y plateados fines
donde el cristal en surtidores ata
cabellos de oro, con listol de plata».
... ..
«sus Templos tan hermosos
del arte admiración, tan sumptuosos» (p. 256)

Y la visión del río,

«opuesto a sus cristales deliciosos,
zelosía de árboles frondosos»¹⁰²,

acaba con una sensación tantálica que se resume en un bímembre correlativo, al ver la ciudad y no poder entrar en ella:

«mirar lo que la suerte me negava
pues Tántalo me hacían sus rigores
de fuentes, edificios y de flores» (p. 257).

En la quinta, pasa julio y agosto entretenido con las faenas de la siega («sacando el oro de la tosca tierra»), y escuchando música. Unos momentos de meditación le llevan a considerar que ni siquiera en el campo el hombre se libra de la adulación engañosa. En esto es más pesimista que Góngora (*Soledad I*, vv. 124 y ss.) y en la quietud de la quinta también tiene lugar el desencanto¹⁰³:

«Del siempre en la campaña opuesto Febo
en el de león signo,
gozo al morir, y quando más me abrasa
con defensa no escasa,
nunca al nazer le miro,
porque en la soledad que me divierte,
no al nazimiento atiende, sí a la muerte» (p. 259)¹⁰⁴

Y sólo la noche le redime un poco aunque, a pesar del buen lecho, añore la vida campestre donde los pastores se unen en sencillas bodas, rememorización del rústico himeneo gongorino:

¹⁰² Recuérdense los versos del *Polifemo*, XXXIX, 5: «y verdes celosías unas yedras / trepando troncos y abrazando piedras». Vid. VILANOVA, *opus cit.*, II, pp. 317 y ss.

¹⁰³ También la murmuración ronda la quinta («Momo murmurador, nunca contento»). Evidentemente se cumplen aquí las certeras precisiones de Julián GÁLLEGO (*Visión y símbolos*, p. 283): «El paisaje, para un artista normal del siglo XVII, es, pues, un elemento que añade al cuadro, un verdadero objeto figurativo».

¹⁰⁴ Notar que el primer verso es casi idéntico al «De siempre en la montaña opuesto pino» (*Soledad I*, v. 15).

«El cortado nogal, nunca limado,
y menos refulgente
en mesa no sobrada,
sí por la paz de muchos envidiada

El box torneado sorbe
sin pausa de cuchara,
y el de Baco licor en otro adquiere,
sin mezcla siempre alguna»¹⁰⁵,

Y en las que con toscos instrumentos se alegran los cabreros. La comparación surge y brota el contraste con el lujo anterior de las bodas en la quinta.

Pasados los peligros de la peste, vuelve el peregrino a su casa y la silva acaba con gracias a la musa inspiradora¹⁰⁶.

Estas soledades del campo deben mucho —como he tratado de demostrar— a las *Soledades* gongorinas, sobre todo a la primera, ya que no hay soledad del mar. Y aunque sean un pálido reflejo de aquéllas, no por eso dejan de tener cierto encanto descriptivo, salpicado de notas autobiográficas que independizan el poema de su antecedente y ligan la poética de Aguirre a la de sus paisanos, amigos, a veces, de localizar en la geografía aragonesa los paisajes más o menos arcádicos.

Un Himeneo en la Palestra numerosa

El tema de las bodas de la *Soledad I* no tuvo como único reflejo el citado poema de Aguirre. Otros poetas aprovecharon las sugerencias gongorinas, y a este respecto es un buen ejemplo la *Palestra numerosa austriaca* que se celebró en Huesca en 1650, con ocasión de la boda del Rey Felipe con doña Ana de Austria. Al certamen concurrieron muchísimos poetas, algunos influidos por el citado antecedente de las *Soledades*. Entre todos, hay un poema que quiero destacar: el «Panegírico Epitalámico al mui noble Señor Don Luis Abarca de Bolea...»¹⁰⁷, del teólogo oscense fray José de Sierra y Vélez de Corella. El poema consta de una

¹⁰⁵ *Soledad I*, vv. 855 y ss. Para el boj, vid. *Soledad I*, vv. 145-146: «y en boj, aunque rebelde, a quien el torno // forma elegante dio sin culto adorno».

¹⁰⁶ Al final del poema, dice que tal relato tuvo gran éxito «en aquella academia» y pasaron a continuación a ver una comedia a lo divino sobre San Alejo (p. 262). Hubo una academia en Calatayud, como señalé en mi introd. a las *Rimas* de MONCAYO (ed. cit., p. XXIV, núm. 52).

¹⁰⁷ *Palestra numerosa austriaca*, pp. 152-177b. Sobre esta justa traté extensamente en el vol. II de mi tesis citada. Es la culminación de la poesía aragonesa «oficial» y los últimos destellos del gongorismo, junto con las *Rimas* de Juan de MONCAYO. Pues aunque hay, como hemos visto, otros poetas posteriores (López de Gurrea, Tafalla, etc.), el número y la proporción decrecen considerablemente respecto a la primera mitad del siglo.

introducción, un epitalamio, dos coros de ninfas, un coro de musas, un coro de diosas y el himeneo. Ya en el epitalamio son evidentes los reflejos de las *Soledades*:

«La cuarta edad del año se acercava
al término fatal de su carrera,
de Delos el Señor entre dorados
giros dorava pezes argentados
en país de esplendor luciente esfera,
uno y otro albergava
transformada Deldad en fiera brava,
por ser galán de Europa, Ninfa hermosa,
quandó dio en selva undosa
alvergue a un Peregrino
casa errante de Pino,
que ave de leño, imperio de Amfitrite
volando pisa, si pisando buela,
dando a sus alas de texida nieve
alientos aura leve,
sin que le embargue el Noto, o le limite
con furiosa procela
buelo veloz a leve carabela...»

Sierra imita, sobre todo, las escenas marinas de la *Soledad II* que se reflejan aquí ampliamente e incluso el poema del *Polifemo*¹⁰⁸. Pero es en el Hymeneo donde se evidencia un calco reformado de las bodas de la *Soledad I*, con el eco repetido del verso de vuelta que cantan los coros gongorinos en el himno nupcial¹⁰⁹:

«baxa Hymeneo, ven, baxa Hymeneo»
«Baxa Hymeneo, y como la alta sierra...»

No se trata sino de una influencia más en el vasto panorama. La envoltura mitológica de corte gongorino brota también aquí, en estas bodas monárquicas, tan lejanas del propósito de la soledad rústica que Góngora planteara. Parecía imposible en el siglo separarse de tan alto modelo, aunque fuese a costa de desvirtuar por completo el sentido primero que le diera el maestro andaluz.

¹⁰⁸ Véase la huella que dejan los vv. 767 y ss. de la *Soledad I*, en todo el *Himeneo* (D. ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, I, Madrid, 1961, pp. 414-805). Don Francisco de Trillo y Figueroa tiene también epitalamios con el eco del «Ven, Himeneo, ven; ven Himeneo de Góngora» (D. ALONSO, *Ibid.*, p. 229).

3. AULA DEI

La erudición podía centrarse también en las mimesis de los *contrafacta* y encontrar perfecta adecuación en *Aula Dei*. Toda la sabiduría y la retórica de los poemas descriptivos, incluidas —cómo no— las *Soledades* de Góngora, se iban a amparar —*sub specie aeternitatis*— al abrigo del silencio cartujo, al canto del aislamiento total, la muerte en vida. Y no es ésta la única paradoja, porque en Londres, cuando las *Cartas de España* de «Juansintierra»— Blanco White arremetían contra el sentir de los que vivían en la orden de la Cartuja de Sevilla¹¹⁰ se publicaba bajo los auspicios del duque de Sussex, el *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza*¹¹¹. Antes, en su primera edición de 1637, el padre Miguel de Dicastillo no podía ni intuir siquiera que fuesen a reeditarse sus versos al calor de las disputas de los exiliados liberales. Pero suelen brotar las *Arcadías* en los tiempos más conflictivos, como se sabe. Y el poema de Miguel de Dicastillo, enriquecido con las promesas del Paraíso Perdido, supo alcanzar, en su discreta medida, el parecer un «bienaventurado albergue a cualquier hora».

Toda la riqueza barroca está frenada por la sencillez que le impone a su autor el espíritu cartujo. Pero sin poder eludir la estética de su tiempo, el poema se abre a la imaginería bélica, a las referencias clásicas, al trasfondo mitológico y bíblico. Escrito en forma de carta, es una *Silva*-invitación al recogimiento y a la vida retirada. Localizado en el convento que todavía hoy se mantiene casi íntegro a pocos kilómetros de Zaragoza, se anima con los nombres de una geografía concreta —Pirineos, Gállego, Ibero—, y se mantiene fiel a los detalles que conforman la cartuja. Desde los cipreses —aún en pie— a las celdas minúsculas y el vivir cotidiano. Huerto y edificio, jardines e iglesia se identifican armónicamente en el «Aula de Bruno», lección divina de armonía y equilibrio, único lugar ameno para quien quiera huir del peligro

¹¹⁰ *Cartas de España*, ed. de Vicente LLORENS y Antonio GARNICA, Madrid, Alianza, 1972, carta séptima. Blanco arremete contra las órdenes religiosas, como símbolo de la opresión. Ni el «observador ilustrado» puede pasar por alto el catálogo de faltas, la «tiranía religiosa» de la que Blanco se hace testigo viviente en su viaje a la cartuja de Sevilla. Las *Pièces fugitives* de VOLTAIRE y ROUSSEAU ofrecen el contrapunto macabro en estas páginas de «Leocadio Doblado» en las que, sin llegar a las tintas de *La Religieuse*, se pinta tan oscuramente el papel «inútil» del clero regular.

¹¹¹ Vicente LLORENS, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra*. México, 1954. La obra se publicó en Londres, en 1842 por don Miguel del Riego, impresa por Charles Wood. Remito a mi ed. facsímil, en Zaragoza, Pórtico, 1978, Introducción en la que hablo extensamente sobre autor y obra.

de las ciudades. No teme el poeta ni revestir de emblemas sus imágenes, ni referirse a los recuerdos de lecturas cercanas: Las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora, el *Cantar de los Cantares*, las *Geórgicas* de Virgilio. Esta es una «universitas amoris», pero «a lo divino» y, habiendo renunciado a todo lo que hay más allá de los muros del jardín cerrado, es lícito volver, en el recuerdo, al belicismo y a la arquitectura vitruviana para dar idea de las delicias que conforman la cartuja. En una eterna primavera, el monje alcanza a contemplar los signos del paraíso divino¹¹².

Cuando en 1679 otro padre cartujo, Agustín Nagore, reedite la obra, hará un simple ejercicio de «amplificatio», de la descripción de Dicastillo¹¹³.

Este «adicionador de la Silva» cometió el error de considerarla insuficiente y añadió bastantes versos que apuntan a perfeccionarla, pero sin lograrlo. El dice «al lector piadoso» que «solo guió el impulso para darle a la estampa, la pública utilidad, que en tantas y tan raras conversaciones (quando corría vulgar) aseguró la experiencia», pero debió guiarle un inapropiado afán de gloria, pues añade y corta, apunta y deshace, a veces, la armonía del original. Una silva suya que describe la gloria de los cartujos en el cielo, establece el nivel estético en el que Nagore se mueve: por las mismas sendas culteranas, pero sin la medida del padre Dicastillo:

«En la región Hesperia coronada,
que la Hedetania (en círculos floridos)
dio fértil suelo: la Valeria augusta
Valencia; ya que (en timbres ensalzada)
a inmortales elogios conseguidos,
de la fama animó trompa robusta:
plausible honor ajusta,
palpitante al humor, que en rubias venas
distingue el culto, y la nobleza apenas;
pues (convertido ya en naturaleza)
se equivocan el culto y la nobleza».

¹¹² Sobre la relación Paraíso-Arcadía: L. H. HARTZ, *The paradise within*, Londres y New Heaven, 1964; E. W. TAYLER, *Nature and Art in Renaissance Literature*, Nueva York-Londres, 1964, cap. III; A. BARTLETT GIAMMATI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, 1966; HARRY LEVIN, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Londres, 1970, pp. 21 y 140. Y HIRAM HAYDN, *The Counter-Renaissance*, Nueva York, 1950. Para la importancia del jardín amurallado en la vida del monje: ALLISON PEERS, *Spirit of Flame. A Study of St. John of the Cross*, Nueva York, 1945. Conviene tener en cuenta para los paralelos pictóricos con esta descripción de *Aula Dei*, los cuadros de fray Antonio Martínez que hoy se conservan en el Museo de Zaragoza, pero que estuvieron en Aula Dei, donde tomó el hábito de San Bruno y donde murió en 1690. Véase el prólogo de V. CARDERERA a los *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, de Jusepe MARTÍNEZ, Madrid, 1866, p. 44.

¹¹³ *Aula de Dios, cartuxa Real de Zaragoza*. Zaragoza, 1679. Sobre este autor y esta ed. en mi Introducción cit. Tiene varios poemas, dedicados a celebrar la cartuja, San Bruno, la pasión de Cristo, etc.

La primera edición de 1637 se adelanta a muchos poemas descriptivos de corte gongorino, como el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas. Y lleva además el parabién de los miembros de la Academia de los Anhelantes que colaboraron —en Zaragoza— con sus versos, como Juan Nadal y Tomás Andrés Cebrián¹¹⁴ que desde su «aula» humana cantan el apartamiento eremita «contra la escuela del demonio».

4. PALACIO Y JARDÍN DE LASTANOSA

Esta descripción¹¹⁵ la publicó Uztarroz en 1647 con seudónimo de académico «Anhelante» y la dedicó a Francisco Filhol, erudito de Tolosa¹¹⁶ con quien Lastanosa estuvo muy relacionado¹¹⁷. Se intercambiaban cartas de erudición y amistad, libros, impresiones, hallazgos históricos, y en los jardines lastanosinos florecían tulipanes mandados expresamente por el hebdomadario desde Tolosa¹¹⁸.

¹¹⁴ Juan Nadal fue muy gongorino. Sobre él en mi tesis cit., pp. 867 y ss. Fue alabado por Andrés de UZTARROZ en el *Aganipe*, pp. 128-129 y acudió a certámenes y academias, siendo premiado varias veces. LATASSA (*Opus cit.*, II, p. 381) y DEL ARCO (*La erudición española*, pp. 70 y ss., 115, 452, 652, 891 y 911) dan noticias importantes. También fue miembro de la academia del Conde de Andrade. Tomás Andrés CEBRIÁN (en mi tesis cit., pp. 774 y ss.) fue «El Estéril» de la Academia de los Anhelantes para la que escribió un Panegírico (véase *La erudición aragonesa*, p. 160). Su biografía, en LATASSA, *op. cit.*, I, pp. 318-319. Poeta y autor de comedias, fue, como Nadal, amigo de acudir a los certámenes y su papel en el *Aula de Dios* muestra aparte de su devoción a Góngora, numerosos poemas en los que se identifica con el espíritu de la cartuja.

¹¹⁵ Ms. 18.725-55 de la B. N. Vid. LATASSA, *Memorias literarias de Aragón*, Ms. de la Biblioteca Pública de Huesca, pp. 113-130. Y el impreso: «Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa, hijo y ciudadano de Huesca, ciudad en el Reino de Aragón. Escribióla «El Solitario». Año 1647. Al doctor don Francisco Filhol, ilustre, ornamento y elogio de la ciudad de Tolosa» (Zaragoza, Diego Dormer, 1647). He utilizado la edición en *Rev. de Arch. Bibl. y Museos*, pp. 213 y ss. vol. VI, 1876. Del ARCO lo publicó también en *La erudición aragonesa*, pp. 162-171, con amplia documentación en pp. 173 y ss. sobre otras descripciones del palacio lastanosino. Y, ahora, M. ALVAR, *Aragón...*, ed. cit., pp. 223 y ss.

¹¹⁶ Sobre Filhol vid. DEL ARCO, *La erudición aragonesa*, pp. 33, 65, 73, 93, 95, 108, 132-134, 150, 162, 174, 193, 264 y 274. Y *La erudición española*. A. COSTER, «Antiquaires d'autrefois a propos de quelques lettres inédites de François Filhol, hebdomadier de Saint-Etienne de Toulouse au chroniqueur d'Aragon don Francisco Ximénez de Urrea» (Toulouse, 911, *Revue des Pyrénées*).

¹¹⁷ Lastanosa y Filhol se intercambiaron libros y existe una curiosa correspondencia entre ambos. También Uztarroz fue muy amigo, desde 1644, según DEL ARCO (*La erudición aragonesa*, p. 132), Jiménez de Gurrea también forma parte del círculo amistoso, así como la princesa de Aranda, y Gracián. Filhol tradujo al francés la *Llama eterna*, de Manuel HORTIGAS, jesuita (Zaragoza, 1641).

¹¹⁸ UZTARROZ escribió un *Diseño* de la biblioteca de Francisco Filhol. (Véase en *La erudición española*, pp. 981 y ss.). En su *Descripción* dice del jardín lastanosino: «Los tulipanes que la Francia cría / y tu curiosidad pródiga envía». Hay que

El presbítero francés y el erudito oscense reunieron en sus palacios infinidad de libros, medallas y obras de arte. Su afán coleccionista se extendió también a la jardinería y al estudio de los herbarios en su sentido más culto¹¹⁹. En 1625 Filhol fue a Huesca a visitar el palacio de su amigo¹²⁰.

Andrés de Uztarroz hizo una descripción¹²¹ en prosa del palacio lastanosino y numerosas alusiones en la historia de la época nos ayudan a entender la base ambiental de círculo amistoso y culto sobre la que se fraguó el poema que estudiamos¹²². El conocimiento de estos eruditos pretendía ser universal y no sólo alcanzaba a las artes literarias e históricas, sino a asuntos de la más asombrosa diversidad, como música, pintura, matemáticas, bordado y perspectiva¹²³.

El cronista Uztarroz se ejercita aquí, una vez más, en el traslado al arte poético de lo que ha sido previamente ocasión para las artes plásticas y ejercicio de agricultura y jardinería. Su práctica descriptiva era casi constante en los temas que aborda en la poesía. Y no me refiero sólo al *Aganipe* y al *Obelisco*, con otros títulos que ya han sido estudiados aquí, sino al *Retrato de los Reyes de Aragón* que parecía perdido y de cuyo ms. daré noticias próximamente.

El poema sobre las riquezas lastanosinas contiene dos partes, una que aboga por el Arte, otra por la Naturaleza. El Palacio y el

tener en cuenta que Lastanosa habla de esta descripción en su «Habitación de las Musas» (*Revista de Archivos*, VII, 1877) en la que alaba a Filhol. Lastanosa hizo una descripción minuciosa de su casa, que se conserva en la B. N., ms. 18. 727-45 (R. DEL ARCO, *La erudición aragonesa*, pp. 287 y ss.).

¹¹⁹ Véase *La erudición aragonesa*, p. 274, en donde se anota el intercambio que hacían de catálogos de anémonas, minúnculos y herbolarios; en esto hay un sentido científico de erudición naturalista.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹²¹ *Ibid.*, p. 175. También habla de él en la *Vida de San Orencio*. Zaragoza, 1648, y en otros, como en los sonetos; uno hablando con Gracián, en el que alude a Filhol y a las flores que enviaba a Lastanosa, y otro, dirigido al propio Lastanosa, en el que alaba sus medallas (*Ibid.*, p. 311). Para la utilización de las medallas en las academias italianas del Renacimiento, véase el excelente estudio de Edgard WIN, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1967, p. 177 y núm. 2.

¹²² UZTARROZ hizo un «Diseño de la insigne i copiosa bibliotheca de F. Filhol» (Huesca, 1644) (V. *La erudición española*, p. 981 y *La erudición aragonesa*, pp. 221-251 para la descripción en prosa). La relación entre Lastanosa y Filhol es interesantísima. De Francia llegaron a Huesca no sólo tulipanes, sino leones accinados, espejos hiperbólicos, basiliscos disecados. Los jardineros al servicio de Lastanosa eran franceses, y franceses los herbolarios en que se inspiraban los diseños vegetales (de Juan Bautista Drude de la Faye, de P. Morin). (Vid. *La erudición española*, pp. 339 y ss.). Gracián alaba a Filhol en la *Agudeza*, discurso LXII. También existió comunicación entre la cartuja de Tolosa y el Aula Dei de Zaragoza. La ciudad se sentía orgullosa del palacio lastanosino («Quien va a Huesca y no ve la casa de Lastanosa, no ha visto cosa», decía el refrán). En 1657 abrió Lastanosa el palacio para las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe. Gracián nombra este palacio en *El Criticón*. (Véase la ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, 3 vols., I pp. XI y ss. y II, pp. 54 y ss.).

¹²³ Para los catálogos, K. L. SELIG, *The library*, ed. cit.

Aurora Egido

jardín no formaban, sin embargo, cuerpos diferentes. Los tulipanes y jazmines son, como las medallas y curiosidades, ornamento y libro de erudición en el que la sabiduría muestra sus frutos:

«Docto Filhol, si al plectro destemplado
atiende numerosa
tu Musa, honor y lustre de Tolosa,
no admirará mi voz, sino el traslado
de aquella Biblioteca prodigiosa
que aplaude el claro Isuela en sus orillas
y la ciudad celebra victoriosa».

El poema destila clasicismo y equilibrio; se inicia con la torre de entrada. Andrés de Uztarroz quiere que los lectores se maravillen, en cierto modo, de lo que va a describir, tal y como Gracián lo calificó en *El Criticón* («Aquel ostentoso edificio con rumbos de palacio»):

«Antes de entrar en ella
una torre eminente se descuella,
en cuyo fin se admira
la estatua del galán de Deianira,
que donde ha de ser todo suspensiones,
a la entrada ha de haber admiraciones».

Y a continuación, abre las puertas de las estancias: biblioteca y museo, en donde el erudito guarda el legado de la antigüedad, constituyéndose su heredero:

«Aquí conserva Roma
los trofeos antiguos que blasona,
describiendo en bigatos
de los Cónsules claros los retratos,
los triunfos, sacrificios y ovaciones
que explican ingeniosas inscripciones».

Las medallas «que dispuso la lima y sacó el Arte» están allí, sobreviviendo al paso de los días. Esta nota de desengaño barroco afecta al resto del poema, ni al palacio descrito; aunque Uztarroz no fuese profeta en este sentimiento de naufragio salvado. A la muerte de Lastanosa, se desharía en partes de herencia el patrimonio, las colecciones y los jardines tan premiosamente acumulados y sembrados:

«El tiempo que vorazmente consume
los edificios, y triunfar presume
de lo más duro y fuerte,
tal vez la privilegia augusta suerte,
y aunque la sorda lima de los años
propone verdaderos desengaños
a todos no comprende civil muerte».

La Cosmografía y La Historia, el saber, son un algo total y a la vez repartido, codificado en estantes. La vuelta al pasado histórico es ineludible¹²⁴ y necesaria. Al poeta acuden sugerencias mitológicas, momentos que pertenecen a su erudición adquirida¹²⁵. Esa predilección por las cosas pequeñas se convierte en enumeración de medallas, estatuas, cuadros o flores. El poeta despierta a la contemplación de lo pequeño, de la miniatura¹²⁶. La casa de Lastanosa es un lugar de evasión al que el hombre se retira lejos de toda preocupación que no sea la intelectual. Uztarroz no nos habla sino de sus riquezas, en las que, al estar contenidas en calidad de Museo, el pasado está presente, al alcance de la vista; y la inteligencia abarca todos los espacios en el ámbito de la biblioteca:

«Las medallas en donde resplandecen
los renombres antiguos, que ennoblecen
no sólo de la España las ciudades
sino de varios climas, se le ofrecen
a los ojos por orden divididas,
y en poco mapa muchas esparcidas»

Desde los restos arqueológicos de Sagunto, metales y piedras amontonadas categóricamente como en un gran cerebro que contuviese todos los misterios y artes, cada objeto es un pensamiento que se atesora:

«Los barroes de Sagunto artificiosos,
que en lo purpúreo exceden a la grana
y celebran los versos ingeniosos
de la musa sutil bilbilitana¹²⁷»

¹²⁴ «Las gavetas dispuso atentamente / empezando del César que el coriente / del Rubicón venció, que impetuoso / procuraba impedir su fin glorioso, / hasta que la Monarquía / perdió la universal soberanía / De las emperatrices resplandeció / el donaire, la gala y la hermosura, / observada hasta hoy en la escultura / del bronce, que aun el tiempo no envejece». (*La erudición aragonesa*, p. 164).

¹²⁵ *Ibid.* La sensación de variedad fue muy bien planteada en *El Crítico* (ed. cit., II, p. 55): «Entraron con esto dentro de la cera, donde parecía haber desembarcado la de Noé, teatro de prodigios...».

¹²⁶ Este análisis minucioso se ve en toda la literatura Renacentista, como señala Kitty W. SCOLAR en *Natural Magic*, ed. cit. Refiriéndose al «Much in little» o contención del universo en cada parte, apunta los antecedentes en Plinio, San Agustín, y en los Salmos bíblicos. «The special challenge of a limited form was frequently appreciated by the Renaissance poet as a particular test of his sense of his versatility in producing new things from old» (p. 99). Téngase en cuenta que Lastanosa mantuvo en su casa a pintores y grabadores de medallas (*La erudición aragonesa*, p. 54). Valentín CORDERO, en el prólogo cit. a los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, señala los numerosos pintores y artistas que giraban en torno al mecenas oscense, *op. cit.*, pp. 32-37. Su hija Ana practicó la pintura (p. 3). Para la biblioteca, consúltese K. L. SELIG, *The library of...*, ed. cit.

¹²⁷ Según DEL ARCO (*Rev. de Archivos*, cit., p. 229), se refiere a Gracián. Pero también podría tratarse de Marcial, poeta bilbilitano y al que alude UZTARROZ en su *Aganipe*. No creo que considerase a Gracián como poeta.

Aurora Egido

también gozan su erario
para que admire todo por lo vario.
Ya que ricos metales
adornan su Museo,
para mayor recreo
de los más escondidos minerales
brillan piedras preciosas»...

Una empresa simboliza la biblioteca y el sentido del poema, «El pájaro de Arabia», ave Fénix que nace y muere, saber que permanece incambiable en las estancias lastanosinas¹²⁸, el escritorio que emula los celebrados en el Parnaso, la sección de grabados y pinturas, todo es como el pie que completa el emblema:

«En espejos se mira delineada
cuanta curiosidad está cifrada:
en láminas, en lienzos y en ornatos,
que los cristales, a la vista gratos,
muestran el artificio en lo luciente
y en lo breve trasladan claramente
los objetos que alcanzan en retratos»¹²⁹.

Los estantes dorados guardan los numerosos libros. Escritorios de marfil y ébano dejan ver

«cuanto puede el arte
en bronce, en yeso, en mármol transparente»

Mapas, estatuas, urnas. Y luego la armería, llena

«de cotas, de lorigas, y de arneses
de espadas, de rodelas y paveses,
de ballestas, pistolas, coselotes,
de javalinas, dardos y mosquetes».

¹²⁸ Era el emblema de la casa de Lastanosa. Como decía ALCIATO: «Précianse de traer en sus blasones / Algunas aves al Dios consagradas» (*Emblemas*, ed. cit., p. 174). Y en el escudo de armas de este mecenas, tal y como lo describió LATASSA: «Después hay en otra hoja, en lámina, la empresa de Lastanosa, que es el Ave fénix sobre la hoguera, y el lema *Vetustate fulget*, abajo dice: Empresa de don Vincencio Juan de Lastanosa, señor de Figueruelas» (*La erudición aragonesa*, p. 8). Andrés de Uztarroz tradujo del toscano el *Diálogo de las empresas*, de Esteban GUASO en 1634. Véase *La erudición española*, cap. III, pp. 51 y ss. Julián GÁLLEGO, en su *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, ed. cit., p. 59. (Véase la bibliografía señalada en la nota 28), señala que los hermanos de Lastanosa imitaron en su jardín el *Polifilo* de Francisco COLONNA, aludiendo a las implicaciones emblemáticas y a la asistencia, al palacio del mecenas oscense, de Jusepe Martínez, los Argensola (tan embebidos en la poética de Alciato) y Gracián («emblemista sin imágenes»).

¹²⁹ *Trasladó*, copia es una de las palabras clave del poema que ayuda a entender ese sentido de trasplante del saber de la antigüedad al presente de Uztarroz y del cual se siente su heredero.

La enumeración descriptiva aumenta la sensación casi impresionista del recinto:

«diversos esqueletos
de aves, de pescados y animales
cristal de roca, cándidos corales»

se añaden al conjunto en el que cada pieza es individualmente apreciada. Al gozo del entendimiento, sigue el de los sentidos en el jardín.

«Un cigarral se ofrece delicioso» más que el de Lucano. Abierto a la Primavera, la flora es abundante en él:

«Los bellos alhelíes
que topacios despliegan y rubíes,
el narciso que el blanco de sus hojas
corona el rubio rey de los metales».

«Los tulipanes que la Francia cría», la rosa, el clavel, la azucena, el lirio, los jazmines, se aprietan en racimos. No faltan en la descripción floral ni la nota consabida de tono moralista aplicada al narciso (que «será ejemplo fatal de la agonía//que ocasiona la ciega filancia») ni la sensación de que todo se acaba como las rosas marchitas («pero, ¡ay dolor!, que el bello imperio dura//la edad de un sol, que siempre la hermosura//suele vivir instantes»)¹³⁰.

La musa de Andrés de Uztarroz tiene algunos levísimos toques culteranos, pero parece abogar por cierta claridad y sencillez discursiva, muy argensolista:

«demás que el fin de lo admirable y raro
no será prodigioso sino es raro».

Acaba su descripción despidiéndose del erudito Filhol en un tono pesimista, pero contenido, a fin de cuentas. El equilibrio del poema se mantiene de principio a fin. Tiene, sin duda, esta descripción un tono limitado, como si el poema —puesto que se dirige a un erudito que conoce de qué está hablando— no necesitase apoyarse en los detalles como son, sino como el autor y sus amigos los sienten en tardes de erudición y lectura en los jardines. Quizá sea ese tono de intimidad vivida lo mejor que tiene.

¹³⁰ La visión de los jardines se complementa con la minuciosa descripción en prosa que hizo UZTARROZ (Vid. *La erudición aragonesa*, pp. 248 y ss.). Como se ve, en este poema hay algo de «escena bipartita», de combinación espacial entre exterior e interior formando un todo, como era norma en la pintura del siglo XVII: «De esta forma el exterior se introduce en el interior del modo más sencillo». Aunque Julián GÁLLEGO (*op. cit.*, p. 302) se refiere a espacios de oposición terrenal / divino, es evidente que el juego antitético opera también en la horizontal mostrando el fuera / dentro de una armonía sin resquicios.

Este poema de Andrés de Uztarroz tienen una réplica equilibrada en el *Criticón*, pues allí Critilo y Andrenio son conducidos, de forma inversa, hasta el palacio de «Salastano», donde «el discreto» mecenas conversa con don Juan de Balboa y don Alonso de Mercado:

«Fuelos introduciendo por un tal delicioso cuan dilatado parque que coronaban frondosa plantas de Alcides, prometiéndole en sus hojas por símbolos de los días, eternidades de fama»¹³¹

El jardín —laberinto y emblema—, surcado de calles tapizadas con variedad de flores es lugar único para el gozo de los sentidos, y el asombro, excepción en un mundo de rarezas¹³². Tanto en Gracián, como en Andrés de Uztarroz, parece que hay un traslado justo de la realidad de tantas maravillas acumuladas, sin necesidad de hipérboles. El mismo Lastanosa podía sentirse orgulloso y confesar públicamente que

«No tiene el Rey de Francia cosa como ésta y como la librería; armería sí, mucho mayor. También dicen muchos extranjeros que han visto en varias cortes muchos jardines más grandes y con más estatuas, pero ningunos tan hermosos; lo mismo que dicen éstos, dicen muchos grandes de España, pero con más pasmos tal vez lo hace el que han visto poco de estas cosas: aún de flores en este Reino habrá tan pocas y comunes, y lo mismo sucedía en Castilla, pues yo proveo a los jardineros de Su Majestad»¹³³.

5. UNA ÚLTIMA DESCRIPCIÓN DE FRAY JOSÉ ANTONIO DE HEBRERA EN 1700

Como final curioso, quiero aludir al libro de fray José Antonio de Hebrera *Descripción histórico-panegírica de la Montaña y convento religiosísimo de Nuestra Señora de Monlora* (Zaragoza 1700). Escrito en prosa y verso, corresponde a un momento de decadencia en la poesía aragonesa y es expresión de una lírica de circunstancias, tópica y de escasísimos valores. En la traslación de la imagen, a la que alude el autor; ya no se celebró, como se venía acostumbrando en Aragón, ninguna justa poética.

¹³¹ *Criticón*, ed. cit., II, pp. 54-55.

¹³² *Ibid.*, p. 54 n. Con acierto comenta Correa la utilización de los emblemas de Alciato en esta descripción. Insisto en la presencia de estos libros en la biblioteca de Lastanosa (K. L. SELIG, *The library...*, ed. cit., p. 15: *Alciato, sus emblemas en romance*, Lyon, 1549).

¹³³ Véase *La erudición aragonesa*, p. 189.

DE DON IVAN
DE PALAFOX, Y
CARDONA, HIJO MAYOR
DEL MARQUES DE
ARIZA.

AL AVTOR.

DEZIMA.

EL Gongora de Aragon
te aclame desde oy la fama:
de tu numen a la llama
renazca la admiracion!
Si le grangeò adoration
vn Polifemo radiante,
logre tu ingenio brillante
(en soledades profundo)
con nuevo asombro del mundo
en cada verso vn Gigante.

✻✻

DE

toda mi admiración la considera
sol es la Rosa, Luna es el Narciso,
Astros las Flores, la Montaña Esfera,
Cisnes las Plantas, Cielo el Pavimento,
y todo un Vegetable firmamento.

Desde el Aranjuez de Lupericio a este poema, un siglo de poesía descriptiva aragonesa muestra, en forma combinada, su universalidad en fuentes e imágenes, y su localismo en la geografía de la región. Los apuntes éticos, las digresiones morales, tenidas como propias, son bien evidentes. Pero también, y con mayor fuerza si cabe, lo que algunos críticos le han negado: color, sensualismo, imágenes desbordantes, miniaturismo y falta de contención en algunos casos. Seguir a Góngora era seguir la poética más nueva y no síntoma de infidelidad alguna. También los poetas aragoneses «de ahora» pueden cantar la «soledad con algo de lamento» o vivir «sine die» «en el jardín fantasmagórico»¹³⁵.

6. LAS FÁBULAS MITOLÓGICAS

También el mito, y remedando a Uztarroz, pobló de dioses el *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama*, nutriendo centones de versos o mostrándose ligero en leves alusiones clásicas. Pero no sólo vive *Polifemo* en ellos, sino *Piramo y Tisbe*, la desmitificación, la burla irónica que surge natural tras el abuso. Porque, como decía Gracián a su mecenas:

«No siempre se ha de reir con Demócrito, ni siempre se ha de llorar con Heráclito, discretísimo Vincencio. Dividiendo los tiempos el divino sabio, repartió los empleos. Haya vez para lo serio y también para lo humano, hora propia y hora ajena»¹³⁶.

¹³⁵ Miguel LABORDETA, *Obras completas*, Zaragoza, 1972, pp. 59-60. (De *Sumido 25*, 1948) y pp. 310 y ss. «Desolativo», «Obeso soledad», «Esta tarde no estoy para visitas»... entre otras desidencias del supuesto «moralismo» de raza. También el arte aragonés barroco sabía añadir a una medida propia las fórmulas arquitectónicas del arte churrigueresco en retablos y portadas. Véase Federico TORRALBA, *Aragón*, p. 279 y p. 281: «Sobre la lisura del parlamento, la portada se enriquecerá con relativa abundancia de ornamentación en ocasiones decididamente abundosas».

¹³⁶ «El hombre de todas horas», B. GRACIÁN, *Tratados*, Madrid, Calleja, 1918, p. 95. El capítulo es un canto a la variedad, una lucha contra los «Sísifos de la conversación que apedrean con un tema». Vuelve a ello muchas veces y lo sintetiza en su idea del «Hombre universal» (*Oráculo manual*, *Ibid.*, pp. 216-217).

José María de Cossío, en su amplio estudio sobre las *Fábulas mitológicas en España*¹³⁷, analizó con bastante acierto algunas de las características de esta poesía aragonesa, mostrándose buen conocedor de ella y señalando que

*«a partir de la aparición de Góngora el influjo de este es decisivo, y tras su manera se afanan los poetas aragoneses, olvidados de la grave y severa musa de sus mejores vates»*¹³⁸.

Notó, además, la huella de Calderón, clarísima en algunos poetas como José Zaporta¹³⁹, y mezclada con los recuerdos de Góngora en muchos otros.

El caudal de poesía mitológica fue abundante. En el *Cancionero de 1628* hay un «Céfalo y Procis» anónimo, de más de mil quinientos versos y de escasa calidad poética, que tal vez fuese escrito por un aragonés. Recuerda a Góngora frecuentemente, aunque su longitud en las descripciones le haga apartarse de Ovidio y correr por cuenta propia, sin mucha originalidad¹⁴⁰.

Alberto Díez y Foncalda escribió varias fábulas. En sus *Poesías varias*¹⁴¹ incluyó la «Fábula de Asteria y Júpiter» en romance, la «Fábula de Genea y Neptuno» en idéntico metro¹⁴² una «Fábula de Venus i Marte»¹⁴³ y otra «Fábula de Júpiter y Danae»¹⁴⁴. Cultivó la sátira mitológica, que acabaría a la postre con el género, y de la que ofrece varias muestras el citado *Cancionero de 1628*¹⁴⁵. Díez y Foncalda, es un poeta que sigue frecuentemente a don Luis de Góngora, aunque sin llegar a los extremos de Felices de Cáceres. En las fábulas mitológicas es donde se nota más este influjo¹⁴⁶. Hay una adaptación de las imágenes del maestro cordobés, con rasgos similares a los de la imitación calderoniana, en la mezcla metafórica de los cuatro elementos:

«A navegar el piélagó salado
el campo undoso, el húmedo elemento,

¹³⁷ Madrid, 1952, cap. XXII, «Poetas del Ebro», pp. 582 y ss.

¹³⁸ Se refiere, claro está a la estética de los Argensola.

¹³⁹ Y en el sardo, de origen aragonés, Arnal de Bolea, que no consideramos en este estudio.

¹⁴⁰ Cossío nota también la posibilidad de que imitase a Góngora a través de VILLAMEDIANA: «el sol bosteza luces ya despierto...», «sube la cumbre del florido monte // tras el venado que, calzando viento // su libertad rescata».

¹⁴¹ Zaragoza, 1653.

¹⁴² Fols. 81-86. Empieza: «De Cenea, i de Neptuno».

¹⁴³ Fols. 149-155, «Allá va furioso Marte».

¹⁴⁴ Fols. 170-185, «Préstame tu tiorba, Eratopia».

¹⁴⁵ Cossío señala la «Faetontíada» del *Cancionero de 1628*, 130 versos flojos, satíricos, no incluidos por BLECUA en su ed. del *Cancionero*, que tampoco contiene el «Céfalo y Procis».

¹⁴⁶ J. M. de Cossío no estudia todas las fábulas arriba señaladas, aunque los comentarios dedicados a la de «Júpiter y Dánase» son aplicables al resto.

empezó el arca, como el derrotado
bajel, que va por el *cerúleo asiento*
sin piloto y timón, que atropellado
a los contrastes del variable viento,
camina levantado y sumergido,
ya volando se ve, ya detenido»,

dice en la «Fábula de Júpiter y Dánae», llena de comparaciones brillantes, cultismos¹⁴⁷ y demás fórmulas culteranas¹⁴⁸.

El conde del Villar, Baltasar López de Gurrea, diez años después de la publicación del libro de Díez y Foncalda, sacó sus *Clases poéticas*¹⁴⁹, en las que hay distintas fábulas: «Fábula de Júpiter y Europa»¹⁵⁰ «Fábula de Faetón y Epafo»¹⁵¹, «Trabajos de Hércules»¹⁵², «Fábula de las Belidas»¹⁵³. Es innegable también aquí la huella de Góngora, pero atenuada, sin el retorcimiento del modelo. López de Gurrea gustaba del juego ligero y conceptual, sin excesivas complicaciones. Es —por buscar una imagen clara— Góngora visto a través de Lope, de Calderón, en parte, y de otras lecturas des u gusto¹⁵⁴. Los «Trabajos de Hércules» es un soneto curioso, en el que se acumula un mundo irreal, plástico y sonoro:

«Del nemeo León triunfó animoso,
Deshizo el infeliz monstruo Lerneo,
Y el javalí vencido Erimanteo,
Cazó la veloz cierva presuroso.

De Arpías avientó el ado penoso
Quitó al Rei Angras en humilde empleo,
y del Toro rindió el zeño furioso.

Mató a Diomedes, infeliz tirano,
triunfó en España de Gerión altivo,
fruta de oro robó su ossada mano.

Y al Cancerbero del averno esquivo,
todo esto puede en un aliento vano,
el susto muerto, y el corage vivo».

¹⁴⁷ «Pródiga del tesoro de sus ojos / cotinuados *atjófares* sembraba» (*Ibid.*).

¹⁴⁸ «De oro las alas, líquido y brillante // las cabezas, poblados de culebras, // eran ponzoña, dilatadas hebras» (*Ibid.*).

¹⁴⁹ Zaragoza, 1663.

¹⁵⁰ Pp. 13 y ss.

¹⁵¹ Pp. 23 y ss.

¹⁵² P. 20. Soneto.

¹⁵³ P. 33.

¹⁵⁴ Sobre este poeta di noticia en el vol. II de mi tesis cit., pp. 838 y ss. Intereza señalar que en el prólogo a estas *Clases poéticas* se sintió obligado a reaccionar contra la ociosidad, y sus versos son un modo de combatirla. Don Juan Palafox de Ariza lo llama «El Góngora de Aragón» y cuantos lo alaban en los preliminares señalan su erudición y cultura. Estuvo presente en la academia del príncipe de Esquilache y acudió a las fiestas de San Pedro Arbués en 1664, según TAFALLA y NEGRETE, *Ramillete poético*, 1714, Zaragoza, p. 325. Véase cap. I, n. 51 de este estudio.

El desgastado tema, a través de centenares de trastamientos distintos¹⁵⁵, es aquí juego de apretados conocimientos, resumidos en trece versos con un bimembre final, antitético, que recoge, de forma concluyente, la moraleja.

El mito de Faetón, desarrollado en su «Fábula de Faetón y Epafo»¹⁵⁶, no alcanza los niveles estéticos que otros poetas lograron, como Villamediana y Pedro Soto de Rojas¹⁵⁷. Se centra, sobre todo, en el fondo moralista: castigo de un orgullo «loco, imposible, vano y temeroso», como lo calificó Garcilaso. De todas las interpretaciones, aparte de la del propio López de Gurrea, destaca, por su moralismo, la del bachiller Pérez de Moya, en su *Philosophia secreta*:

«Quisieron los poetas dar a entender por ésta fábula que Faetón fue vanaglorioso y arrogante y presumiendo de sapientísimo, sin serlo, sembró, entre la simple gente muchas confusiones y falsas doctrinas...»¹⁵⁸.

Y las de Hernando de Acuña y Quevedo¹⁵⁹. El poema de López de Gurrea empieza con la visita de Faetón a su madre Climene para resolver la duda sobre su origen;

«declara mi cuidado,
querida Madre mía,
porque aquesta agonía
ignoro, que mortal veneno ha dado
esse epafo grossero,
abreva tu razón, mira que muero».

Con la respuesta de la madre, envuelta en imagen gongorina, Faetón partirá al palacio del sol:

«Si indeciso no das crédito aora
de lo que en firme fe, cierta te digo
al Delfico señor daré testigo,
que los imperios rige de la Aurora:
buela pues donde dora

¹⁵⁵ Vid. de Jean LEZNEC, *The survival of the Pagan Gods*, Nueva York, 1953, Robert GRAVES, *The Greek Myths*, Londres, 1967, vols. I y II y Isaac ASIMOV, *Las palabras y los mitos*, Barcelona, Laia, 1961, pp. 140 y ss. que recoge las múltiples derivaciones del héroe Heracles, sintetizadas en el soneto de López de Gurrea, que omite el final feliz que le dieron los griegos (boda con Hebe y ascensión al cielo), volviéndolo sentencioso.

¹⁵⁶ *Clases poéticas*, pp. 23 y ss.

¹⁵⁷ A. GALLEGO MORELL, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, 1961, C. S. I. C., pormenoriza en el tema. El mito es ovidiano (*Metamorfosis*, II). Señala el poema de Gurrea remitiéndose a las ideas de Cossío (p. 41). Vid. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1945, pp. 292-332.

¹⁵⁸ En sus *Sentencias* (*El mito de Faetón...*, p. 49).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

Aurora Egido

*campañías de Zafiro*¹⁶⁰
el que aora brillar miro
en campos Nabaltheos, donde mora,
infórmales tu quexa,
y lo demás a su deidad le dexa» (p. 24).

La salida de Faetón está localizada en las mismísimas orillas del Ebro. Alguna imagen —como la de las vidrieras, que en Góngora se referían al agua— destaca del resto del poema que no podía evadir la alusión, aunque breve, al palacio de Apolo¹⁶¹:

«Llega al atrio del Príncipe de Delo,
cuyos ámbitos, círculos, cruzeros,
paralelos, convexos, emisferos,
de su labor ostentan el desvelo». (*Ibid.*)

Apolo no le negará su origen divino. Pero un final trágico se acerca:

«mas, ¡ay! que su destino
fatal muerte le indica, ocaso eterno,
pues su soberbia altiva
de la más alta pompa le derriba». (p. 25)

Todos los versos que Ovidio dedicó a la descripción del carro de Faetón¹⁶² no tuvieron eco alguno en el poema. Señalándose sólo lo áureo y ardiente del carruaje:

«Probar tu numen quiso, y coronado
del diadema apolineo, el coche ardiente
toma impróvido, y ya auriga luciente
por la etérea región camina ossado». (*Ibid.*)

Tampoco los caballos ovidianos son descritos. En unos versos desarrolla la caída del intrépido volador:

«En precipicio alado
la pía mal sufrida,
rayo incita a su vida
de diestra omnipotente fulminado,
y al incógnito dueño,
herido Etón arrebató al despeño» (*Ibid.*)

¹⁶¹ Véase GALLEGO MORELL, *opus cit.*, p. 57: «Regia Solis erat sublimitibus alta columnis, // clara micante auro flammisque imitante pyropo; // cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat, / argenti bigores radiabant lumine valvae» (*Metamorfosis*, II, 1-4).

¹⁶² *Ibid.*, pp. 62 y ss. Sobre la fortuna de estos versos de las *Metamorfosis* II, pp. 105-110.

¹⁶⁰ Recuerdo de los «campos de zafiro» gongorinos.

Y eso es todo. Los últimos versos enlazan con la moraleja contra la soberbia, a la que antes hemos aludido:

«¡Oh sobervia altivez, sobervia altiva!
cayo Faetón, y en el cristal undoso
sus resplandores anegó ambicioso,
muerta su audacia, mas su afrenta viva:
aquí mi amor aviva
su sobervia pasada,
y mi voz lastimada,
cantando exclama a su fortuna esquiva,
¡ay amorosa gloria!
¡ay amor!, qual Faetón, ¡ay vana gloria!» (pp. 25-26)

El final convierte el símbolo de Faetón en la ambición y la locura del amante, clave que fue también del poema que sobre esta fábula hizo Villamediana¹⁶³.

El tema, como señala Asimov, era muy apropiado para la observación doctrinal y suele ser empleado como fábula moralizadora, y para no tener que recurrir a Némesis:

«Muchas advertencias de la mitología iban en contra de aquel orgullo que lleva a la gente a considerarse por encima de la ley, y a actuar de forma insolente y haciendo caso omiso de los derechos de los demás»¹⁶⁴.

En las otras fábulas (estudiadas más detenidamente por Cossío) el Conde del Villar utiliza, sobre todo, sistemas paralelísticos, puestos de moda por el teatro calderoniano:

«todo el aire, sangriento, viste amago,
toda la tierra ira ostenta fiera,
todá el agua, en diluvios, largo estrago» (p. 73).
«Ya fúnebre se alternan los gemidos,
ya sólo se distingue en clamor mudo
últimos ayes, tristes alaridos,
trágico efecto del azero agudo;
ya defectibles yacen los sentidos,
ya el vital se disuelve amable ñudo
y entre uno y otro mísero lamento
ya es el tálamo túmulo cruento»¹⁶⁵.

También se inscriben en la poética del mito otros poetas ara-

¹⁶³ GALLEGO MORELL, *opus cit.*, p. 44.

¹⁶⁴ *Opus cit.*, p. 107.

¹⁶⁵ *Las Belidas*, fábula citada. Sigue las *Metamorfosis* IV, y arriesga Cossío la posibilidad de que la tomara de la *Heroida*, XIV, o del relato del padre Baltasar de VITORIA, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*. Es obvio el juego de palabras y el amaneramiento amplificativo de los bimbres, las enumeraciones, las pluralidades, etc.

goneses: Franciscò Jacinto de Funes y Villalpando¹⁶⁶, que en 1655 publicó *Amor enamorado*, con el seudónimo de «Fabio Climente», sobre la fábula de Psiquis y Cupido (una de las escasas historias amorosas de la mitología griega con final feliz)¹⁶⁷ y el calderoniano José Zaporta que tiene una «Fábula de Júpiter y Europa» en 68 décimas, incluida por Alfay en sus *Poesías varias*¹⁶⁸. Esta fábula va dedicada a don Antonio de Altamira, capellán del Pilar de Zaragoza, que se lleva la dedicatoria, envuelta en versos de clarísima filiación calderoniana:

«oye Europa que, oprimiendo
la cerviz de un dios, navega;
oye a un Júpiter que llega
golfos de cristal midiendo»¹⁶⁹.

La fábula contiene numerosas imágenes y fórmulas gongorinas que ya hemos ido enunciando en el capítulo de la lengua poética. Quede, como ejemplo, la fórmula *dar a*, tan típica del cordobés.

«Si dió su mano a la breve
urna de algún arroyuelo»

Y por último, Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices fue muy dado a cultivar las fábulas. En sus *Rimas*¹⁷⁰ menudean los temas de Júpiter y Leda, Venus y Adonis, Ariadna, los Titanes, Júpiter y Calixto, etc. Más adelante analizaremos la última con detenimiento. Las otras fueron suficientemente tratadas en el estudio de Cossío. Y hay que señalar el hiperbólico libro, cúmulo de aglomeración y descripciones a lo largo de centenares de versos, de la *Fábula de Atalanta e Hipomenes*¹⁷¹ típico producto barroco en el que se agotan todas las posibilidades del tema y en el que entrelazan nombres, anécdotas, festejos y lugares de su época con el mito clásico. Ya señala Cossío el calificativo que le dio Menéndez Pelayo de «tenebroso aborto gongorino». Los doce cantos contienen toda la genealogía de los hombres y mujeres ilustres de Aragón; parecido al *Aganipe* de Uztarroz, pero más barroco y

¹⁶⁶ Fue miembro de la academia zaragozana del marqués de Ossera, su padre, también poeta. Dramaturgo y amigo del marqués de San Felices, intervino como juez en el *Certamen de Nuestra Señora de Cogullada* (Zaragoza, 1644). Véase LATASSA, I, p. 559. En mi tesis cit., pp. 826-8.

¹⁶⁷ Véase Adolfo BONILLA y SAN MARTÍN, *El mito de Psiquis*. Biblioteca de Autores Contemporáneos VIII, Barcelona, 1908 y ASIMOV, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

¹⁶⁸ Zaragoza, 1654. Utilizó la ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, 1946, pp. 129-144.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 129-130, vv. 12-15.

¹⁷⁰ Zaragoza, 1652. Cossío dedica varias pp. al análisis de estas fábulas, véase *op. cit.*, «Don Juan de Moncayo...». Apunté a ello en los preliminares de la ed. de las *Rimas* (Madrid, 1976), p. XX.

¹⁷¹ Zaragoza, 1656.

complicado de técnica, centrando la alusión a los altos estratos sociales. El encabalgamiento semántico, el hipérbaton, el cultismo, la descripción arquitectónica, el discurso, la moraleja, la astronomía, la magia y el teatro, las luchas, las justas de a caballo, la enumeración y hasta las brillantes corridas de toros se sostienen con el enramaje de los amores de Atalanta e Hipamenes. En conjunto, es un poema lleno de defectos y complicadamente inútil desde una perspectiva actual. Su longitud extremada nos impone un juicio negativo, pero esconde —como una buena parte de la literatura pastoril y académica del Siglo de Oro— una referencia constante a las fiestas cortesanas, sublimadas por el estilo más gongorino y la «ampificatio» a ultranza. Algunos trozos se salvan aisladamente como la descripción de Atalanta:

«Las manos, que animando están cristales,
si en márfil no se copia la hermosura
ocultan sus influjos celestiales
incendios, que aprisiona la blancura
en opuestos efectos naturales
mas vivifican la materia pura
y el blanco velo, donde amor se inflama,
candor es ostenta y se disfraza llama.

Pendiente aljaba al hombro, cuyos tiros
en el acierto de una, y otra herida
tantos dedicó a amor, tiernos suspiros,
como él dulces anhélitos de vida,
menudo aljófara, ocupava en giros
el vestido con pompa más lucida
formando de matizes, y colores
vistosos lazos, y diversas flores»¹⁷².

El poema ofrece numerosos ejercicios de «écphrasis» y acoge en sus descripciones el simbolismo emblemático, de tan rica tradición en la literatura aragonesa. La yedra y el olmo se anudan más de una vez, remedando a Alciato (CLXV), con la variante parra/yedra:

«La altiva amante yedra trepadora,
Al olmo forma en sus frondosos brazos,
Siendo amor quien de estado la mejora,
Dulces coyundas, y vistosos laços
En la verde república de Flora,
Imposibles rompiendo, y embaraços,
Hecha pedaços por el tronco sube
A ver del Sol al prado, opaca nube». (p. 353)

Y luego, la correlación:

«Al querer enlazar con firmes brazos,
Bien Atalanta yedra, olmo Hipomeno». (p. 356)

¹⁷² Canto 1.º, pp. 5-6.

«Júpiter y Calixto», de Juan de Moncayo

Esta fábula ovidiana¹⁷³, de cierto éxito en las letras españolas¹⁷⁴, fue desarrollada por Juan de Moncayo, marqués de San Felices y publicada en sus *Rimas* (1652)¹⁷⁵. Un largo poema de continuos recuerdos gongorinos que analizaremos en este capítulo, resume la función del mito clásico en la poesía aragonesa.

En un ambiente primaveral y arcádico, de incontenidos ríos¹⁷⁶, donde canta el ruiñeñor¹⁷⁷ y apuntan las primeras flores, aparece la yedra lasciva¹⁷⁸ que, apretada a los troncos y movida por el aire afable, abre un paisaje idílico:

«Toldos disponen yedras, sostenidas
en troncos, que embaraçan solar llama
de lisonjeros Zéfiro heridas,
su pie besando la menuda grama»¹⁷⁹,

en el que

«corren arroyos márgenes floridas
i en una i otra ya frondosa rama
lo natural unido con el arte» (p. 281).

Calixto vive entre el coro de ninfas que rodean a Diana. Y en una

¹⁷³ J. M. de Cossío, *Fábulas*, pp. 552 y ss. se detuvo, sobre todo, en el espectáculo de Diana y sus ninfas, desnudez en el agua y metamorfosis de Calixto, y en su fidelidad a Ovidio, *Met. X. Rimas*, pp. 280-315. En mi ed. cit., pp. 240-267.

¹⁷⁴ Según Cossío, escribieron sobre la fábula: Diego de la Cueva y Aldana (los dos en romance), Enríquez de Arana (en liras), y Lope de Vega (en la silva V del *Laurel de Apolo*).

¹⁷⁵ Cossío, *Ibid.*, pp. 597-598, dice que Moncayo sigue el libro II de las *Metamorfosis*. Alaba sus calidades psicológicas, sus metáforas culteranas y la octava del cisne.

¹⁷⁶ Agua libre, que sale como de una prisión: «Rompe prisión a líquida corriente» (p. 280):

¹⁷⁷ Ruiñeñor de las *Geórgicas*, casi inevitable. Para su fortuna: María Rosa LIDA: «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía española», *RFH*, I, pp. 21 y ss.

¹⁷⁸ Una imagen despunta como prelude de la acción amorosa, la de la yedra. Vid. VILANOVA, *opus cit.*, II, pp. 317-320 y 694-696, para su fortuna en Góngora.

¹⁷⁹ Góngora desarrolló una imagen bien distinta, más plástica a mi ver: «y verdes celosías unas yedras // trepando troncos y abrazando piedras». Las hiedras suelen formar como un impenetrable muro. Eso es lo que Góngora pinta en la estrofa 50 del *Polifemo*: «y tantas despidió la honda piedras // que el muro penetraron de las yedras». Las piedras de Polifemo que rompen el verde muro son el prelude de la desgracia, tras el amor total. Los troncos completan en Moncayo el símbolo lascivo. Lo mismo que en Góngora leemos que trepaban. Garcilaso en la *Egloga* III: «Toda de yedra revestida y llena // que por el tronco va hasta la altura». Moncayo trabajaba sobre una tradición completísima, pero en su construcción, aunque no haya ningún descubrimiento, al menos hay un cierto artificio inteligente de saber utilizar la tradición poética. Su imagen es más blanda: yedras en toldos, sostenidas por troncos que sólo dejan pasar la luz, cuando el viento las mueve.

octava, Moncayo resume bellamente la visión de la ninfa tras el corzo, al que persigue y mata:

«En ejercicios de la caça atenta
su libre hermosa juventud passava,
de los incendios del amor essenta,
aunque dé al arco el rayo de su aljava:
Helado corço, el curso desalienta,
si ligera le sigue, como brava
dando en ardiente copia de corales,
la vida, i cuerpo a su hermosura iguales».

El vocabulario es, en su mayor parte, gongorino, aunque con el estilo propio de Moncayo que lo desposeyó de condensación semántica y lo hizo más inteligible, sin prescindir, por ello, del hipérbaton y otras fórmulas y tropos, como vemos en la octava anterior: (*dé al arco... hasta dando en ardiente, si A, como B*).

El deseo de Júpiter y el engañoso método que discurre para poseer a Calixto está también expresado en conocidas estructuras gongorina: *No A, B*:

«i no en toro, no en cisne transformado,
no en lluvia de oro, que mostró risueña,
por interés, todo un honor burlado.
Astuto más a conseguir se empeña
este imposible, hermoso enamorado,
i assi mintió la forma soberana,
de la siempre castíssima Diana» (p. 282).

En cinco octavas, Moncayo desarrolla el momento en el que Júpiter, disfrazado de Diana, intenta obtener así los favores de la ninfa, más dispuesto al abrazo con la diosa que con el dios. El engaño se describe en lejanas imágenes petrarquistas. Moncayo monta un himeneo que tiene algunas conexiones con el que unió a Acis y Galatea. Sobre todo, se apoya en un contraste metafórico manido: rojo y blanco, en variedades de flor, agua, nieve, pasión, etc. que dura a lo largo de todo el poema. Caudal ya aprovechado en las descripciones de Galatea, por el maestro cordobés¹⁸⁰. Calixto, en las primeras octavas, en medio de la verdura, «su rostro afeitado¹⁸¹ de jazmín y grana». Por eso, cuando Júpiter disfrazado besa a la ninfa:

«La púrpura del labio dio a su mano
engañada, Calixto, aunque gozosa» (p. 283).

¹⁸⁰ «Púrpúreas rosas sobre Galatea / la Alva entre lilijs cándidos deshoja / duda el Amor cual más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja» (*Polifemo*, est. 14). Vid. sobre fuentes y desarrollo de la imagen, VILANOVA, *opus cit.*, I, pp. 642-643. También en Góngora: «¡Oh bella Galatea más süave / que los claveles que tronchó la Aurora, / blanca más que las plumas de aquel ave...».

¹⁸¹ Nótese la metáfora verbal gongorina.

Aurora Egido

«ya al clavel de sus labios, ya a la rosa
de su mejilla se atrevió lascivo» (p. 283)¹⁸²

Para la unión, un suelo vegetal:

«Rústica alcoba, noxa trepadora,
con más frondosidad, que arte vestía,
si bien aliños le previno Flora,
en suelo, que formó la fantasía»¹⁸³ (p. 283).

Y el inevitable canto de las aves que sriven de reclamo a los amantes:

«Una tórtola a otra se enamora» (*Ibid.*)

Recuerdo de aquellos versos de *Angélica y Medoro* que Góngora compuso en 1602:

«Tórtolas enamoradas
son sus roncós atambores»

Palomas en el *Polifemo* (estrofa 40):

«reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera
paloma se caló, cuyos gemidos
—trompas de Amor— alternan sus oídos»¹⁸⁴.

Y la resistencia de la ninfa cuando se da cuenta de que es Júpiter quien intenta poseerla:

«En una, i otra vana resistencia
Júpiter logra apetecido empleo»¹⁸⁵ (p. 284).

Después de la unión, Calixto huye y quisiera esconderse en oscuras grutas para huir de las iras de Diana. Pero, tras las siete lu-

¹⁸² Metáforas que recuerdan, sin superarla, a la de Góngora. Acis y Galatea se besan «cuando el clavel el joven atrevido las dos hojas le chupa carmeses» (*Polifemo*, estrofa 42).

¹⁸³ Comparar con la «alfombra» de hierba que servirá de cama en el *Polifemo* (40). Más tarde, Moncayo hablará de alfombras en la ribera del estanque donde las ninfas se bañan: «Remate en bancos de menuda arena / que alfombras cubren de berverna i grana / donde se ofrece cándida azucena» (p. 287). Otra derivación de la imagen inicial rojo / blanco.

¹⁸⁴ VILANOVA, *opus cit.*, II, pp. 321 y ss. y D. ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, III, pp. 203-205, sobre el tema. Además en la estrofa 23 del *Polifemo*: «dulce se queja, dulce le responde / un rui señor a otro...» («uno... a otro» que coincide con Moncayo). Aquí los rui señores velan el sueño de Galatea.

¹⁸⁵ Resistencia de Galatea en la estrofa 41: «a su audacia los términos limita». Tanto Acis como Góngora, como Júpiter en Moncayo, se enardecen aún más con el hechazo. Acis... como Tántalo, quiere poseer lo que se le escapa. Y Júpiter: «más fuego añade, cuanto más pelea, / ardiente más la llama en la violencia».

La poesía aragonesa del siglo XVII

nas, aparece la diosa, y la ninfa, avergonzada, intenta explicarle lo ocurrido:

«lo que era voz, gemido se refrena,
sucede a la azucena lo que es grana» (p. 286).

La imagen del rio-sierpe se mezcla aquí con la imagen clásica de *talet anguis in herba*, sierpe junto a los lirios:

«pisando sierpes líquidas de argento
que salpicando lirios, i espadañas
ven a Siringa transformada en cañas»¹⁸⁶.

Un estanque al que las desnudas diosas van a bañarse será el causante de la ruina de Calixto. Es de una gran belleza la descripción del cisne:

«El cristal ciñen troncos más frondosos,
que el agua en varias láminas retrata,
donde suspenden cursos espumosos
varados campos de inconstante plata:
Nevado Cisne por el golfo undoso,
tal vez encorba el cuello tal dilata,
tal dió al pie, lo que amagan castas plumas,
tal se zabelle en páramo de espumas» (p. 287).

Allí la verdura y la fertilidad donde «el cuerno de Amalthea se derrama»¹⁸⁷ ponen un contrapunto erudito a la escena, ya que la cabra Amaltea amamantó a Júpiter, causante de las desgracias de Diana. Aunque es difícil distinguir si Moncayo se fija sólo en que es símbolo de la abundancia que quiere apuntar. Hay que tener en cuenta que era tema ovidiano y que Moncayo trabaja sobre el libro de las *Metamorfosis*:

«Naides hoc ponis et odore flore repletum
Sacrarunt, dives que meo Bona Copia cornu est»

(libro IX, 87-88)

¹⁸⁶ Recordemos que sierpe-río es imagen de las *Soledades* (vid. cap. del Lenguaje). Y lo mismo la imagen de ésta entre los lirios («En la rústica greña yace oculto // el aspid», *Polifemo*, estrofa 36). En la *Soledad I* era descripción del rostro femenino: «Y en la sombra no más de la azucena // que del clavel procura acompañada // ...víbora pisa tal el pensamiento //». Y más cercana a la visión de Moncayo, en la *Soledad II* (v. 314...): «Los cristales pisaba de una fuente // ella pues sierpe al fin pisada».

¹⁸⁷ El cuerpo de Amaltea también en el *Polifemo*, estrofa 20, para simbolizar la fertilidad siciliana: «El cuerno vierte el hortelano». Y en la *Soledad I*, vv. 202-205: «Orladas sus orillas de frutales / quiere la copa que su cuerno sea / si al alma larmaron de Amaltea / diáfanos cristales». Vid. VILANOVA, *Ibid.*, vol. I, pp. 771-776.

El poeta se detiene en la escena de las ninfas y la diosa, desnudándose antes de entrar en el agua. Momento erótico en el que se demoró también Lope de Vega en *El baño de Diana*¹⁸⁸. Moncayo insiste en la fórmula gongorina *dar a*, para señalar el momento en que se meten al agua, y se confunden con ella:

«En argentados círculos sacude
riçados yelos, erizada plata,
dando en pies, dando en manos con asseo
todo quanto mirar pudo el deseo» (p. 288)¹⁸⁹.

La repite a propósito de todas las ninfas: Narcisa, Amarilis, Arminda, Andrómeda, Clarinda, Armila, Nicandra, Cintia, Antandra, Dorica, Silvana... y la combina en contraste de rojo y blanco:

«No coronada de una, i otra estrella,
dió el alba más candores celestiales,
como Amarilis dava peregrina
rayos a la corriente cristalina» (p. 288).

carne-río y alba-rayos:

«Y el agua da lo más, que dar podía:
ni en rosa, que la cólera deshoja
ni en nieve, que su cielo producía» (p. 290).

El desarrollo de la metáfora sirve a distintos fines¹⁹⁰. Incluso para destacar la fealdad del cuerpo de Armila que se atreve

«a descubrir sus carnes mustias, frías
qual clavel sobre cándida azucena» (p. 290)

siendo «sierpe vestida, si desnuda grana»¹⁹¹.

Diana, viendo que todas las ninfas están en el agua, dice a Calixto que se desnude. Se excusa la ninfa,

«que atiende, si algún sátiro venía
a su servicio, a su decoro atenta».

¹⁸⁸ Cossío, es quien establece el paralelismo. Téngase en cuenta la relación del baño de Diana con la «Toilette de Venus», tan importante en las artes plásticas y que obligaba a los poetas a continuos ejercicios de «écphrasis». Sobre el tema, E. WIND, *Pagan Mysteries*, pp. 75 y ss.

¹⁸⁹ *Polifemo*, est. 23: «la nieve de sus miembros da a una fuente», y est. 24: «su boca dio y sus ojos cuanto pudo...» y est. 27: «caluroso, al arroyo da las manos».

¹⁹⁰ Contrasta con el agua: rojo-cristal, cuerpo-agua en la p. 288 de MONCAYO: «Aumentando las granas a la rosa».

¹⁹¹ *A sí B*. La fórmula gongorina se había hecho ya familiar en 1652, fecha de este poema. Ayudaría a ello su uso en el teatro.

Como lo hizo Lope, con recursos de moral barroca¹⁹². No es éste el único momento con alusión a la vida exterior de Moncayo. Antes (p. 289) había comparado a Amarilis con «reina, dama o çagala» en los teatros cómicos de España». Alusiones que aumentó en la fábula de *Atalanta e Hipomenes*, años más tarde.

Enumeraciones de cólera, trimembres de llanto suceden al desprecio de Diana cuando ve la preñez de Calixto. Esta huye («vagar los valles, escalar los montes», en técnica pre-impresionista), desconsolada por un paisaje adverso y se lamenta:

«O, cómo crece el número a la pena»
«O, cómo el eco de mi llanto suena
por cóncavos i valles derramado» (p. 293).

Y la naturaleza arcádica se transforma en caos:

«Todo llenó de horror la noche obscura,
bramidos de feroces animales,
que rompen de los montes la espesura,
i acompañan el son de los raudales» (p. 294).

Pero se extiende demasiado en este momento de la fábula que, a mi juicio, es lo peor de ella, por el tono discursivo que utiliza, si bien algunas imágenes violentas se salvan del resto; árboles que

«Ya al Aquilón sus copas estremecen,
i con maior impulso violentados,
parece, que la tierra los desecha,
i qual saetas contra el cielo flecha». (Id.)

La Naturaleza de transformaba con los dioses y los acompañaba. Otro tanto hizo Góngora con Sicilia, testigo del desdén de Galatea y la ira de Polifemo¹⁹³. Una serie de paralelismos con contrastes barrocos se amontonan, dándole un tono amanerado, como de escuela calderoniana. Con flexiones de interrogación y admiración retórica:

«Era luz, ya espiraron mis fulgores,
era rosa, ya soi fiero escarmiento,

¹⁹² *El baño de Diana*. Cossío señala (p. 353) tal inciso moralizante; como en MONCAYO: «Y Calixto con íntimos suspiros / la indignación de la deidad temía, / exhalando con lágrimas el pecho; / porque quien no le tiene satisfecho / siempre la cara esconde: / llamándola responde / que está mirando atenta / si algún sátiro viene: / tales disculpas la vergüenza tiene».

¹⁹³ Quiero señalar la fórmula de Góngora en la estrofa 52 del *Polifemo*. «¿Qué mucho, si de nubes coronada» que en Moncayo se traduce: «¿Qué mucho, pues, si aquesto considero» (p. 295). También en la fábula de *Píramo y Tisbe*, estrofa 22, había dicho Góngora: «Creció deidad, creció envidia / de un sexo y otro. ¿Qué mucho / que la fe erigiese aras, / a quien la emulación culto?».

Aurora Egido

bello clavel, murieron mis colores,
blanco jazmín, llevó la flor el viento
fragante azar, huyeron los candores;
gozo, ya soy el mismo sentimiento:
¿Quién soy? ¡O rigurosa tiranía!
sólo sé, que no soi la que solía» (p. 296).

Trimembres paralelísticos y encadenamientos como el de arriba se multiplican en seis estrofas (pp. 296-297) que no añaden sino redundancia, amplificación y deseo de emplear las consabidas fórmulas estilísticas sin freno. Sigue a esto, el parto de Calixto, en eufemismos:

«su preñez aligera desdichada,
dando a la selva entre las bellas flores
el fruto de tiránicos amores».

Calixto implora al cielo. Juno se entera del fruto de Júpiter y la transforma en osa. Viene el momento en que la ninfa se ve animal reflejado en el agua y contempla inútilmente a su hijo abandonado. Las metáforas primeras apoyan aquí el contraste del cambio, cuando intenta acariciar al niño. La fealdad está hecha con medios tan antiguos como la poesía misma. (Baste aquí destacar las serranillas del Arcipreste y su fealdad antitética, opuesta a la belleza):

«La piel, que toda eriços componía
lo que prodigio fue de grana i nieve
en fiero tacto, sin querer hería,
con que, ni aun a mirarlo se atrevía» (p. 301).

Huye Calixto y las Amadrías crían el niño. A los 15 años, éste, mientras pasaba el tiempo en los placeres de la caza, encuentra a su propia madre metamorfoseada:

«Entre otras una, intrépido, i ossado
fatigando del bosque la maleza»¹⁹⁴ (p. 302).

la contempla. Con dramatismo, se apunta el momento en que el hijo va a arrojar un venablo sobre su madre. Una nueva transformación, la conversión del hijo en oso, por compasión del dios, salva a Calixto de la muerte.

«La hermosa tez, ya cubren feas pieles
el oro del cabello, ya es eriço
manchas, lo que jazmines i claveles
i yertas puas, lo que aliñó riço»¹⁹⁵ (p. 303).

¹⁹⁴ Nótese al verbo culterano «peinar el viento, fatigar la selva» (*Polifemo*, v. 8) de la *Egloga I* de Garcilaso.

¹⁹⁵ Paralelismos, en la estrofa 10 del *Polifemo*, pero Moncayo abusa y se extiende en ellos.

Procedimiento invertido al de la otra estrofa citada. Moncayo siente una especial atracción por estos cambios de naturaleza, tan propios para establecer paralelismos comparativos, lejos de la intención gongorina en la que Acis se transforma en río en una única y cetera octava.

Osos los dos, se fijan en la constelación del norte, en donde madre e hijo viven en eterna luz, comparable sólo a la que las imágenes de riqueza habían acumulado en el XVII:

«ya el Arcadia los vota en aras de oro
de Arabia en humo su mayor tesoro».

Qué se escondía detrás de la fabulación, es algo imposible y tal vez inútil de descubrir. Aparte de la perífrasis yacente, de la huida de lo cotidiano «a myth, it may be well to remember, was defined as «a mendacious discourse figuring the truth»¹⁹⁶, y es tan difícil descubrir esa verdad detrás de las imágenes, que nos debe bastar, para el análisis, el sólo descifrar de la envoltura.

La fábula termina con los celos de Juno, a la que no convence la transformación final. Implora la ayuda de Júpiter, que emerge de las aguas con su esposa Anfitrite:

«Tiran marinos Monstruos, i Sirenas
el carro, en que, con magestad sentados
sobre estendidos cóncavos de arenas,
van rompiendo los piélagos salados» (p. 307).

Aquí Moncayo se extiende en nombrar a los Tritones, a Doris, a Nereo, a los delfines y otras divinidades marinas. Juno —encadenando una oración plurimembre—, cuenta lo sucedido entre Calixto y Júpiter y pide, en varias octavas, que nunca pueda la constelación del norte reflejar su luz en las aguas del océano:

«Entre tus olas, estos sumergidos,
sus incendios templando refulgentes
se miren, ni carbunclos encendidos
se aliñen en tus rápidas corrientes».

Neptuno accede, y condena a la constelación a la eterna prisión en la que nunca su luz podrá reflejarse en las aguas; la imagen, nuevamente, es gongorina:

¹⁹⁶ E. WIND, *Pagan Mysteries*, ed. cit., p. 237. *Atalanta* ofrece, como ya he dicho, las claves biográficas de Juan de Moncayo y se acerca a la cotidianeidad de los altos estratos zaragozanos, como, de otro modo, Mor de Fuentes pudo dar después de casi dos siglos el reflejo de las tertulias «ilustradas» en la *Serafina*, pero «Júpiter y Calixto» es ejercicio sin sombra contumbrista, puro deleite en el pasado mítico.

Aurora Egido

«qual suelen en mis mares las estrellas
formar vidrieras de zerúleos yelos» (p. 315).

Pero Moncayo libera tal esclavitud con la alusión al cielo eterno en el que Calixto y su hijo Arcas se bañarán eternamente. Aunque «También ellos, como tantas cosas aparentemente sólidas, pueden fundirse en aire»¹⁹⁷.

¹⁹⁷ FRAZER, *La rama dorada*, México, F. C. E., 1956, p. 798. Corregidas ya las pruebas de este estudio el profesor Russell P. Sebold me llama la atención sobre la presencia de Juan de Moncayo en la *Poética* de Luzán. (Cfr. su ed. de Ignacio Luzán, *La Poética*, Barcelona, Labor, 1976). El afecto por los poetas de su tierra explica, tal vez, que, versos culteranos arropen los argumentos de una poética clasicista.

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES MANUSCRITAS

- ABAS Y NICOLAU, Gabriel Manuel: *Narraciones de las fiestas en Zaragoza el Septiembre de 1659. A la Canonización de Santo Tomás de Villanueva* [...], Zaragoza, 1660.
- ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para el estudio de la historia artística y literaria de Aragón* (siglo XVI), I, Zaragoza, 1915 y II, Zaragoza, 1917.
- AGUILÓ Y FUSTER, Mariano: *Catálogo de obras de lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, 1923.
- AGUIRRE, Matías de: *Navidades de Zaragoza*, Zaragoza, 1654.
- ALARCOS, Emilio: «Los sermones de Paravicino», RFE (1937), XXIV, pp. 162-197 y 249-319.
- ALARCOS, Emilio: «Paravicino y Góngora», RFE, XXIV (1937), pp. 83-88.
- ALBERTI, León Battista: *Sobre la pintura*, Valencia, 1976.
- ALCIATO: *Emblemas*, Madrid, 1975.
- ALEMANY Y SELFA, B.: *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argota*, Madrid, 1930.
- ALENTA Y MIRA, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, 2 vols.
- ALFAY, José: *Poesías varias*, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, 1946.
- ALFAY, José: *Delicias de Apolo*, Zaragoza, 1670.
- ALONSO, Dámaso: «Antecedentes griegos y latinos de la poesía correlativa», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, (1925), IV, pp. 7-10.
- ALONSO, Dámaso: «Góngora y la censura de Pedro de Valencia», RFE, XIV, 1927, pp. 347-368.
- ALONSO, Dámaso: «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», R. de Oc., XIX, 1928, pp. 177-202.
- ALONSO, Dámaso: *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935.
- ALONSO, Dámaso: «Versos plurimembres y poemas correlativos», RBAM, XIII, 1940, pp. 89-101.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951.
- ALONSO, Dámaso: *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid, 1955.
- ALONSO, Dámaso: *Góngora y el Polifemo*, Madrid, 1961, 3 vols.
- ALONSO, Dámaso: *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1964.
- ALVAR, Manuel: *Estudios sobre el Octavario de doña Ana Abarca de Bolea*, Zaragoza, 1945, AFA, serie a, II.
- ALVAR, Manuel: *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953.
- ALVAR, Manuel: *Vid. CASAS TORRES, José Manuel.*

- ALVAR, Manuel: *Aragón, Literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1976.
- AMADA Y TORREGROSA, José Félix de: *Palestra numerosa autriaca en la victoriosa ciudad de Huesca, al Augustísimo Consorcio de los Catholicos Reyes de España, don Felipe el Grande y Doña María Ana [...]*, Huesca, 1650.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Historia de Santo Domingo de Val*, Zaragoza, 1634.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la Imperial Çaragoça a la memoria del Doctor Balthasar Andrés de Uztarroz*, Lérida, 1636.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Defensa de la patria del Invencible Mártir San Laurencio*, Zaragoza, 1638.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Historia de Santo Domingo de Val*, Zaragoza, 1643.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Oración fúnebre en las exequias que la Imperial ciudad de Çaragoça hizo a la muerte de su Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria. En la Iglesia Metropolitana [...] y Condienda poética que la Imperial Ciudad de Zaragoza propuso a los Ingenios Españoles en el fallecimiento del Serenissimo Señor, don Balthasar Carlos de Austria [...]*, Zaragoza, 1646.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Mausoleo*, ed. reducida en AFA, serie B, pp. 153-216, Zaragoza, 1948.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vicencio Juan de Lastanosa [...]*, Zaragoza, 1647.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: «Descripción de las antigüedades y jardines [...], de Lastanosa», RABM, 1876, VI, pp. 228 y ss.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: «Auto de nacimiento de Cristo nuestro Señor», ed. por Ethel Done Roberts, *Revue Hispanique*, 1894, tomo 76, número 170.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Progressos de la Historia*, Zaragoza, 1680.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama*, Zaragoza, 1781.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco: «Retrato interior...» publ. por E. J. Gates: «An unpublished autobiographical poem by Andrés de Uztarroz», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966.
- ms. 9572 de la B. N., fols. 379-382, soneto (probablemente) de Andrés de Uztarroz: «Al túmulo que la ciudad de Çaragoça hizo para celebrar las exequias funerales del príncipe Don Baltasar Carlos».
- ms. 2883 de la B. N., fols. 380-382: «A la venida de Santiago a España y fundación del santo templo del Pilar en un certamen que hizo su Cofradía en el Octubre de 1628» Octavas, y fols. 382-383: soneto «Ufanos sufren uno y otro Atlante».
- ANGLUO Y PULGAR, Martín: *Epístolas satisfactorias*, Granada, 1636.
- ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, 1783-88, 2 vols.
- ARCO, Ricardo del: *La imprenta en Huesca*, Madrid, 1911.
- ARCO, Ricardo del: *Linajes de Aragón*, Zaragoza, 1914.
- ARCO, Ricardo del: *Memorias de la Universidad de Huesca*, Zaragoza, 1912-1916, vols. I y II.
- ARCO, Ricardo del: *Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca*, Madrid, 1920.
- ARCO, Ricardo del: *El genio de la raza. Figuras aragonesas*. Series 1.ª 2.ª y 3.ª, Zaragoza, 1923, 1926 y 1956, respectivamente.
- ARCO, Ricardo del: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, 1934.

La poesía aragonesa del siglo XVII

- ARCO, Ricardo del: *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, 1942.
- ARCO, Ricardo del: «La estética en el *Genio de la Historia* de fray Jerónimo de San José», *Revista de Ideas Estéticas*, Oct. Nov. Dic., núm. 8, Madrid, 1944.
- ARCO, Ricardo del: *Las ideas literarias de Gracián y los escritores aragoneses*, AFA, III, 1950, pp. 25-82.
- ARCO, Ricardo del: *La erudición Española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, 1950.
- ARES MONTES, J.: *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956.
- ARGUJO, Juan de: *Obra poética*, Ed. de S. V. Vranich, Madrid, 1972.
- ARJONA, Juan de, Gregorio Morillo, Gutiérrez Lobo, Juan Montero, *Estaciones del año*, Ed. de Rodríguez Moñino, Valencia, 1949.
- ARTIGAS, Miguel: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925.
- ASIMOV, Isaac: *Las palabras y los mitos*, Barcelona, 1961.
- AYNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de: *Traslación de las reliquias del Glorioso Pontífice San Orencio, hecha de la ciudad de Aux a la de Huesca [...] y el insigne Certamen, o Justa Poética que la Universidad pública y celebre en alabanza del mismo Santo*, Huesca, 1612.
- AZORÍN: «El paisaje en la poesía», *Clásicos y modernos*, Madrid, 1913, páginas 117-124.
- BACARISSE, M.: «Paisaje en Góngora», *Gaceta Literaria*, 1, Madrid, 1927.
- BARTLETT GIAMMATI, A.: *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, 1966.
- BATLLORI, M.: *Gracián y el Barroco*, Roma, 1958.
- BLASCO DE LANUZA, Vicencio: *Ultimo tomo de Historias Eclesiásticas y seculares de Aragón desde el año 1556 hasta 1618*, Zaragoza, 1619.
- BLECUA, J. M.: «Papeletas literarias en manuscritos aragoneses», *Revista Universidad*, Zaragoza, abril de 1942.
- BLECUA, J. M.: «El poeta Francisco de la Torre y Sevil, amigo de Gracián», *Mediterráneo*, II, núm. 6, Valencia, 1944, p. 7.
- BLECUA, J. M.: «Cartas de fray Jerónimo de San José al Cronista Juan F. Andrés de Uztarroz», AFA, I, 1945, pp. 133-149.
- BLECUA, J. M.: «El estilo de *El Criticón* de Gracián». AFA, 1945, pp. 7-32.
- BLECUA, J. M.: *Cancionero de 1628*, Madrid, 1945.
- BLECUA, J. M.: *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, 1970.
- BLECUA, J. M.: *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977.
- BLECUA, J. M.: *Antología de poetas aragoneses del siglo XVII* (inédito).
- BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel: *Obras*, Madrid, 1946.
- BOASE, Roger: «Pedro Manuel Ximénez de Urrea: Life, Imagery and Ideas». Inédito. Presentado para el M. A. en Westfield College, Universidad de Londres, 1970.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, 1970, 2 vols.
- BRENTANO, Mary: *Nature in the work of fray Luis de Granada*, Washington, 1936.
- BRIZ MARTÍNEZ, Juan: *Relación de las exequias que la muy insigne ciudad de Çaragoça a celebrado, por el Rey don Philipe nuestro Señor [...] Con el Certamen que la Universidad propuso, los versos, letras y jerooglíficos que se hicieron...»* Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1599.
- BROOKE-ROSE, C.: *A grammar of Metaphor*, Londres, 1958.

- BUCHANAN, M. A.: «Culteranismo in Calderón's *La vida es sueño*», *Homenaje a Menéndez Pidal*, 1 (1925), pp. 545-555.
- BUSTOS TOVÁR, José Jesús de: *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*, Madrid, 1974 (Anejos del BRAE, XXVIII).
- Caesaraugustanae Academiae, edictum ad literarium certamen in laetitiam illmi et Reverendissimi Domini D. Hieronymi Xabierre ad Sacram Purpuram coaptati*. Ms. 9572 de la B. N. fol. 10 (impreso).
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo: *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, 1969.
- CAMPILLO, T. del: *Índice alfabético de autores para facilitar el uso de las bibliotecas antigua y nueva de los Escritores aragoneses, dadas a luz por [...] F. de Latassa y Ortín*, Zaragoza, 1877.
- CÁNCER Y VELASCO, J. de: *Obras*, Madrid, BAE, 1857.
- CANELLAS, Angel: *Historiografía de Zaragoza*, Zaragoza, 1977.
- CARDERERA, V., introducción a Jusepe Martínez: *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid, 1866.
- CARRERES Y DE CALATAYUD, Francisco de A.: *Las fiestas valencianas y su expresión poética (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1949.
- CASALDUERO, J.: *Estudios de Literatura Española*, Madrid, 1962.
- CASAS TORRES, José Manuel, José María Lacarra, Manuel Alvar y Federico Torralba: *Aragón*, Madrid-Barcelona, Fundación Juan March-Noguer, 1977.
- CASCALES, Francisco de: *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, 1975.
- CASTRO Y CALVO, José María: «Prosas y versos de doña Ana Frnacisca Abarca de Bolea», *Aragón*, Zaragoza, 1938.
- CASTRO Y CALVO, José María: *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1937.
- CEJADOR Y FRAUCA, J.: *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Madrid, 1916-22.
- «Certamen poético que a la devoción de la Santísima imagen de Nuestra Señora de Cogullada propone el afecto de sus devotos». Ms. 9572 de la B. N., fol. 2 (impreso).
- «Certamen literario que propone la insigne ciudad de Zaragoza en el nacimiento del serenísimo Carlos Príncipe de las Españas». Ms. 9572 de la B. N., fol. 26 (impreso).
- CIRLOT, E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.
- CLARKE, Kenneth: *Landscape into Art*, Londres, 1949.
- COHEN, J. M.: *The baroque Lyric*, Londres, 1963.
- COLLARD, André: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, 1967.
- CONTE, Giuseppe: *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del seicento*, Milán, Mursia & C., 1972.
- CORREA CALDERÓN: *Baltasar Gracián, su vida y su obra*. Madrid, 1970.
- CORREA CALDERÓN: *Baltasar Gracián*, Madrid, 1961.
- COSSÍO, José María de: «Gracián crítico literario», BBMP, V, 1923, pp. 69-74.
- COSSÍO, José María de: *Fábulas Mitológicas en España*, Madrid, 1952.
- COSTER, Adolphe: Una academia literaria aragonesa: «La pitima contra la ociosidad», *Linajes de Aragón*, III, Huesca, 15 de oct. de 1912.
- COSTER, A.: *Baltasar Gracián*, Zaragoza, 1947.
- CURTIUS, E. R.: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1976 (2.ª reimpresión), 2 vols.

La poesía aragonesa del siglo XVII

- DICASTILLO, Miguel de: *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza...*, Ed. facsímil con un estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, 1978.
- DÍEZ DE AUX, Luis: *Retrato de las fiestas que a la Beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus [...] hizo assi Eclesiasticas como Militares y Poeticas la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, 1615.
- DÍEZ DE AUX, Luis: *Compendio de las fiestas que ha celebrado la imperial ciudad de Çaragoça, por aver promovido la Magestad Catholica del Rey Nuestro Señor Filipo Tercero de Castilla y Segundo de Aragon: Al Ilustrissimo Señor Don Fray Luis de Aliaga [...] en el Oficio y Cargo Supremo de Inquisidor General de España...*, Zaragoza, 1619.
- DÍEZ Y FONCALDA, A.: *Poesías varias*, Zaragoza, 1653.
- EGIDO, Aurora: *El lenguaje poético amoroso de Quevedo*, Tesis de licenciatura (inérita), Universidad de Barcelona, 1969.
- EGIDO, Aurora: *Dos romances de Juan de Moncayo en el sitio de Lérida*, IERDA, 1974, pp. 235-240. Vid. MONCAYO, Juan de.
- EGIDO, Aurora: *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, Universidad de Barcelona, 1976 (resumen de la tesis doctoral).
- EGIDO, Aurora: «La universidad de amor y *La dama boba*», BBMP, 1978, LIV, pp. 351-371.
- EGIDO, Aurora: Vid. DICASTILLO, Miguel de.
- ESPINOSA, Pedro de: *Poesías completas*, ed. de F. López Estrada, Madrid, 1975.
- FANLO, Francisco Gregorio de: *Certamen Poético las fiestas de la Traslación de San Ramón Nonat*, Zaragoza, 1618.
- FELICES DE CÁCERES, Juan Bautista: *El caballero de Avila por la Santa Madre Teresa de Jesús, en fiestas y torneos de la Imperial Ciudad de Zaragoza [...] Con un Certamen Poetico por la cofradía de la sangre de Christo accion del mismo caballero*, Zaragoza, 1623.
- FELICES DE CÁCERES, Juan Bautista: *La casa de armas del sol*, Madrid, 1626.
- FELICES DE CÁCERES, J. B.: *Sentencia en la armada poética y premiada por la insigne ciudad de Barcelona en honra de su hijo y Padre San Ramón de Peñafort*, Barcelona, 1626.
- FELICES DE CÁCERES, Juan Bautista: *Justa poética por la Virgen Santíssima del Pilar. Celebración de su insigne cofradía*, Zaragoza, 1629.
- GALLARDO, B.: *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1889, vols. I-II.
- GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972.
- GÁLLEGO MORELL, A.: *El mito de Faetón en la Literatura Española*, Madrid, 1961.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid(1968.
- GARCÍA LORCA, Federico: «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1971.
- GATES, E. J.: *The Metphors of don Luis de Góngora*, Filadelfia, 1935.
- GATES, E. J.: «Los comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Uztarroz», NRFH, XV (1951), pp. 217-228.
- GATES, E. J.: *Documentos gongorinos. Discursos apologéticos de Pedro Diaz de Rivas y Antídoto de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, 1960.
- GATES, E. J.: «Poetic compositions by Andrés de Uztarroz in honor of a novice», *Homage to John Hill*, Indiana University, 1968, pp. 19-44.

- GATES, E. J.: «The lost Manuscript of a Collection of Poems by Andrés de Uztarroz», PMLA, LXXVIII, 1963, pp. 50-59.
- GATES, E. J.: «An unpublished autobiographical poem by Andrés de Uztarroz», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, 1966.
- GAYANGOS, Pascual: *Catalogue of the spanish manuscripts in the British Museum*, Londres. 1875-93.
- GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y Poesía*, Madrid, R. de Oc., 1962.
- GÓNGORA, Luis de: *Soledades*, ed. de D. Alonso, Madrid, 1927.
- GÓNGORA, Luis de: *Obras completas*, ed. de Millé y Giménez, Madrid, 1943.
- GÓNGORA, Luis de: *Góngora y el Polifemo*, Ed. de D. Alonso, Madrid, 1961.
- GÓNGORA, Luis de: *Romance de Angélica y Medoso*, Ed. preparada por Dámaso Alonso, Madrid, 1962.
- GÓNGORA, Luis de: *Píramo y Tisbe. Con los comentarios de Salazar Maldones y Pellicer*, extractados y presentados por A. Rumeau, París, 1961.
- GÓNGORA, Luis de: *Sonetos completos*, Ed de B. Ciplijauskaité, Madrid, 1969.
- GRACIÁN, Baltasar: *Tratados. El Héroe. El Discreto. El Oráculo*, Ed. de Alfonso Reyes, Madrid, 1917.
- GRACIÁN, Baltasar: *Obras Completas*, Ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1960.
- GRACIÁN, Baltasar: *Agudeza y Arte de Ingenio*, Madrid, Valencia, 1969; 2 vols.
- GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*, Madrid, 1971, 3 vols.
- GRANDE DE TENA, Pedro: *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta i teólogo [...] Doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, 1639.
- GRAVES, Robert: *The Greek Myths*, Londres, 1967, 2 vols.
- GREEN, Otis: *Vida y obras de Lupercio, Leonardo de Argensola*, Zaragoza, 1945
- HANZEN, H.: «Matias de Aguirre und seine «Navidad de Zaragoza» Ein Beitrag zur Unterhaltungsliteratur Spaniens in 17 Jahrhundert». En *Zeitschrift für romanische Philologia*, XLIV, 1929, pp. 50-76.
- HARTZ, Louis L.: *The Paradise within*, Londres y New Heaven, 1964.
- HATZFELD, H.: *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964.
- HAUSER, Arnold: *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- HAYDN, Hiram: *The Counter Renaissance*, New York, 1960.
- HEGER, Klaus: *Baltasar Gracián, estilo y doctrina*, Zaragoza, 1961.
- HERRERO GARCÍA, Miguel: *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930.
- HERRERO, Miguel: *Sermonario clásico*, Madrid, 1942.
- HILL, John M.: «Notes on Alfay's, *Poesías varias de grandes ingenios*», RHi, 1922, LVI, pp. 423 y ss.
- HOYO, A. del: «Vida y obra de Gracián», en B. Gracián: *Obras Completas*, Madrid, 1960.
- IBÁÑEZ DE AOIZ, J. L.: *Epitalamio sacro al velo de Nuestra Señora*, Zaragoza, 1644.
- IRIBARREN, Juan de: *Contienda de la [...] Sangre de Cristo*, Zaragoza, 1623.
- IRIBARREN, Juan de: *Certamen Poético de Nuestra Señora de Cogullada. Ilustrado con una breve Chronologia de las Imagenes aparecidas de la de la Virgen Santissima en el reino de Aragon del Doctor Juan F. A. de Uztarroz*, Zaragoza, 1644.
- JACQUOT, Jean: *Les Fêtes de la Renaissance*, París, 1960, vols. I y II.
- JAMMES, R.: *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967.

La poesía aragonesa del siglo XVII

- JÁUREGUI, Juan de: *Obras I y II*. Ed. de J. Ferrer, Madrid, 1973.
- JIMÉNEZ CATALÁN, M.: *Apuntes para una bibliografía ilerdense de los siglos XV-XVIII*, Barcelona, 1912.
- JIMÉNEZ CATALÁN, M.: *Ensayo de una Tipografía Zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, 1925.
- JIMÉNEZ CATALÁN, M.: *Ensayo de una tipografía Zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, 1929.
- XIMÉNEZ DE EMBÚN, T.: *Introducción a las Poesías sueltas de fray Jerónimo de San José*, Zaragoza, 1876.
- JONES, R. O.: «The Poetic Unity in the *Soledades*», BHS, XXXI, 1954, páginas 189-204.
- JONES, R. O.: «Neoplatonism and the *Soledades*», BHS, 1963, pp. 1-16.
- JONES, R. O.: *The Poems of Góngora*, Cambridge, 1966.
- KBIGHTLBY, Ronald: «Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés», ARBOR, LXVI, mayo, 1960, pp. 57-66.
- KING, W. F.: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963.
- LABAÑA, Juan Bautista: *Itinerario del reino de Aragón*, Zaragoza, 1895.
- LABORDETA, Miguel: *Obras completas*, Zaragoza, 1972.
- LASTANOSA: *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, 1645.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de: *Bibliotecas antigua y nueva de Escritores Aragoneses da Latassa, aumentadas y refundidas [...] por [...] M. Gómez Uriel*, Zaragoza, 1884-1886, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, F.: *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Salamanca, 1966.
- LAUSBERG, Henrich: *Elementos de Retórica*, Madrid, 1975.
- LEDDA, G.: *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Università de Pisa, 1970.
- LEISHMAN, J. B.: *The Art of Marvell's Poetry*, Londres, 1698².
- LENOBLE, Robert: *Histoire de l'idée de nature*, París, 1969.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé: *Rimas*, Ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, 1951.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio: *Rimas*, Ed. de J. M. Blecua, Zaragoza, 1950.
- LEVIN, Harry: *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Londres, 1976.
- LEZNEC, Jean: *The survival of the Pagan Gods*, Nueva York, 1953.
- LIDA, María Rosa: «Transmisión y recreación de temas grecolatinos», RFH, 1939, 1, pp. 20-63.
- LIDA, María Rosa: *La tradición clásica española*, Barcelona, 1975.
- LÓPEZ DE GURREA, Baltasar: *Clases poéticas*, Zaragoza, 1663.
- LLORENS, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra*, México, 1954.
- MARTEL, Jerónimo: *Relación de la fiesta que se ha hecho en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Çaragoça a la canonizacion de San Hyacintho*, Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1595.
- MARTÍN, Fray Pedro de: *Certamen poetico por las fiestas de la traslacion de la reliquia de San Ramón Nonat [...] Y su vida en rimas por Francisco Gregorio de Fanlo*, Zaragoza, 1618.
- MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Prólogo de V. Carderera, Madrid, 1866.

- MC. CAUN, G. L.: *Le sentiment de la Nature en France dans la première moitié du dixseptième siècle*, París, 1926.
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1940.
- MIGUEL NAVARRO, Martín: *Poemas*, Ed. de J. M. Blecua, AFA, I, 1945, páginas 231 y ss.
- MIGUEL NAVARRO, Martín: *Poesías selectas*, Amsterdam, 1781.
- MIGUEL MIR, Padre: «Introducción a la edición de la *Conquista de las Islas Molucas*, de Bartolomé Leonardo de Argensola, *Biblioteca de Escritores Aragoneses*, vols. V y VI, Zaragoza, 1891.
- MOLHO, Maurice: *Semática y Poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Ariel, 1978.
- MONCAYO, Juan de: *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*, Zaragoza, 1656.
- MONCAYO, Juan de: *Rimas*, ed., introd. y notas de A. Egido, Madrid, 1976.
- MONCAYO, Pedro de: *Flor de romances nuevos*. (Huesca, 1589).
- MONGE, Félix: «Culteranismo y Conceptismo a la luz de Gracián», *Homeñaje, Estudios de Filología e Historia literaria lusohispanas e Iberoamericanas*, Van Goorzonen, La Haya, 1966.
- MONTERO, Santiago: «El poema de las selvas», *Bol. de la Univ. de Santiago de Compostela*, año IX (1940), pp. 187-194.
- MONTIEL, Isidoro: *Catálogo de Incunables de la Biblioteca pública provincial de Huesca*, Madrid, 1949.
- MORREALE, Margherita: *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, 1959, 2 vols.
- MURILLO, Fray Diego: *Divina, dulce y provechosa poesía*, Zaragoza, 1616.
- NAVARRO, José: *Poesías varias*, Zaragoza, 1654.
- OROZCO, Emilio: *Temas del Barroco*, Madrid, 1943.
- OROZCO, Emilia: *Manierismo y Barroco*, Madrid, Anaya, 1970.
- OROZCO, Emilio: *Introducción a un poema barroco granadino. (De las «Soledades» gongorinas al «Paraíso» de Soto de Rojas)*, Granada, 1955.
- OROZCO, Emilio: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, 1968.
- PALAU, Bartolomé: *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1948-1952, vols. 1-15.
- PABST, W.: *La creación gongorina en los poemas «Polifemo» y «Soledades»*, Madrid, 1966.
- PARKER, A. A.: «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1952, pp. 345-360.
- PATERSON, A. K. G.: «Ecphrasis in Garcilaso's «Egloga Tercera», *The Modern Language Review*, 1977, enero, 72, núm. 1, pp. 73-92.
- PAZ, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets (Cuadernos Marginales, 18), 1971.
- PAZ, Octavio: *Teatro de signos/Transparencias*, Madrid, 1974².
- PELLICER, José: *Lecciones Solemnes*, Madrid, 1630.
- PENNEY, L. Clara: *List of Books printed in Spain (1601-1700)*, New York, 1938.
- PENNEY, L. Clara: *Printed Books, 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York, 1965.
- PÉREZ GÁLLEGO, Cándido: *Shakespeare y la política*, Madrid, 1971, y *Dramática de Shakespeare*, Zaragoza, 1974.
- PICATOSTE, Felipe: *Calderón ante la ciencia*, Madrid, 1811.

La poesía aragonesa del siglo XVII

- PRAZ, Mario: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, 1964.
- QUILIS, A. y ROZAS, J. M.: «Epístola de Manuel Ponce al Conde de Villamediana en defensa del léxico culterano», RFE, 1961, LVIV, pp. 412-423.
- RAMÓN, fray Tomás: *Nueva premática de reformatión contra los abusos de los Afeytes, Calçado, Guedejas, Guardainfantes, Lenguaje Critico, Moños, Trajes: y exceso en el uso del tabaco. Fundada en la Divina Escritura. Y Doctrina de los Santos Padres, para todos Estados necessaria*, Zaragoza, 1635.
- READ MALCOLM, K.: «A Linguistic perspective on the town country debate in the Spanish Renaissance», *Journal of Hispanic Philology* I, núm. 3, 1977, páginas 195-208.
- REYES, Alfonso: *Medallones*, Buenos Aires, 1952².
- RÍOS, Gregorio de los: *Agricultura de jardines*, Madrid, 1592.
- RÍOS, Gregorio de los: *Agricultura de jardines*, ed. de Agustín G. de Amezcua, Madrid, 1951.
- ROBB, NESCA, A.: *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Londres, 1935.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: *Catálogo de los mss. de la Hispanic Society of America*, New York, 1965, 3 vols.
- ROMERA NAVARRO, M.: «Góngora, Quevedo y algunos literatos más en el *Criticón*», RFE, 1934, XXI, pp. 248-273.
- ROMERA NAVARRO, M.: «Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético», *Revue Hispanique*, LXXVII (1929), pp. 287-381.
- ROMERA NAVARRO, M.: «Dos aprobaciones de Gracián», HR, VIII, pp. 257-263.
- ROMERA NAVARRO, M.: «La antología de Alfay y Baltasar Gracián», HR, XV, 1947, pp. 325-345.
- ROMERA NAVARRO, M.: *Estudios sobre Gracián*, Austin, University of Texas Hispanic Studies, VIII, 1950.
- ROSALES, Luis: *Poesía española del siglo de oro*, Barcelona, 1970.
- ROSALES, Luis y VIVANCO, Felipe: *Poesía heroica del Imperio*, Madrid, 1940, 2 volúmenes.
- ROZAS, J. M.: (Vid. QUILIS, A.).
- RUTHVEN, K. K.: *The conceit*, Londres, 1969.
- RYAN, Hewxon A.: «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», BRAE, 33 (1953), pp. 427 y ss.
- SALCEDO CORONEL, G. de: *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, 1645.
- SAN JOSÉ, Fray Jerónimo de: *El Genio de la Historia*, Zaragoza, 1651.
- SAN JOSÉ, Fray Jerónimo de: *Rimas selectas*, Zaragoza, 1876.
- SAN JOSÉ, Fray Jerónimo de: *Genio de la Historia*, Zaragoza, 1651 y Barcelona, 1886.
- SAN VICENTE PINO, Angel: *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento*, Zaragoza, 1976.
- SÁNCHEZ, José: *Academias Literarias del siglo de Oro español*, Madrid, 1961.
- SÁNCHEZ, J. M.: *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, 1914.
- SÁNCHEZ, Vicente: *Lyra poética*, Zaragoza, 1688.
- SANCHO ZAPATA: *Justa Poetica de la pureza de La Inmaculada Concepcion*, Zaragoza, 1619.
- SAYAS, Francisco de: «Discurso sobre la poesía aragonesa», ed. por J. M. Blecua, AFA, 1945, pp. 291-317.
- SCOULAR, Kitty: *Natural Magic*, Londres, 1965.
- SEGURA COVARSI, E.: *La canción petrarquista*, Madrid, 1949.

- SELIG, K. L.: «Góngora and Numismatics», MLN, LXVII, 1952, pp. 47-50.
- SELIG, K. L.: *The Library of Vincencio, Juan de Lastanosa, Patron of Gracían*, Genève, 1960.
- SERIS, Homero: *Nuevo Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, New York, 1964-69 (A-F), 2 vols.
- SERIS, Homero: *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, New York, 1948, pp. 438-457.
- SERRANO Y SANZ, Manuel: *Apuntes para una Biblioteca de escritores españoles*, Madrid, 1903-1905.
- SHAKESPEARE, W.: *The Poems*. Ed. de F. T. Prince, Methuennen, 1969.
- SIMÓN DÍAZ, J.: *Índice de Justas Poéticas*, Madrid, 1962.
- SIMÓN DÍAZ, J.: *Justas poéticas del Siglo de Oro*, Madrid, 1962.
- SPITZER, Leo: «Una construcción favorita de Góngora», RFH, 1939, pp. 230-236.
- SPITZER, Leo: «La Soledad Primera de Góngora», RFH, II, 1940, pp. 151-176.
- STEWART, Stanley: *The Enclosed Garden*, Londres, 1966.
- TAFALLA, José: *Descripción de las fiestas que consagraron a la celebridad del Martirio y Beatificación solemne de San Pedro Arbués [...] la Imperial ciudad de Çaragoça*, Zaragoza, 1644.
- TAFALLA, José: *Poesías varias*, Zaragoza, 1708.
- TAFALLA, José: *Ramillete Poético*, Zaragoza, 1714.
- TAYLER, E. W.: *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, London, 1964.
- THOMAS, L. P.: *Góngora et le gongorisme considerées dans les rapports avec le marinisme*, Paris, 1911.
- TICKNOR, George: *History of Spanish Literature*, Cambridge, 1883, 3 vols.
- TOLOSA, Fray Juan de: *Aranjuez del alma*, Zaragoza, 1589.
- TORRE, Francisco de la: *Entretenimiento de las musas*, Zaragoza, 1654.
- VALVERDE, José María: *Enseñanzas de la edad*, Barcelona, 1971.
- VALLS TABERNER, F.: *San Ramón de Penyafort*, Barcelona, 1936.
- VEGA, Lope de: *Huerto desecho* (1633), ed. de Eugenio Asensio, Madrid, 1963.
- VEGA, Lope de: *Poesías líricas*, ed. de Montesinos, Madrid, 1968, 2 vols.
- VEGA, Lope de: *Rimas de Tomé de Burguillos*. Ed., introd. y notas de José Manuel Blecuá, Zaragoza, 1976.
- VILANOVA, Antonio: «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1952, vol. III, pp. 420-60.
- VILANOVA, Antonio: «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», HGLH, III, 1953, pp. 567-592.
- VILANOVA, Antonio: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, 1957.
- VINDEL, Francisco: *Influencia de las fiestas religiosas en el siglo de oro*, Madrid, 1940.
- VOSSLER, Karl: *La soledad en la poesía española*, Buenos Aires, 1946.
- WHITE, Blanco: *Cartas de España*, Madrid, Alianza ed., 1972.
- WILLIAMS, Taymond: «The Idea of Nature», *The Times Lyterary Suplement*, Viernes, 4 de dic. 1970, núm. 3.588, p. 419.
- WILSON, E. M.: «The four elements in the Imagery of Calderón», MLR, 31 (1936), pp. 34-47.
- WIND, Edgard: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1967?

MANUSCRITOS

Biblioteca Nacional de Madrid:

- Ms. 1836, *Aula de Dios, Cartuxa Real* de fray Miguel de Dicastillo (siglo XVIII).
- Ms. 3881, fols. 13-14, «A la Academia de Calatayud».
- Ms. 305, Diego Morlanes, «El compasivo troyano» (Romance de Dido y Eneas).
- Ms. 3673, *Cancionero de la Academia de Huesca*.
- Ms. 2883, fol. 380, Polémica antigongorina contra Felices.
- Ms. 9396, fols. 114, 62-69 v., 43-45, Estatutos actas y composiciones de la Pítima contra la Ociosidad.
- Ms. 3660, Andrés de Uztarroz, *Aganipe de los cisnes aragoneses*.
- Ms. 9572, fols. 2-14. Documentos sobre Justas poéticas en Tarazona, Zaragoza, Tudela, Fonz, Huesca. Y fols. 23-25, 379-382, 387.
- Ms. 2883, fol. 386, «Poesía ms. de los Argensola».
- Ms. 8390, Ms. 8391, Correspondencia de Andrés de Uztarroz (Revisada, pero no utilizada, por estar recogida en del Arco, *La Erudición Aragonesa y La Erudición Española*).
- Ms. 8775, *Libro de varias cosas en prosa de hombres insignes*, de Carlos de Salas.
- Ms. 8489, «Poemas de Francisco de la Torre, Ponzano a la ciudad de Zaragoza», fol. 315.
- Ms. 8754, Canción del Estéril a R. de Uport «por haber sido en su casa el principio de la Academia de los Anhelantes: ¿Quién, sino tú, Roberto?...».
- Ms. 17.574, «Retrato de los señores Reyes de Aragón, hecho por el Solitario, seguido de un túmulo honorario a la muerte de Don. A. Martínez de Luna, Marqués de Vilueña», versos de los Anhelantes (1634). [Vid. mi estudio y ed. en los *Cuadernos Jerónimo Zurita*, Zaragoza (en prensa)].

Biblioteca Universitaria de Zaragoza:

- Ms. 199, «Ceremonial y Breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reyno de Aragón hecho en el año mil seycientos y once por Lorenzo Ibáñez de Aoiz».
- Ms. 359, «*El golfo de las sirenas*», de Funes y Villalpando, Baltasar.
- Ms. 294, *El vencedor de sí mismo*, de Baltasar de Funes y Villalpando.
- Ms. 250, *Cancionero de 1628*. (Vid. Blecua, J. M.).
- Ms. 272, *La Astrea sáfica*. (Vid. Blecua, J. M.).

Biblioteca del Museo Británico

- Eg. 327, fol. 314, «Papel que don Matheo Patiños escribió al Conde de Eril en nombre de su amo en 18 de mayo de 1970...», en «Papeletas tocantes a D. Juan de Austria y P. Everardo Nithardo (1667-1672)».
- 487, j. 34, J. de Arruego, «Cátedra episcopal de Zaragoza, contiene un ms. añadido titulado «Reparos del Padre Fray Gerónimo de S. Joseph... sobre lo contenido en un tomo intitulado «Cátedra episcopal de Carag». por J. de Arruego».

Biblioteca Pública de Huesca

- Latassa, *Memorias literarias de Aragón*.

INDICES

INDICE DE AUTORES

- ABARCA DE BOLEA, Ana, 40, 135, 217, 222.
 ABIZANDA Y BROTO, M., 222.
 ACUÑA, Hernando de, 261.
 AGUIRRE, Matías de, 140, 212, 235-236,
 238-9, 241-244, 246.
 AGRÍLOLA, Jorge, 213.
 ALARCOS, Emilio, 33.
 ALBEAR, Sebastián de, 15.
 ALBERTI, León Battista, 214.
 ALBIÓN, Juan de, 216.
 ALCIATO, 26, 100, 102, 154, 159, 161, 179,
 171-172, 211, 217, 232, 254, 256, 265.
 ALDANA, Francisco de, 150.
 ALBERETE, Bernardo José de, 15.
 ALDOVERA, fray Jerónimo, 33.
 ALDOBRANDO, V., 194.
 ALFAY, José, 21-22, 40, 63-72, 83, 107, 111,
 118, 200, 264.
 ALFONSO X, el Sabio, 101.
 ALIAGA, fray Luis de, 11.
 ALONSO BRAVO, Alvaro, 213.
 ALONSO, Dámaso, 9-10, 27, 40, 44, 61-63,
 73, 75, 82, 84, 93, 96-99, 104-6, 108, 112,
 114, 123, 132-133, 138, 147, 204, 235, 247,
 268.
 ALTAMIRA, Antonio, 98.
 ALVAR, Manuel, 16, 40, 135, 217, 250.
 AMADA Y TORREGROSA, José Félix, 63-72,
 85, 88, 106, 185-186.
 ANDRADE, Conde de, 250.
 ANDRÉS CEBRIÁN, Tomás, 19, 62-72, 75-76,
 79, 81, 85, 87, 90, 94-95, 102, 109-112,
 122, 155, 182, 191, 250.
 ANDRÉS LBRERO, Juan, 109.
 ANDRÉS DE UZTARROZ, Baltasar, 14.
 ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, 11,
 13, 16-18, 25, 28-29, 31, 39, 63-72, 75, 79-
 83, 85, 87-88, 90, 97, 100-103, 107, 110,
 111, 115, 118-119, 129-150, 164, 173, 180,
 190, 193, 206-207, 212-213, 250-255, 256,
 258, 264.
 ANGULO Y PULGAR, Martín de, 16, 18
 ANTONIO, Nicolás, 25, 28, 199.
 AUSONIO, 42.
 AQUILANO, 216.
 ARAGÓN, Antonio de, 27.
 ARCO, Ricardo del, 9, 11, 14, 16, 18, 31,
 85, 129, 215, 250-251, 253.
 ARES MONTES, José, 147, 149, 153.
 ARFE VILLAFANE, Juan de, 213.
 ARGUIJO, Juan de, 231.
 ARISTÓTELES, 13, 30, 34, 145.
 ARJONA, Juan de, 221.
 ARNAL DE BOLEA, Jacinto, 158-159, 259.
 ARTIGAS, Miguel, 9, 57, 141, 233.
 ASENSIO, Eugenio, 257.
 ASIMOV, Isaac, 261, 263-264, 266.
 ASTIOSO, fray Cristóbal de, 19.
 BABIA, Luis de, 52.
 BALBUENA, Bernardo de, 216.
 BARAHONA DE SOTO, Luis, 144.
 BARBER, Hipólito, 32.
 BARTLETT GIAMMATI, A., 249.
 BATLLORI, M., 40.
 BERCEO, Gonzalo de, 63-72.
 BLANCO WHITE, José María, 248.
 BLECUA, José Manuel, 10, 21, 25-27, 37,
 63-72, 138, 159, 165, 199, 216-217, 219,
 223, 225-226, 231, 259, 264.
 BOCACCIO, 189.
 BOCÁNGEL, Gabriel, 38, 213, 225.
 BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, 264.
 BORJA, Francisco de, Príncipe de Es-
 quillache, 9, 23-24, 216, 228.
 BOSCÁN, Juan, 30.
 BRAVO DE MENDOZA, Francisco, 19.
 BRANCAFORTE, Benito, 218.
 BREMBATO, Octavio, 213.
 BOUSOÑO, Carlos, 95, 123.
 BROOKE-ROSE, C., 139, 145-146.
 BROWN, J. J., 145.
 BUCETA, Erasmo, 61.
 BUSTOS TOVAR, Jesús de, 61-72.
 CÁBRERA, Silvestre, 20.
 CACHO PALOMAR, María Teresa, 25, 28.
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 121, 129,
 140, 162, 166, 169, 171, 185, 259, 260.
 CAMOES, Luis de, 134, 219, 225.
 CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de, 19, 75,
 118, 170, 198-199, 201, 207.
 CAÑIZARES, Marqués de, 20.
 CÁRDENAS, Miguel de, 37.
 CARDERERA, Valentín, 249, 253.
 CARDUCHO, Vincencio, 15.
 CARO, Rodrigo, 230.
 CARRILLO, Luis, 25, 93, 134, 198, 230.
 CASCALES, Francisco de, 33, 218, 224.
 CASAS TORRES, José Manuel, 10.
 CASIODORO, 203.
 CASTILLO, Hernando del, 10.
 CASTRO, Adolfo de, 199.

- CATALINA DE JESÚS, 31.
 CEJADOR Y FRAUCA, Julio, 32.
 CERRO, Francisco del, 23.
 CERVANTES, Miguel de, 15.
 CETINA, Gutierre de, 231.
 CICERÓN, 30.
 CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė, 2, 37, 52, 118, 192, 229.
 CIRLOT, E., 233.
 CLUSIO, Carlos, 213.
 COHEN, J. M., 224.
 COLERIDGE, 91.
 COLONNA, Francisco, 254.
 COLLANTES, Juan Francisco de, 34.
 COLLARD, Andrée, 21, 26, 34.
 CONTE, Giuseppe, 42, 45, 141.
 CONTRERAS, Capitán Alonso de, 224.
 CÓRDOBA, Francisco de, 45.
 CORRAL, Gabriel, 16.
 CORREA CALDERÓN, Evaristo, 33, 40, 42, 251, 256.
 COSTA, Juan, 31.
 COSSÍO, José María, 40, 80, 157, 159, 169, 259, 263-264, 266, 270-271.
 COSTER, Adolphe, 40-41, 199, 250.
 COVARRUBIAS, Sebastián de, 66.
 CRAWFORD, J. P. W., 192.
 CRUZ, A. de, 225.
 CUEVA, Diego de la, 266.
 CURTIUS, Ernst Robert, 40, 42, 198, 207, 212, 214.
 CHAMORRO, Juan Bautista, 213.
 CHESNEC MONTERREUL, 213.
 DAMIANO, Cardenal, 214.
 DAZA PINCIANO, 161, 215.
 DELGADO, Juan, 75.
 DEMÓCRITO, 258.
 DÍAZ DE LA CARRERA, Diego, 16.
 DÍAZ DE RIVAS, Pedro, 10, 24.
 DICASTILLO, Miguel de, 19, 64-72, 74, 85, 90-91, 94, 103, 105, 111, 112, 135, 153, 156, 163-164, 177, 180, 183, 202, 211-213, 238, 249.
 DIEGO DE SAYAS, Francisco, 135.
 DÍEZ Y FONCALDA, Luis, 20, 107-108, 135-136, 207, 232, 259-260.
 DODONCO, Rhemberto, 213.
 DOLS RUSIÑOL, J., 214.
 DORMER, Diego, 29.
 DRUDE DE LA FAYE, Juan Bautista, 251.
 ENRÍQUEZ DE ARANA, 266.
 ERZILLA, Alonso de, 38.
 ESPINEL, Vicente, 15, 141.
 ESPINOSA, Pedro de, 225-227.
 ESPORRÍN, Juan Jaime, 20.
 ESTILLANI, Tomás, 130.
 FANLO, Francisco Gregorio de, 63-72, 75, 81, 95, 119-120.
 FELICES DE CÁCERES, Juan Bautista, 25, 75, 82, 84-86, 88, 91, 95, 98-99, 101, 104, 106, 108-111, 120-121, 123, 128, 133, 136, 138, 142, 154-155, 158, 160, 166, 168, 171, 175, 181, 184, 187-188, 191, 194-195, 197, 212-213, 222, 224, 227.
 FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, 231.
 FERRER, Inmaculada, 144.
 FERRER, Miguel, 34.
 FILHOL, Francisco, 250-252, 255.
 FONSECA, 153.
 FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, 212.
 FOURIER, 217.
 FRANCHIÉVES, Juan, 213.
 FRAZER, J. G., 274.
 FUCILLA, J. G., 231.
 FUNES, Diego de, 26, 213.
 FUNES Y VILLALPANDO, Francisco Jacinto de, 264.
 GÁLLEGO, Julián, 100, 154, 216, 224, 236, 245, 254-256.
 GALLEGO MORELL, Antonio, 261-263.
 GARCÍA BERRIO, Antonio, 41-42.
 GARCÍA LORCA, Federico, 110, 138, 170.
 GARCÍA, Lucas, 103-4.
 GARCILASO DE LA VEGA, 15, 30, 98, 143, 160, 173, 175, 177, 232, 261, 266, 272.
 GARNICA, Antonio, 248.
 GASCÓN, Pedro, 32.
 GATES, Eunice Joiner, 10, 16-17, 25, 31, 63, 138-139, 144, 159, 164, 167, 182, 192, 195, 199.
 GELIO, Aulo, 30.
 GESNERO, Conrado, 213.
 GINOVÉS, Matías, 10, 63-72, 75-76, 80, 100, 105, 107, 110, 152-153, 157, 160, 162, 164-165, 167, 172, 180, 183, 191, 195, 204-205, 212, 216-219, 222.
 GUILLÉN, Jorge, 140.
 GÓMEZ MANRIQUE Y LUNA, Antonio, 110.
 GÓMEZ URIEL, M., 22.
 GÓMEZ TAPIA, 212.
 GÓNGORA, don Luis de, Apologistas. Influencias en Aragón del *Polifemo* y las *Soledades*: 9 y ss. Juicios en contra: 24 y ss. En la *Agudeza*, 40 y ss. Calcos y analogías léxicas, 61 y ss. Sintaxis, 75 y ss., 84 y ss. Antítesis, 91 y ss. Alusión y Perífrasis, 84 y ss. Bimembración. Plurimembración y Correlación, 105-132. Hipébole, 133 y ss. Metáforas, 138 y ss. Influencia de las *Soledades* en poemas descriptivos, 211 y ss. Mitos, 253 y ss.
 GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, 212.
 GRACIÁN, Baltasar, 18, 21, 26, 28, 31, 40, 42, 43, 46-50, 52-55, 57, 86, 92-93, 104-

La poesía aragonesa del siglo XVII

- 105, 133-134, 198-199, 207-208, 214, 219,
227-228, 230, 250-251, 253-254, 258.
GRACIÁN, José, 135.
GRACIÁN, Lorenzo, 219.
GRANADA, fray Luis de, 33.
GRAVES, Robert, 261.
GREEN, O. H., 212.
GREGORIO DE FANLO, Francisco, 186.
GUASO, Esteban, 254.
HARTZ, L. H., 249.
HATZFELD, H., 96, 138.
HAUSER, Arnold, 92, 144.
HAYDN, Hiram, 249.
HEBREO, León, 129.
HEBRERA, Fray José Antonio de, 212,
256-257.
HEMINGWAY, E., 137.
HERÁCLITO, 258.
HERNÁNDEZ, fray Gabriel, 135.
- HERRERA, Fernando de, 144.
HERRERO GARCÍA, Miguel, 12, 33, 233.
HESÍODO, 21.
HIGHET, G., 40.
HILL, John M., 31.
HOCES Y CÓRDOBA, Gonzalo de, 87.
HOMERO, 188.
HORTIGAS, Manuel, 250.
HOYO, Arturo del, 92, 104, 133.
HURTADO DE MENDOZA, Antonio, 171, 213.
HORACIO, 20, 30, 52, 142, 207, 216, 218,
224.
- IBÁÑEZ DE AOIZ, Juan Lorenzo, 85, 88-89,
105, 108, 110-113- 135-137, 144, 160-161,
165-166, 168, 176-184, 190, 192, 205-206,
212, 228-229, 232.
IRIBARREN, Juan de, 75, 77, 79.
- JÁUREGUI, Juan de, 10, 69, 71, 75, 82,
134, 142, 144, 149, 156.
JERÓNIMO DE SAN JOSÉ, fray, 25, 27-28,
30-31, 36.
JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel, 22, 25, 32,
233.
JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, 16.
JIMÉNEZ DE URREA, Francisco, 16, 250.
JOVEN, Pedro Antonio, 227.
JONES, R. O., 41.
JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, 229.
- KENNER, Hugh, 145.
- LABORDETA, Miguel, 258.
LACARRA, José María, 10.
LAPESA, Rafael, 61.
- LASTANOSA VINCENCIO, Juan de, 13, 19,
20, 26, 28, 31-32, 176, 213-214, 224, 233,
250-254, 256, 258.
LANUZA, Bautista de, 33.
LATASSA Y ORTÍN, Félix, 12, 14, 22, 28, 30,
32, 233, 250, 264.
LÁZARO CARRETER, Fernando, 198-199, 201.
LAUSBERG, H., 46, 47, 50, 54, 56-57.
LEDDA, G., 161.
LEDESMA, Alonso de, 198.
LEISHMAN, J. B., 215, 220.
LEMONS, Conde de, 20, 131, 132.
LENOBLE, Robert, 173.
LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolome, 9,
11, 14, 19, 25, 27, 30, 38-39, 180, 189,
207-208, 214, 216, 227-228, 254.
LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, 9, 14,
18-19, 25, 30, 32, 38, 154, 171, 175, 199,
208, 211-212, 215-217, 228, 254, 258.
LERMA, Duquesa de, 52.
LEVIN, Harry, 249.
LEZNEC, Jean, 261.
LIDA, María Rosa, 61, 159, 188-190, 213,
232, 266.
LOBO, Gutierre, 221.
LÓPEZ DE GURREA, Baltasar, 22-23, 38, 74-
75, 77, 83, 95, 112, 122, 132, 145, 148,
150, 153, 157-159, 166, 177, 190, 212, 232,
246, 260-261, 264.
LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, 212.
LÓPEZ DE VIANA, Juan, 20.
LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 225, 228.
LUCANO, 255.
LUZÁN, Ignacio de, 24, 274.
LLORENS, Vicente, 248.
- MADRIGAL, Alfonso de, 45.
MANDIROLA, Fray Agustín, 213.
MARCIAL, 20, 42, 104, 134, 253.
MARCUELLO, Francisco, 213.
MARIANO, Juan Bautista de, 14, 156.
MARTÍNEZ, Fray Antonio, 249.
MARTÍNEZ, Jusepe, 218, 226, 249, 253-254.
MAZO, 223.
MARVELL, Andrew, 215, 220.
MELERO, Andrés, 85-86, 90, 98, 108, 118,
120, 155, 158, 161, 163, 176, 178, 183,
190, 195, 197, 212-213, 224-225.
Mena, Juan de, 30, 38, 57, 96, 189.
MENDOZA, Bernardino de, 38.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 264.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 40, 61.
MENESES, Gonzalo de, 32, 36.
MESA, Juan de, 213.
MIGUEL NAVARRO, Martín, 25-27, 212.
MILLÉ JIMÉNEZ, J. e I., 52, 142, 174-176,
207, 217-218.
MOLHO, Maurice, 94, 139, 143-144, 147,
242.
MOLINA, Tirso de, 112.

Aurora Egido

- MONCAYO, Juan de, 16-21, 25-39, 63-72, 77, 81-83, 87-89, 91, 97-98, 101-104, 106-107, 109-113, 116-118, 122, 130, 135-136, 140, 143, 148, 150-152, 155, 157-162, 166, 168-169, 171-172, 174-182, 185-187, 191, 193-195, 198, 203, 205, 221, 228-229, 231, 246, 264, 266-271.
- MONCAYO, Pedro de, 10.
- MONGAY, Pedro, 121, 128.
- MONGE, Félix, 40, 92.
- MONIO Y ANADÓN, Gregorio, 19, 75, 79.
- MONTAÑÉS, Juan Francisco, 23.
- MONTERO, Juan, 221.
- MONTERO, Santiago, 219.
- MOR DE FUENTES, José, 273.
- MORA, Cristóbal de, 43.
- MORALES, Ambrosio de, 15.
- MORCILLO, Fox, 31.
- MORÍN, P., 251.
- MORIÑO, Gregorio, 221.
- MORLANES, Diego de, 63-72, 74, 83, 85, 91, 106, 108, 142, 167, 181-182, 184, 194-195, 197, 204, 229.
- MORREALE, Margherita, 196.
- MURILLO, Fray Diego, 25.
- NAGORE, Agustín, 135, 249.
- NISENO, fray Diego, 33.
- NADAL, Juan, 13, 19, 63-72, 74-75, 77, 80, 106-112, 114, 119, 123, 175, 185, 190, 250.
- NAVARRO, José, 20, 83, 135-136, 159, 184, 187, 192, 203-204, 207.
- NAVARRO, Juan, 32.
- NIEREMBERG, Eusebio, 16.
- OLIVA, Conde de la, 49.
- OLMEDO, Félix G., 33.
- OROZCO, Emilio, 144, 148, 212, 215, 230.
- OSSERA, Marqués de, 264.
- OVIDIO, 30, 34, 188, 192, 219, 259, 262, 266.
- PABST, Walter, 84, 96, 98, 138.
- PACHECO, Francisco, 141.
- PALAFOX DE ARIZA, Juan, 260.
- PALAFOX Y CARDONA, Juan de, 22.
- PALAU, Bartolomé, 22.
- PANTALEÓN DE RIVERA, Anastasio, 15, 38.
- PARKER, A. A., 40.
- PATERSON, A. K. G., 143.
- PAZ, Octavio, 40, 117, 217.
- PAZOS, Antonio de, 141.
- PEDRO, Juan Francisco, 32.
- PEERS, E. Allison, 249.
- PELLICER, José, 14-16, 18, 20, 27, 97, 129-130, 164, 172, 192, 194, 203, 219-220.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, 28.
- PÉREZ DE MONTALVÁN, Juan, 15, 38.
- PÉREZ GALLEGU, Cándido, 243.
- PÉREZ DE MOYA, 261.
- PETRARCA, 20, 150, 173, 175, 189.
- PICATOSTE, Felipe, 140.
- PINEDA, Juan de, 100.
- PLATÓN, 34.
- PLINIO, 42, 170, 173, 179, 253.
- POMPONIO, 192.
- PONCE, Manuel, 30.
- PRAIDO, Adrián del, 224-225.
- PRAZ, Mario, 102.
- PYRGEU, Nycio, 23.
- QUEVEDO, Francisco de, 11-12, 14, 16, 20, 53, 75, 94, 135, 139, 143-144, 151, 186, 198, 208, 211, 230, 257.
- QUILIS, A., 30.
- QUINTILIANO, 30, 47.
- RAM, Juan Francisco, 18.
- RAMÓN, fray Tomás, 32, 34-36, 206.
- REBULLOSA, fray Jaime, 227.
- REQUESENS, fray Onofre, 37.
- READ, Malcolm K., 47.
- REYES, Alfonso, 105.
- RIEGO, Miguel del, 248.
- RÍOS, fray Gregorio de los, 212-213.
- ROCA, fray Tomás, 32.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, 221.
- ROMÁN, Manuel, 22.
- ROMERA NAVARRO, M., 40, 139.
- ROSALES, Luis, 216.
- ROUSSEAU, Juan Jacobo, 248.
- ROZAS, Juan Manuel, 30.
- RUIZ, Juan, 66.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, 21.
- RUTHVEN, K. K., 92.
- SALAZAR MARDONES, Cristóbal, 16, 38.
- SALCEDO CORONEL, García, 12-16, 19-20, 37, 199, 229.
- SALINAS Y LIZANA, Manuel de, 25, 104, 208.
- SAN AGUSTÍN, 253.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, 28.
- SÁNCHEZ, Vicente, 22, 100.
- SANTA TERESA DE JESÚS, 102.
- SANTILLANA, Marqués de, 47.
- SANVICENTE PINO, Angel, 226.
- SAYAS, Francisco Diego de, 21, 27.
- SCOULAR, Kitty, 237, 253.
- SEBOLD, RUSSELL, P., 274.
- SELIG, K. L., 13, 19-20, 214-224, 233, 251, 253, 256.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, 97.
- SHAKESPEARE, W., 91.
- SIERRA Y VÉLEZ DE CORELLA, fray José, 79, 93, 109, 111, 135, 150, 192, 205, 212, 246.
- SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de, 38.

La poesía aragonesa del siglo XVII

- SPITZER, Leo, 61.
SOTO DE ROJAS, Pedro, 101, 144, 160, 170,
172, 211, 224, 250, 261.
- TÁCITO, 42, 213.
TAFALLA Y NEGRETE, José, 23-24, 246, 260.
TAMAYO DE VARGAS, Tomás, 15.
TAYLER, E. W. 249.
TEÓCRITO, 21.
TERRONES DEL CAÑO, 33.
TESAURO, 41, 45.
TOLOSA, fray Juan de, 212.
TORRALBA, Federico, 10, 25, 226-227.
TORRE Y SEVIL, Francisco de la, 10, 14.
TORRERO Y EMBÚN, Jerónimo, 132, 157.
TORRES, Fernando, 214.
TORRES, Marqués de, 29, 135, 205.
TRILLO Y FIGUEROA, Francisco, 247.
- ULLOA, Luis de, 38.
- VALDIVIELSO, José de, 150.
VALENCIA, Pedro de, 10, 165, 199, 204.
VALENTÍN, Matías Antonio, 135.
VALVERDE, José María, 47.
VALLFOGONA, Abad de, 158.
- VÁZQUEZ SIRUELA, 14, 42, 57.
VELÁZQUEZ, 223.
VEGA, Lope de, 15, 21, 23, 33, 38, 53,
188, 213, 230-231, 257, 260, 266, 271.
VENGOECHEA, Domingo de, 216.
VILANOVA, Antonio, 61, 82, 144, 149, 151,
157, 159, 162-163, 176-177, 188, 219, 236,
244-245, 266, 267-269.
VILLALPANDO, Baltasar de, 75, 156, 158.
VILLAMEDIANA, Conde de, Juan de Tas-
sis, 11, 30, 53, 187, 259, 261, 263.
VILLAR, Conde del, 263.
VIRGILIO, 21, 30, 52, 188, 207, 219, 232.
VIRUÉS, Cristóbal de, 225.
VITORIA, Baltasar de, 263.
VITRUVIO, 214-215.
VOLTAIRE, 248.
VOSSLER, Karl, 225, 227-228.
- WILSON, E. M., 140, 169-171, 180.
WILLIAMS, Raymond, 178.
WIND, Edgard, 158, 159, 251, 270, 273.
- ZAPORTA, José, 98, 155, 159, 166, 170, 183,
193, 196, 259, 264.
ZÁRATE, 38.
ZURITA, Jerónimo, 30, 79-80.

INDICE DE LAMINAS

	<i>Páginas</i>
1. Vincencio Juan de Lastanosa, <i>Museo de las medallas desconocidas españolas</i> , Huesca, 1645. Referencias iconográficas a la poesía de don Luis de Góngora, en pp. 8, 59-60, 78, 80, 103, 151 y 167	16-17
2. Luis Diez de Aux, portada del certámen zaragozano por la Virgen del Pilar	96-97
3. <i>Alciati Emblemata</i> , Lugduni apud Gulielmum Rovill, MDLXVI, p. 33: «In occasionem» y versos de Juan Bautista Felices de Cáceres en <i>El cavallero de Avila por la madre Teresa de Jesús</i> , Zaragoza, 1623, p. 35: «Sobre una rueda, al tiempo haciendo salva»	102-103
4. Juan Francisco Andrés de Uztarroz, <i>Aganipe de los cisnes Aragoneses</i> , ms. 37 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza	176-177
5. «Soledad fúnebre» de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz en la <i>Contienda poética que la imperial ciudad de Zaragoza propuso a los ingenios españoles, en el fallecimiento del Serenissimo Señor don Baltashar Carlos...</i> , en el <i>Obelisco histórico</i> de Andrés de Uztarroz, Zaragoza, 1646, p. 132	232-233
6. Baltasar López de Gurrea, <i>Classes poeticas</i> , Zaragoza, 1663	256-257

INDICE GENERAL

Págs.

I. APOLOGISTAS Y DETRACTORES	
1. Alusiones favorables	9
2. Contra ciertos excesos de los cultos	24
3. Don Luis de Góngora en la "Agudeza y Arte de Ingenio"	40
II. EL LENGUAJE POETICO	
1. Los cultismos: a) Cultismos léxicos. b) Cultismos sintácticos: servir, causar, expresados por ser + a +i Dativo	61
2. Repetición de fórmulas sintácticas y estilísticas: No B, sí A; A sino B; A si B; No B si A; No B, A; No A, sino B; Poco ... mucho, Dar a	75
3. El Hipérbaton: a) Separación del genitivo y su dependiente. b) Separación entre adjetivos y sustantivos. c) Separación del sustantivo con respecto a los determinativos. d) Separación entre el artículo definido y el sustantivo. e) Alteración en el orden de las palabras. f) Separación entre el verbo y su auxiliar	84
4. La Antítesis	91
5. La Alusión y la Perífrasis: a) Alusiones mitológicas por comparación. b) Por alusión. c) Por sustitución. La Perífrasis: Perífrasis numerales	96
6. La Bimembración: a) Bimembración por contrarios. b) Bimembración sin contrarios: Función fonética. Repetición o contraposición de colores. Paralelismo sintáctico y morfológico. Bimembración divisoria. c) Bimembre de dos versos	105
7. La Plurimembración: a) Trimembres. b) Cuatrimembres. c) Otras pluralidades	114
8. La Correlación	122
9. La Hipérbate	133
10. La Metáfora: a) La metáfora verbal: calzar-vestir, desatar, hollar, pisar, pacer, bostezar, sudar, hipar, chupar, beber, sellar, peinar, fatigar. b) Imágenes poéticas de animales y plantas. c) Imágenes acuáticas: Los Ríos. Cristal, plata, perlas... Personificación. Animal-Río. Ríos sin freno. Río sonoro. El mar y las naves. d) Otras imágenes: Amanecer y anochecer. "Latet anguis in herba"	138
11. Juegos de Palabras ...	198
III. POESIA DESCRIPTIVA Y MITOS	
1. Soledades, Paisajes y Ruinas	211
2. Navidad de Zaragoza e Himeneo	233
3. Aula Dei	248
4. Palacio y jardín de Lastanosa	250
5. Una última descripción	256
6. Las fábulas mitológicas. "Júpiter y Calixto" de Juan de Moncayo.	258
BIBLIOGRAFIA Y FUENTES MANUSCRITAS	277
INDICE DE AUTORES	291
INDICE DE LAMINAS	297



C. S. I. C.