

LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI EN EL *BBMP*: UN SIGLO DE APORTACIONES

Con su *Horacio en España*, Menéndez Pelayo ofrecía el primer estudio de conjunto de la poesía española tomando como hilo conductor la influencia horaciana, rebasada en juicios y reflexiones de afán mucho más abarcador, hasta constituir «casi una historia apologética de toda nuestra poesía lírica, clásica y erudita», en palabras de su prologuista Juan Valera (Menéndez Pelayo: 1885. I: 12). El libro, «colección de materiales para un capítulo de la futura *Historia del humanismo español*» (4), otorgaba un rango prioritario a los poetas del siglo XVI, época del resurgir de Horacio en las literaturas vernáculas, en la española de la mano de Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza, Cetina, Acuña, Luis de León y Francisco de la Torre, entre otros. No podía faltar, en el volumen dedicado a celebrar el centenario del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, una recopilación crítica de los artículos sobre lírica quinientista publicados desde su fundación. La siguiente reseña, aunque selectiva y sintética, pretende destacar la decisiva contribución de la revista a un mejor conocimiento de este período poético.

A fin de ordenar este repertorio crítico, se han establecido tres capítulos: 1. Autores, 2. Temas y problemas, 3. Textos y documentos, con sus correspondientes subdivisiones. Se pretende sistematizar la valiosa información que en conjunto proporcionan estos artículos y, fundamentalmente, dirigir de nuevo la atención hacia títulos indispensables, de referencia obligada en todo acercamiento a la poesía del siglo XVI.

1. AUTORES

Garcilaso de la Vega

La égloga II de Garcilaso ha sido objeto de tres de los artículos dedicados al poeta, a cargo de Levisi (1977), Zimic (1988) —que asimismo estudia la I y la III— y Morros (2008a). Con diversas hipótesis, estos tres trabajos esclarecen los problemas interpretativos y estructurales del poema más complejo del toledano. Se agrega un estudio de la epístola, a cargo de Moore (2000).

Margarita Levisi, en «Elementos visuales en la égloga II de Garcilaso» (1977), calibra la dimensión óptica de la égloga II, ya advertida desde los primeros comentarios para la descripción de la urna. También la primera parte se elabora a partir de un pictorialismo que, en el relato cinegético de Albanio, dota las escenas de movimiento y secuencialidad. Este núcleo dispone de un elemento referencial, correlato de la urna, la fuente, cuyo reflejo verbaliza la pasión de Albanio, por Camila y por sí mismo. Los diversos paralelismos de orden visual, así como la correspondencia entre el relato pastoril de Albanio y el canto épico del linaje de Alba determinan la unidad del poema. Tal dinámico pictorialismo permitiría una escenificación aplicando las técnicas de la pantomima, el ballet o el cine. Los elementos visuales, en definitiva, contrarrestan la aparente heterogeneidad de una égloga en donde «lo pastoril, lo épico y lo dramático recurren a un común denominador, implícito en la teoría horaciana del “ut pictura poesis”» (Levisi: 1977: 58).

Stanislav Zimic, en «Las Églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación» (1988), aplica un método de análisis

atento a los actantes pastoriles para inferir dictámenes morales y psicológicos que arrojan un sentido novedoso a cada uno de los tres poemas, estudiados de manera independiente.

Un primer capítulo, «Los dos amores de la *Égloga I*» (Zimic: 1988: 5-33), rechaza la tradicional inculpación de Galatea como amada infiel de Salicio y descalifica el proceder del pastor al confundir como real un amor ilusorio. Episodios como la pesadilla de la huida del agua del Tajo delatan su inseguridad en esta relación cotidiana que para la pastora representa solo admiración y amistad. En su esbozo psico-moral de Salicio como individuo, advierte indicios de «la clásica fisonomía del narcisismo consubstancial de la paranoia» (Zimic: 1988: 11). Incluso su renuncia final, comúnmente valorada como gesto magnánimo, delata un propósito de venganza.

No coincide con los críticos que achacan a Galatea la ruptura de una armonía natural que se transmite siempre desde la perspectiva de Salicio y, en consecuencia, evidencia su estado emocional, oscilante entre el rencor y la esperanza. Avala su interpretación aduciendo como fuente el episodio de Acis, Galatea y Polifemo de las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, vv. 740-897), en donde el cíclope simboliza el egoísmo narcisista, aquí encarnado por Salicio, que inventa una relación amorosa y al final manifiesta su resentimiento en una venganza polifémica. En contraste con esta mezquindad, Nemoroso muestra hacia Elisa una actitud altruísta y noble y sublima el dolor por la pérdida en una confianza en el más allá expresada en términos místicos.

Tal dualismo se explica a la luz de las vivencias reales del poeta, que contempla su experiencia del pasado desdoblándose en dos pastores, emblemas de dos tipos de amor, el puro e ideal frente al egoísta y material, condenado a través de la reprobación de la conducta de Salicio. Califica la égloga como «autobiografía sentimental en el proceso mismo de realizarse» (Zimic: 1988: 33), si bien matiza, en nota, que aunque esa pasión no fuese real, su sentido biográfico se mantiene como resultado de la asimilación del *yo* del poeta con el de Salicio y Nemoroso.

El capítulo II, «La *Égloga II*: homenaje poético a la amistad» (Zimic: 1988: 35-78), cuestiona las lecturas predominantes para defender la honestidad de Albanio y explicar la unidad artística del

poema anulando el supuesto contraste entre los protagonistas de sendos núcleos. Como paso previo, pasa revista a las estimaciones críticas que ha recibido el poema: la identificación de Albanio con don Fernando, propuesta de Faria e Sousa, recuperada por Menéndez Pelayo y rebatida, entre otros, por Navarro Tomás, Lapesa y Macdonald; los modelos italianos, tales como la égloga dramática y la *Arcadia*, apuntados por Waley; la modificación renovadora de las fuentes literarias, notada por Azar y Fernández Morera; así como las tesis contrarias a la identificación de los personajes con seres reales, que sostienen Azar y Jones. Con estos precedentes, Zimic pretende demostrar la total coherencia compositiva de este extenso poema, su carácter ecléctico y su dimensión dramática.

Al analizar a Albanio, argumenta que su amor no persigue fines indecentes ni se manifiesta de forma violenta, ni siquiera en el episodio de su encuentro con Camila dormida. Descalifica por el contrario la reacción de Camila, que rechaza al pastor para eludir el reconocimiento de su afecto por él. Salicio y Nemoroso se muestran comprensivos hacia esa locura amorosa, resultado del dolor, y deciden ayudarlo.

Queda así anulada la dicotomía entre los protagonistas de cada núcleo, pues si Albanio no constituye una figura ridícula de comportamiento reprobable, tampoco el duque está exento de actitudes pasionales, que muestra en su noche de bodas y en la veloz carrera de su regreso. Ni siquiera los diferencia el propósito matrimonial, nunca descartado por el pastor.

Otros muchos nexos determinan la correlación entre los núcleos arcádico-literario e histórico-real: sendos episodios de la amada dormida, la brutalidad de las escenas de caza y bélicas y personajes comunes. Dichos reflejos se explican a la luz de una estructura inclusiva, que incorpora la profecía como inciso dentro de la trama pastoril. De ahí deriva un tratamiento temporal con múltiples perspectivas: la del presente ficticio del núcleo bucólico, frente al pasado de la urna, que capta también el presente y el futuro en la vida de Fernando¹. Por su sincretismo, variedad y

¹ Como ha demostrado Ramajo Caño (1996), esta égloga estructura su temporalidad como profecía *ex eventu*.

complejidad, Zimic valora la égloga II como «obra radicalmente nueva que debiera colocarse entre las más originales de la literatura renacentista europea» (Zimic: 1988: 78).

Finalmente, en «La *Égloga III*: testamento amoroso y literario de Garcilaso» (Zimic: 1988: 79-103) el crítico plantea las correspondencias entre las escenas mitológicas y la historia real que tiene por protagonistas a Elisa y Nemoroso. Coincide con propuestas previas —de Prieto, Paterson o Poullain—, que interpretan los mitos como variaciones del tema del amor malogrado y la muerte y perciben en el poema la compenetración de las fuentes literarias con la experiencia vital.

Los casos de Apolo y Dafne, Venus y Adonis y Orfeo y Eurídice son reelaborados para expresar el íntimo sentir de Garcilaso. La esperanza que mostraba Nemoroso en la égloga I «se fortaleció con la meditación serena y la purificación del sentimiento» (Zimic: 1988: 91), plasmadas en este testamento poético que constituye su *Égloga III*.

Con respecto al episodio de Elisa, Zimic se detiene en el participio que describe su muerte (v. 230): *degollada*, que significaría ‘desangrada’ (Herrera), e *ygnalada*, con el sentido de ‘amortajada’ (Brocense) o ‘tendida’ (Blecua)². Descarta interpretaciones que han relacionado la escena con un cuadro de Piero di Cosimo o con la decapitación de Inés de Castro —de Valbuena Prat, Porqueras-Mayo o Sito Alba—, para proponer en su lugar el pasaje de la égloga I en donde «los agudos filos de la muerte» (v. 262) han cortado la vida de Elisa, ahora, en la égloga III, marcados en su cuello. En contraste con los episodios fúnebres precedentes, el amor eterno se sobrepone al dolor, afrontado por Nemoroso con serenidad. Tirreno y Alcino, finalmente, entonan un canto amebeo al amor genuino, marcando el regreso de la literatura a la vida real.

La unidad de la égloga II es abordada por Bienvenido Morros con el apoyo de la documentación histórica en «Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba» (2008a)³. Comienza el artículo examinando la relación de

² La lección *ygnalada* de *M(B)* también aparece en *Mg*. Para esta variante, véase la nota de Morros (1995: 351-351), que se inclina por el significado de ‘tendida’.

³ El autor ha ahondado en este enfoque autobiográfico en otros estudios sobre las églogas I (2009) y II (2008b). El artículo aquí reseñado deja constancia de las

Fernando Álvarez de Toledo con Boscán, recordado como educador del futuro duque en la égloga II de Garcilaso (vv. 1328-1353). Dicha faceta, que Boscán desempeña entre 1527 y 1528, así como servicios posteriores a Fernando, prueban una relación que no quedó reflejada en ninguna pieza nuncupatoria de la obra de Boscán, ni en su poesía⁴ ni en su traducción de *El cortesano*.

En cambio, dos composiciones de Garcilaso, la elegía I y la égloga II, ofrecen el testimonio de la amistad y agradecimiento del poeta hacia el duque, que le mostró su apoyo en las adversas circunstancias de su destierro. La égloga II recoge en su núcleo épico el episodio de la defensa de Viena en 1532, en la que participó el duque, cuyo regreso a España no se produjo con la inmediatez que plasma el poema, sino meses después. Garcilaso, recluido en Nápoles, no participó en la campaña, pero llegó a Barcelona con cartas del virrey de Nápoles para el Emperador y desde allí acompañaría al duque en su regreso a Castilla. En abril de 1533, fecha de ese encuentro, estaría terminado el poema.

A pesar de la aparente desconexión de sus dos partes, el planteamiento de la égloga como homenaje al duque de Alba le confiere unidad, ya perceptible desde el nombre del protagonista del núcleo pastoril, Albanio, alusivo a la casa de Alba. Sin embargo, los anotadores del siglo XVI silenciaron esa identificación, no advertida hasta los comentarios de Faria e Sousa a las *Rimas várias* de Camões⁵. Menéndez Pelayo recupera la hipótesis e interpreta la ciencia de Severo como la disciplina moral que inculca el maestro al discípulo⁶. Para testimoniar dicha recepción, Albanio designa al duque de Alba, llamado «gran pastor», en una égloga de Juan de

dudas en torno al encuentro de Garcilaso e Isabel Freire en Sevilla o Granada en 1526, año en el que Garcilaso fue regidor de Toledo, entre el 26 de junio y el 25 de agosto.

⁴ El duque de Alba que firma el villancico del libro I («Villancico del mismo y de Garcilaso de la Vega a don Luis de la Cueva porque bailó en palacio con una dama que llamaban la páxara») debe identificarse con don Fadrique.

⁵ En el t. V (1689: 211b). Esta obra, de publicación póstuma, habría sido escrita antes de la muerte de Faria e Sousa, en 1655.

⁶ En *Antología de poetas líricos castellanos*, obra publicado en 1945 pero escrita en torno a 1910. Keniston apoya esa identificación, mientras que Lapesa y Navarro Tomás la ponen en duda.

Tovar de 1571⁷. Se aduce otra prueba literaria, el *Orlando furioso* de Ariosto (1516), obra en la que un personaje de ficción, Ruggiero de Risa, sufre el mal de amor hasta que la maga Melisa, transmutada en el mago Atalante, aplica al joven la doble terapia consistente en mostrarle la gloria de sus descendientes, entre ellos Hipólito de Este, y al mismo tiempo despertar en él el odio hacia su amada Bradamante. La égloga II habría seguido este pasaje como modelo del empleo de un episodio ficcional al servicio del encomio de un linaje.

La equivalencia de Severo con el fraile dominico fray Severo Marini o Varini, que suplantó a Luis Vives en la educación de los nietos de don Fadrique, y de Camila con María Enríquez vendrían a sumarse a esta lectura de la égloga II en la que los datos históricos y literarios refuerzan la coincidencia de Albano y Fernando en una misma persona, que experimenta un cambio moral.

En «La estructura retórica de la Epístola a Boscán de Garcilaso de la Vega» (2000), Charles B. Moore establece los antecedentes teóricos del género epistolar en las retóricas y las *artes dictaminis* medievales. De las diversas influencias, destaca la de Cicerón, transmitido a Garcilaso por Boscán y por ciceronianos como Navagero y Seripando. Suscribiendo la opinión de Rivers y de Lapesa, la considera la primera epístola horaciana española, en donde lo formal y lo doctrinal se mezcla con lo familiar.

Realiza a continuación un comentario, fundamentalmente temático, elaborado mediante remisiones críticas, en las que sigue como principal fuente a «Sabat-Rivers», referencia soslayada en la bibliografía, a pesar de sus múltiples citas⁸. Destaca en el poema la irrisión como medio de captar la benevolencia del oyente, la sátira de los viajes como indicio del *nil admirari* y, sobre todo, su carácter de epístola horaciana «por su inclusión, entre otros, de la amistad, la sátira social, la mención explícita del nombre del destinatario, los

⁷ Estudiada por Labrador, Zorita y Di Franco (1987) en un artículo aquí reseñado.

⁸ De Elias L. Rivers solo incluye su edición comentada (1981), pero omite «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature» (1954). Se echa en falta asimismo el fundamental estudio de Claudio Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso» (1988).

detalles cotidianos y el humor» (Moore: 2000: 45), sin eludir los personales⁹.

En la segunda parte estudia la organización estructural de la carta en cinco partes (*salutatio*, *exordium* o *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*), mezclando de manera confusa los preceptos de los tratadistas medievales de las *artes dictaminis* con Cicerón y Erasmo. Sigue un recuento de las figuras retóricas, en el que se perciben imprecisiones como la denominación de hipérbole al uso de cuantificaciones con «tanto» o «mucho» o la inadecuada aplicación a Garcilaso de conceptos y definiciones tomados de las retóricas medievales.

Por esos años el género de la epístola recibió dos importantes volúmenes colectivos, el de *La epístola*, editado por Begoña López Bueno (2000) y el de *La epístola poética del Renacimiento español*, número monográfico de *Canente. Revista Literaria* (2002). En dicho contexto surge este artículo, con su novedosa hipótesis de la influencia de la retórica en la epístola garcilasiana¹⁰.

Fray Luis de León

Poesía y vida de fray Luis de León han recibido importantes análisis, atentos a la obra poética, original y traducida, a su relación con otras destacadas figuras como Arias Montano o san Juan de la Cruz, y a las vicisitudes del proceso inquisitorial¹¹. Cumplen el primer cometido los artículos de Allison Peers (1946) y Lázaro Carreter (1995), que abordan, respectivamente, los problemas del misticismo y el clasicismo. En los aspectos

⁹ Frente a esta clasificación, Luján Atienza (2003: 179) señala las diferencias que apartan al poema del modelo horaciano y defiende su doble lectura como *sermo* y como *oratio*, conversacional y retórica. Asimismo, cuestiona la *dispositio* epistolar.

¹⁰ No se mencionan las numerosas erratas, pero sí algunos errores de peso, a los que no es necesario añadir comentario: «la mayoría de los humanistas españoles (por ejemplo, Moro y Vives)» (Moore: 2000: 35), «Cicerón también afectó el *arte dictaminis*» (35), «el impacto de Cicerón sobre el género se había sentido desde la Edad Media, por ejemplo en Horacio, quien tenía como modelo las cartas familiares de Cicerón en prosa» (36), *Propalladilla* de Torres Naharro (36).

¹¹ Para el tema del proceso inquisitorial véanse, entre otros, León (1991), Alcalá (1991) y Barrientos García (1996: 439-554).

biográficos se centran Beltrán de Heredia (1934), Cantera (1946) y Alcalá (1998)¹².

Allison Peers, en «El misticismo en las poesías originales de Fray Luis de León» (1946), cuestiona la aplicación del calificativo de «místicos» a los escritores teniendo en cuenta su experimentación del fenómeno y se refiere al cómputo hecho por Menéndez Pelayo, que contabiliza dentro de esta categoría trescientos escritores y unas tres mil obras. Peers remite a sus *Spanish Mysticism, a Preliminary Survey* (1924) y *Studies of the Spanish Mystics* (1927-1930) para revalidar que «las obras de Fray Luis de León confieren a su autor derecho indiscutible a que se le incluya en la categoría de místico» (Peers: 1946: 113). Objeciones como el reconocimiento luisiano de sus propios límites, *de quorum numero non esse me, et fateor et doleo*, la inspiración en otros autores, las influencias ajenas al misticismo, la falta de método y orden en la descripción de la vía mística, sin grados ni moradas, son rebatidas por el crítico, que aduce *De los nombres de Cristo* (1583) como obra paradigmática del concepto de vida contemplativa, en fray Luis asentada sobre cuatro fundamentos: el deseo de unión, la purgación, el empleo de la naturaleza como medio conducente a la iluminación y la unión o transformación de amor.

Discrepando de Menéndez Pelayo (1885. I: 41), niega el misticismo de la poesía original y para probarlo examina los nueve poemas relacionados con el tema: *Al salir de la cárcel* (XXIII); *Al apartamiento* (XIV), en donde el poeta se ocupa de sí mismo y no menciona a Dios; *Noche serena* (VIII), que se acerca a la vida mística, por el elevado ideal que presenta, el rechazo del mundo y el lenguaje propio de la teología mística, aunque aquí «el pensamiento de Fray Luis atiende no a lo inmanente, sino a lo trascendente» (Peers: 1946: 121); *A Francisco Salinas* (III), en donde música y armonía se unen en el son celeste del que participa el alma y se recurre a expresiones místicas, como la navegación, el arrobamiento, la muerte creadora y el despertar de los sentidos¹³.

¹² Los estudios de García Villada (1922) y Blecua (1945) son analizados en el capítulo III, *Textos y documentos*, del presente trabajo.

¹³ La oda III es aducida por Luis Torres Quevedo, «El número poético» (1931-1932), como ejemplo del concepto de *número* o ritmo profundo e interior, reflejo de una armonía de naturaleza pitagórica que se relaciona con la poesía pura.

Tampoco se advierte misticismo en los poemas religiosos: *A una señora pasada la mocedad* (VI); *En la Ascensión* (XVIII), cuya versión adicionada aporta una conclusión casi mística; *A Todos los Santos* (XIX), que menciona una «noche oscura» sin connotaciones místicas.

Del conjunto entresaca dos poemas. La oda *A Felipe Ruiz*, «¿Cuándo será que pueda» (X), aunque calificada de mística por críticos como Pfandl, no manifiesta un anhelo de unión divina, sino de conocimiento, que tiene por meta las moradas «del gozo y del contento», que no están habitadas por Dios, sino por los «espíritus dichosos». Solo *La vida del cielo* (XIII) admite dicha clasificación, pues evoluciona desde el contenido bíblico inicial hasta la «mística morada interior», con «referencia al proceso total de comunicación entre el Alma y el Esposo» (Peers: 1946: 130), seguida de las fases del descanso y del arrobamiento o éxtasis, con ruego final de que se le conceda el don unitivo.

Tras una recapitulación, cita las palabras de Menéndez Pelayo, quien en *Místicos agustinos españoles* (1929) afirma que fray Luis tomó de los místicos «la alteza del pensamiento, en él unida a una serenidad, lucidez y suave calor, a la continua dominantes en sus versos y en su prosa, no menos artística que ellos, y semejante a la de Platón» (en Peers: 1946: 131).

Fernando Lázaro Carreter, en «Fray Luis de León y la clasicidad» (1995)¹⁴, traza un perfil general de fray Luis como humanista, atendiendo a su actividad poética, traductora, de los autores clásicos y de la Biblia, y prosística. Suscribiendo el juicio de Alberto Blecua, que lo erige en «el primer poeta humanista español en lengua vulgar» (Blecua: 1981: 99), destaca en su poesía el gusto por los temas morales, con el precedente de Bernardo Tasso, frente a los amorosos y épicos, y destaca la importancia de las traducciones como medio de acceder a la clasicidad, pues «al vencer las dificultades de la traducción, estaba forjándose su propia lengua poética» (Lázaro Carreter: 1995: 467). Sus versiones de los poetas latinos corresponden a una etapa anterior a la cárcel, ya que tras esta experiencia emprenderá la paráfrasis del *Libro de Job* y el

¹⁴ A Lázaro Carreter se deben decisivos escritos sobre fray Luis de León (1980, 1981).

traslado de veintisiete salmos. Dicha faceta lo convierte «en pórtico de la clasicidad en España» (Lázaro Carreter: 1995: 470).

En su empeño por dignificarla, enriquece la lengua vernácula con reminiscencias latinas¹⁵, tales como «si soy del vano dedo señalado», que remite a la oda IV 2 de Horacio, o «en busca de este viento», el *ventus popularis* de Cicerón. Proclama dicha reivindicación en *De los nombres de Cristo*, en la «Dedicatoria» del libro III, publicado en 1585, año en el que también ve la luz el *Discurso de la lengua castellana* de Ambrosio de Morales, que expone ideas similares acerca del cuidado y elaboración de los escritos en romance.

En el grupo de los estudios biográficos figura «Una pieza desconocida (o inédita) del primer proceso de fray Luis de León» (1934), de Fr. Vicente Beltrán de Heredia¹⁶, que edita el acta de una exposición presentada por fray Luis en la audiencia del 26 de febrero de 1575, durante el proceso inquisitorial. Dicho texto, conservado en el Archivo Histórico Nacional (Inquisición, leg. 3, 192, 109) reproduce la solicitud de fray Luis de que se reactive su proceso, alegando que el dominico Mancio de Corpus Christi, su patrono en la causa, juzgó todas sus proposiciones como «llanas e verdaderas». Tras insistir en su inocencia y achacar su prisión a las insidias de enemigos suyos, aduce el agustino su falta de salud. Beltrán de Heredia documenta el papel de Mancio, asesor de Diego González, cuando este fue enviado por la Inquisición de Valladolid a Salamanca. Mancio, obligado a regresar a su Universidad, desatendió no solo la causa de fray Luis, sino también las de otros hebraístas, Grajal y Martínez Cantalapiedra. Tras la del 26 de febrero se produjo otra audiencia, el 6 de marzo, en la que el agustino se reafirmó en sus reclamaciones. Finalmente, el 7 de abril el dominico presentaría su dictamen definitivo, en el que lo declara inocente, aunque la liberación no se produjo hasta año y medio después.

¹⁵ Indica que fueron exploradas por Menéndez Pelayo, que definió a fray Luis como «nuestro máximo clásico» (Lázaro Carreter: 1995: 473). Aunque no da la fuente, tal consideración está expuesta, entre otras obras, en *Horacio en España* (1885. II: 26-34).

¹⁶ Autor que dedicó numerosos trabajos a la Universidad de Salamanca (1930, 1972a, 1972b, entre otros).

Francisco Cantera, en «Arias Montano y Fr. Luis de León» (1946)¹⁷, constata la afinidad de aficiones, actividades y circunstancias de ambos humanistas, que además de haber nacido en 1527, coincidieron en la Universidad de Alcalá, en donde recibieron el magisterio de Cipriano de la Huerga, y compartieron la condición de poetas, eruditos y filósofos, interesados en las Sagradas Letras y en la reforma de los estudios teológicos. Enfocaron la traducción de la Biblia de un modo similar, defendiendo la necesidad de acercarse lo más posible al original hebreo, frente al bando escolástico, partidario de la Vulgata y la Septuaginta.

Incluso un poema atribuido a fray Luis, las liras *A la hermosura exterior de Nuestra Señora*, podría deberse a un imitador del estilo de Arias Montano «en su paráfrasis castellana de los *Cantares*», a juicio de Menéndez Pelayo (1885. II: 35). Cantera apoya esa autoría luisiana y pone en parangón los versos de dichas liras y las respectivas versiones del *Cantar* debidas a fray Luis y a Arias Montano, para concluir que las unen numerosos detalles¹⁸.

En 1559 Arias Montano mostró a fray Luis una obra escrita en italiano en la que el agustino «creyó percibir alguna proposición herética relativa a la Eucaristía» (Cantera: 1946: 311). Comentó este hecho a Diego de Zúñiga, uno de sus futuros acusadores, que sugirió que la injerencia del pasaje condenable se debía a Arias Montano. En 1562 confesó ante la Inquisición de Valladolid el hecho y lo puso por escrito. Pero Arias Montano no fue detenido pues por esas fechas estaba en Trento. Diez años más tarde, el 27 de marzo de 1572, Fray Luis ingresó en la cárcel de Valladolid y Diego de Zúñiga insistió en su acusación. En escritos presentados en 1572 y 1573, fray Luis defendió la inocencia de su amigo. No obstante, en la *Amplia defensa* del 14 de mayo de 1573, tras exculparlo añadió que «ni santifico ni verifico al dicho Montano: posible sería que me hubiese engañado en lo que me dijo de haber quemado el libro» (Cantera: 1946: 318).

¹⁷ Estudian esa relación otros investigadores como López del Toro (1956) y Morocho Gayo (1992).

¹⁸ Siguiendo a Blecua (1990), Ramajo Caño (2006: 411-428, 654-655) edita el poema («Los *Cantares de Salomón* en octava rima») y expone los problemas de atribución.

Arias Montano y fray Luis de León coinciden en numerosos documentos del proceso como autores de sendas versiones del *Cantar de los Cantares*, terminadas respectivamente en 1554 y en 1561. Según declaraciones del procesado, durante once años tuvo en poder la paráfrasis de su amigo, que se la cedió a cambio de que la tradujera al latín.

Confirman esa estrecha amistad la carta en la que fray Luis responde al ruego de Arias de que interceda ante León de Castro, opuesto a que se autorizara la *Biblia Regia* por basarse en la traducción de Pagnini (Lyon, 1527). En su escrito, además de censurar el fanático helenismo del censor, fray Luis habla de su situación personal y su cansancio de la Universidad y de la cátedra de Durando. Este acecho continuaría hasta la muerte de León de Castro, en 1580. Posteriormente, ambos amigos tal vez volvieron a encontrarse en 1587 y 1588 en Madrid, donde fray Luis fue recibido por Felipe II.

En «Fray Luis de León, maestro de S. Juan de la Cruz: de la *Exposición del Cantar de los Cantares* al *Cántico Espiritual* y los tratados místicos» (1998) Ángel Alcalá plantea las coincidencias y diferencias de ambos poetas en los dominios doctrinal y literario, atendiendo fundamentalmente a las versiones del *Cantar de los Cantares*. A dicho texto bíblico dedicó fray Luis en 1561 una prolija y literaria *Exposición* en castellano y con posterioridad la *Triplex Explanatio in Canticum*, versión latina publicada en 1589, que añade la interpretación eclesiológica a las exégesis filológica y mística, aparecidas en 1580 y 1582. Estos últimos comentarios se anticipan a la supuesta fecha de redacción, 1584, de los tres grandes poemas de san Juan de la Cruz, el *Cántico*, la *Llama* y la *Noche oscura*, y sus cuatro tratados en prosa. Es asimismo anterior el diálogo *De los nombres de Cristo*, de 1583, con pasajes místicos que pudieron haber sido leídos por el carmelita.

Sus coincidencias doctrinales, resultado de lecturas comunes, atañen al fenómeno del ascenso y unión mística. Los separa la falta de la experiencia unitiva en fray Luis, tanto en el plano personal, según confiesa en la *Triplex explanatio*, como en sus poemas, que no traslucen dicha vivencia, plasmada en la obra sanjuaniana. En cambio, fray Luis refleja una mayor erudición, en

su acopio de citas de fuentes patrísticas y escolásticas, frente a su escasez en el *Cántico* en prosa de san Juan.

En 1568 fray Juan de Santo Matía, matriculado en la Universidad de Salamanca, pudo haber asistido al curso de fray Luis sobre la *Distinctio 25, De fide*, de Durando, que se ocupaba de problemas textuales bíblicos, con las consabidas repercusiones en el proceso, aunque falta documentación que corrobore ese hipotético encuentro. El magisterio luisiano se ejercería a través de sus versiones del *Cantar de los Cantares*, principalmente la *Exposición* castellana, de 1561, cuyo original, devuelto por Isabel Osorio, fue sustraído y copiado por Diego de León y difundido por toda España, pero también la *Expositio* latina, así como dos versiones poéticas del cantar, en liras y en octava rima, atribuidas al salmantino. Dichas piezas siguen verso por verso el *Cantar* bíblico, para san Juan solo una lejana inspiración. Las liras se conservan en un manuscrito de Oxford con otras composiciones de autoría luisiana segura. Contienen numerosas «frases que San Juan parecería haber plagiado» (Alcalá: 1998: 46), entre ellas la «caballería» y «Aminadab», que en las versiones posteriores fray Luis interpretaría como «los carros o cuadrigas de un príncipe». El poema en octavas fue incluido en los *Índices* de 1581 y 1583, prueba de que circulaba antes de esos años. Puesto que fray Luis negó en el proceso haber escrito una versión del *Cantar* en verso, su composición sería posterior a 1576. Con independencia de cualquier fuente, san Juan termina su *Cántico espiritual* al llegar a la mitad del *Canticum*, cuando aparece Aminadab, con la exaltación del amor consumado, omitiendo la parte que presenta a la amada que sigue buscando.

Destacan, entre sus coincidencias, el reconocimiento de la inefabilidad de la experiencia mística y el empleo de expresiones como «la corteza de la letra» para el sentido literal, que fray Luis aplica en la *Prima explanatio*, tomándola de san Bernardo, y san Juan emplea reiteradamente, e «inteligencia mística». Después de someter a un cotejo el *Cantar* y la *Exposición*, Alcalá detecta numerosas semejanzas textuales en párrafos enteros y ciertos términos específicos, tales como *arrabales*, *azucenas*, *bodega*, *flores*, *rosales*... Como principal diferencia, señala que san Juan nunca comenta el *Cantar*, ni en sus cuatro tratados de teología mística

(*Cántico espiritual*, *Subida*, *Noche oscura* y *Llama*) ni en el *Cántico espiritual* y opera libremente con respecto al texto bíblico, aunque manteniendo su naturaleza dramática y dialogal. Crea un poema amoroso, acerca de un amor consumado y recordado, asociando pasajes y frases distantes en el modelo. Remite a Jorge Guillén para postular la autonomía de los poemas, entre sí y con respecto a la prosa, reivindicando la lectura amorosa anterior a la alegoría mística, aplicada por el propio san Juan en sus tratados. Los sitúa, por lo tanto, en un nivel metafórico intermedio, con un sentido plural «ni estrictamente místicos, pues ese carácter corresponde a los tratados en prosa, mas no a estos sublimes poemas, ni estrictamente eróticos» (Alcalá: 1998: 64).

San Juan de la Cruz

A la obra de san Juan de la Cruz, ya introducida, se dedican de manera específica los trabajos de Manero Sorolla (1994), sobre cuestiones biográficas; Mancho (1987) y Gorga López (2004), en sendos estudios de los símbolos; y García de la Concha (1970), acerca del estilo. Se añade de este último crítico un artículo sobre la poesía carmelitana (García de la Concha, 1976).

M.^a Pilar Manero Sorolla, en «Ana de Jesús y Juan de la Cruz: perfil de una relación a examen» (1994), revisa la biografía de Ana de Jesús y su amistad con san Juan de la Cruz, determinante de la configuración del *Cántico*. La existencia de esta monja carmelita, silenciada por los biógrafos de san Juan, tiene como principal fuente la obra de Ángel Manrique, *La venerable Madre Ana de Jesús* (Bruselas, 1633), a la que se suman las declaraciones de los procesos de beatificación y canonización, las historias de la orden del Carmelo y el testimonio de su compañera Beatriz de la Concepción. Falta información directa de Ana de Jesús que pudiera esclarecer la influencia del santo en sus vivencias místicas, pues ni escribió su propia biografía ni se pronunció durante el proceso de canonización, entre 1614 y 1618, para evitar que su testimonio resultase inoportuno y recordase la postura antidoriana de Juan. Sin embargo, y frente a la «creencia oficial y popular de una gran amistad mutua» (Manero Sorolla: 1994: 21) entre san Juan

y santa Teresa, reducida a muy pocos encuentros, a Ana de Jesús y no a la fundadora corresponde ese rango afectivo.

Tras un breve encuentro en Mancera (1570), Ana y Juan coincidieron en Beas (1578-1586) y Granada (1586-1591), ciudad en la que se estrechó su amistad, sobre todo entre 1582 y 1585. Además de discípula y confidente, la monja actuó como impulsora de la organización del *Cántico*, comenzado en Toledo, de la escritura de las *Declaraciones* y de la integración de la poesía y de los comentarios. El traslado de ambos a Madrid no interrumpió esa amistad y, según un testimonio del proceso de beatificación, el futuro santo se despidió de las Descalzas de Madrid antes de partir hacia La Peñuela, depuesto de todos sus cargos. Sin embargo, faltan pruebas en torno a esa relación a partir de 1588, cuando se instaura la «Consulta», gobierno permanente que supedita las Descalzas a la dirección espiritual de los frailes. Después de asesorarse con teólogos como Luis de León, que le dedica su *Libro de Job*, Ana remitió a Roma en 1590 la petición del breve *Salvatoris*, para confirmar las leyes heredadas de santa Teresa, frente al nuevo decreto. Sin embargo, por esos años Juan aprueba las *Constituciones* dorianas, hasta que se aparta de la política religiosa de la Consulta y de Doria. A su muerte, en 1591, las monjas de los carmelos en donde Ana había sido priora, Beas y Granada, quemaron los posibles testimonios escritos de esa amistad.

Durante tres años Ana fue encarcelada en la prisión del Carmen de Madrid, hasta la muerte de Doria, en 1594. Tras una estancia en Salamanca, la orden le impuso un exilio fuera de España, que supuso la proyección europea del Carmelo, en París, Dijon y Flandes, y de la obra de san Juan de la Cruz, pues llevó consigo las *Canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Christo*, entregadas por su autor en 1584 con *Declaración* y *Dedicatoria*. Dicha versión, el *Cántico* A, ausente de la primera edición de la obra del carmelita, de 1618, aparecerá en Bruselas en 1627, por iniciativa de Beatriz de la Concepción.

M.^a Jesús Mancho, en «Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *noche* de San Juan de la Cruz» (1987), contempla las tradiciones que convergen en este importante elemento de la lírica sanjuaniana, pasando revista a siete teorías que

se han aplicado a su interpretación: la ahistórica, la sintética, la secular, la bíblica, la arabista, la germánica y la mítico-arquetípica.

Las dos primeras, la ahistórica, representada por Baruzi, y la sintética, se oponen por la valoración de este símbolo como un hallazgo personal o un recurso exento de originalidad. La teoría secular (Dámaso Alonso) remonta el símbolo a Garcilaso, a través de su versión «a lo divino» de Sebastián de Córdoba, o bien a otros orígenes profanos, como las alboradas.

La bíblica, reflejada en citas, símbolos y recursos estilísticos, detecta la presencia del símbolo de la «noche» en el *Éxodo* y el *Cantar de los Cantares*. Sobre este fondo, san Juan enfatizará el tránsito de la luz a las tinieblas y establecerá una oposición entre la noche y el día, la luz y la oscuridad, de raigambre agustiniana. Forja así la idea de la doble oscuridad de esa noche, por la privación de la luz natural y sobrenatural, noche de la fe doblemente tenebrosa, indispensable para alcanzar la unión.

La tesis arabista (Asín Palacios) defiende la huella de los conceptos de la mística sadili, en especial el de *quabd* o apretura del alma, equivalente a la noche sanjuaniana, que también simboliza el aprieto y desconsuelo del espíritu por su purgación; la sequedad en que Dios sume al alma para desasirla de todo lo que no es él; la ceguera de toda percepción y la inhibición de la voluntad. Según Hatzfeld, el nexo de unión entre las doctrinas árabes y las cristianas sería el sufí cristiano Raimundo Lulio.

La teoría germánica considera el influjo de los escritores místicos renano-flamencos —ya notado por Menéndez Pelayo en «La estética platónica en los místicos de los siglos XVI y XVII»—, tanto en la rama ortodoxa como en la heterodoxa que representan los dejados, los iluminados y los quietistas. El impulso reformador promovido por Cisneros favoreció la propagación de este tipo de literatura intimista de Alemania y los Países Bajos, primero a través de una corriente ascética y, ya en la segunda mitad del siglo XVI, con la traducción de los más importantes místicos germanos —Ruysbroeck, Eckhart, Taulero y Suso—, que habrían inspirado la configuración del símbolo de la noche y sus estados negativos, acaso mediatizados por la vía del Recogimiento franciscano. Ambas tendencias serían frenadas por la condena explícita de los índices de Valdés y Quiroga (1559, 1583).

Una última corriente aplica el «arquetipo» de Jung para explicar la simbología de las tinieblas (Mircea Eliade). Según esta concepción, se entabla una dialéctica de contrarios entre las tinieblas nocturnas del proceso místico y la luz esplendorosa de la unión. San Juan hereda esta tradición de raíces arquetípicas y la reelabora de manera intuitiva.

Otro recurso característico de la expresión mística, la paradoja, es estudiado por Gemma Gorga López en «La función de la paradoja en la poesía amorosa de *Cancionero* y en el *Cántico* de San Juan de la Cruz» (2004), en donde contrasta el funcionamiento de las paradojas místicas y las cancioneriles. Sitúa su origen en la teología negativa o apofática —que arranca del Pseudo Dionisio Aeropagita y luego afianzan Ramón Lull y Maister Eckhart— y la poesía cancioneril hispánica del siglo XV, ligada a la agudeza. El empleo de esta figura en la mística trasciende las estructuras mentales lógicas, pues no se comunica por la vía racional. A diferencia de la cancioneril, la paradoja mística no exige comprensión y no se dirige a la esfera intelectual, sino a la emotiva, y a través del oscurecimiento del sentido transmite una revelación.

Víctor García de la Concha, en «Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz» (1970), examina la evolución del poeta, desde las versiones y creaciones directas a lo divino hasta la mística, a través del símbolo. Enlaza con los estudios sanjuanianos surgidos alrededor del Centenario (1942), para poner énfasis en la «voluntad de estilo» sobre su valor extraliterario¹⁹. Retoma la hipótesis de Emilio Orozco, para quien san Juan se inspira en la versión de Garcilaso a lo divino hecha por Sebastián de Córdoba y acusa la influencia de la poesía cantada surgida en el ambiente carmelitano. Como otras órdenes, la del Carmelo practicaba dos maneras diversas de divinización, la improvisada, de Teresa y otras hermanas, y la elaborada, a cargo de la «monja letrera», María de San José.

Aunque pudo haber comenzado antes, la participación de Juan en las divinizaciones se liga a la orden carmelitana, sobre todo en sus años en Granada, entre 1582 y 1584. Las piezas más

¹⁹ Ya Menéndez Pelayo, en su discurso de ingreso a la RAE, aunque afirmaba que la poesía sanjuaniana excedía los criterios literarios, reconocía en ella la perfección artística, que abordaron estudiosos posteriores.

antiguas, escritas en la etapa de Ávila (1572-1577), son *Entreme donde no supe* y *Vivo sin vivir en mí*, glosada esta última también por santa Teresa. Constituyen ejemplos de creación directa, sin antecedente profano, del mismo modo que las treinta primeras estrofas del *Cántico* y el cantar de la *Fonte* —relacionado, según Dámaso Alonso, con el romance de Fontefrida—. Ya en Granada elabora las versiones a lo divino: el *Pastorcico* y *Tras un amoroso lance*, que figuran en el manuscrito Sanlúcar; una estrofa del *Thesoro* de Padilla (1580) y otra glosa, *Sin arrimo y con arrimo*, sin antecedente. Por lo tanto, la denominación de poesía a lo divino solo se aplica a parte de la producción poética religiosa de una época.

De acuerdo con la mayoría de los críticos, la lírica tradicional y la renacentista ejercen influencia en la poesía de san Juan, que muestra ecos de Sánchez de Lima, de Sebastián de Córdoba, en los temas del pastor muerto en el árbol y la escena nocturna de amor con viento junto a la almena, y de Garcilaso, posible modelo de la fuente y de las imágenes nocturnas y aurales, ya convertidas en *topoi*. El propio poeta afirma que compuso la *Llama*, de 1584, siguiendo el *Boscán a lo divino*, prueba de que estableció contacto con el libro en los años granadinos.

Su etapa de estudios en el colegio jesuítico de Medina (1559-1563) le proporcionó la formación humanística y el acercamiento a la literatura latina. Entre 1566 y 1568 pudo haber asistido en Salamanca a las clases del Brocense y de fray Luis de León²⁰, aunque nada autoriza a defender el mutuo conocimiento. García de la Concha considera a Juan de Yepes un humanista de la Contrarreforma y no comparte la idea de que en él predomine lo popular sobre lo culto. Pertenece al grupo de la orden carmelitana que defiende la cultura, siguiendo a la Fundadora, que se refería a él como «Séneca».

Mística y poesía se relacionan como formas de conocimiento intuitivo y totalizante, tal como expone el prólogo al

²⁰ García de la Concha (1970: 391-392) cita la hipótesis de Hornedo sobre el seguimiento durante 1566-1567 del curso *De inspiratione*, impartido por fray Luis. Según Alcalá (1998: 41-42), el paso de fray Juan de Santo Matía por la Universidad de Salamanca se limita al curso 1567-1568, época en la que fray Luis explicó el tratado *De fide* de Durando, al que probablemente habría asistido el carmelita.

Cántico espiritual, clave hermenéutica de la poesía del santo: el concepto de la «inteligencia mística», la experiencia inefable y la tensión entre el impulso hacia la comunicación y el refugio en el silencio. De acuerdo con ello, la poesía de san Juan transmite un conocimiento mediante un lenguaje connotativo que expresará por primera vez vivencias sobrenaturales. Frente a críticos como Bousoño, no cabe adoptar un criterio uniforme en la determinación de las relaciones entre poemas y prosa explicativa. Tampoco es aceptable que antes de empezar un poema se halle en posesión de una experiencia y teoría místicas perfectamente definidas: «El poema emerge, así, como entidad autónoma de naturaleza estética, entendida esta en su dimensión teológica» (García de la Concha: 1970: 403). Su principal instrumento, el símbolo, se entreteje con materias diversas, para dar un sentido polivalente a su poesía. Su conciencia estética está expresada en el capítulo 35 de libro III de la *Subida*, en donde define el arte como un medio de acercarse a Dios. Teoría y práctica, o doctrina y técnica, se muestran por lo tanto inseparables en su poesía.

De la corriente divinizadora con la que san Juan entra en contacto a través de su orden trata otro artículo de García de la Concha, «Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro» (1976), reseña del contenido de un corpus carmelitano, ilustrativo de la actividad poética de dicha comunidad, ya descrita por Emilio Orozco²¹. Según se desprende de su epistolario, santa Teresa fomentaba el cultivo de la lírica devota, practicada en el convento de la Concepción de Nuestra Señora del Carmen, de Valladolid, su cuarta fundación. En el *Archivo de las Carmelitas Descalzas* se conserva un cuaderno de 1962, que recoge descripciones hechas en 1921, con ciento cuarenta y nueve registros de diversas obras. La sección de poesía se divide en tres grupos, que distinguen las composiciones de las monjas del propio convento, entre las que destacan María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento; las de autores no conventuales y los registros con poesía sacra tradicional a lo divino y teatro conventual, en pliegos poéticos sueltos y algunos cuadernillos. En este artículo se reseña

²¹ En «Poesía tradicional carmelitana», de 1956, recogido en *Poesía y mística*, que puede leerse en la edición anotada y actualizada de Lara Garrido (1994).

el contenido de una de las carpetas, con poemas de carácter tradicional, como villancicos, coplas, romances, quintillas y décimas, más una pieza dialogada.

De este acervo entresaca el *Libro de Romances i Coplas desta Casa de la Concepción del Carmen* (de Valladolid), número 24-125 del catálogo, transcrito en su mayor parte en la primera mitad del siglo XVII, cuyo contenido se estructura en ocho partes: el ciclo navideño, la Eucaristía, la Trinidad, Nuestra Señora, los santos, coplas para hábitos y velos, ascética y vida religiosa y miscelánea. En ellos se repiten *topoi* y simbología bíblico-litúrgica como la imagen del vestido de amor, el paralelismo Adán-Cristo, el ciervo, el desposorio —a veces incorporando motivos del *Cántico sanjuaniano*—. Algunos de los temas están tomados de obras como el *Cancionero* de López de Úbeda o el *Cancionero General* de Hernando del Castillo y determinadas composiciones, como las dedicadas a la ascética y vida religiosa, adolecen de doctrinarismo. El conjunto muestra el gusto por las comparaciones con lo cotidiano y las formas de origen popular, el romance y el villancico, vehículos adecuados de estas piezas destinadas al canto.

La generación manierista

En el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* están representados otros autores que, sin haber alcanzado el renombre de los anteriores, resultan determinantes para reconstruir el panorama poético de la segunda mitad del siglo XVI. Sobre estas figuras versan los artículos reunidos en este apartado, que firman Labrador, Zorita y Di Franco (1987), Ramajo Caño (2011), Maurer (1984), Díez Fernández (1993), Gracia García (1989), Cossío (1933) y Bardaviu Ponz (1924, 1925).

José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. Di Franco, en «“Soy de los altos duques nyeto”. Algo más sobre un clásico realmente olvidado: la “Égloga” de Juan de Tovar» (1987), analizan un poema del *Cancionero de Poesías Varias* de la Biblioteca del Palacio Real (ms. 617), editado por estos autores en el *Anuario de Filología Española* (1985). El presente artículo agrega datos complementarios relativos a la identidad del autor y de uno de los personajes, Tormesio, como el sobrino del duque de Alba, el «gran

pastor Albanio», que vendría a confirmar su identificación con don Fernando en la égloga II de Garcilaso, modelo genérico del que proceden la dimensión dramática, la extensión y la polimetría, aparte de ciertos detalles como la actitud suicida de Tormesio. Plantea la égloga diversos enigmas resueltos en el transcurso de su acción, hasta llegar a un desenlace fúnebre seguido de la proclamación apoteósica. Constituye, en definitiva, una prueba de la recepción e influencia de este poema de Garcilaso en la generación subsiguiente.

Antonio Ramajo Caño, en «La configuración literaria de un soneto de Herrera: “¿Quién osa desnudar la bella frente...?”» (2011), rebate la lectura autobiográfica de un poema que desde Rodríguez Marín se ha interpretado a tenor de la enfermedad de la condesa de Gelves, aquejada de la «fiebre punticular o tabardillo», causante de su calvicie. A esta consideración de poema circunstancial opone Ramajo el concepto de «itinerario amoroso» que articula la edición de *Algunas obras de Fernando de Herrera*, de 1582 y, con apoyo de la tradición clásica, advierte la recreación del robo por parte de Apolo de la cabellera de la amada, a causa de los celos, variación del tópico de la ofrenda del cabello a una deidad, matizado con recuerdos de la historia de Berenice, cuya trenza donada al templo de Venus fue sustraída por los dioses y convertida en constelación, con el motivo superpuesto del sentimiento amoroso de los dioses hacia los humanos. Tópicos e imágenes se someten a un tratamiento renovador, que lleva a acusar a Apolo de sacrilegio, por haber atentado contra un ser divino, cuyo cabello es trasunto del sol.

A Figueroa se dedica el artículo de Christopher Maurer, «Hacia una edición de Francisco de Figueroa» (1984), que atiende a la transmisión de sus poemas y a la identificación de los apócrifos en los volúmenes de Tribaldos de Toledo (1625) y de González Palencia (1943) para proponer un modelo de edición²². De Figueroa no se conserva el autógrafo de ningún poema y se desconocen los testimonios en que se basa la *princeps*. Según Tribaldos, él mismo recibió los poemas de Antonio de Toledo,

²² Remite a su tesis doctoral (1982). Con posterioridad publicará su *Obra y vida de Francisco de Figueroa* (1988), estudio y edición del poeta.

amigo del poeta, y a través del Conde de Villamediana los presentó a don Vicente Noguera, que le encomendó la preparación de la obra, finalmente impresa en Lisboa por Pedro Craesbeeck, seguida de otra al año siguiente.

La fiabilidad de las atribuciones del volumen fue cuestionada por Rodríguez Moñino, que encuentra la epístola *Montano* en un cancionero autógrafo de Pedro Laynez y concluye que solo los sonetos de Figueroa publicados en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez de 1581 pueden considerarse atribuciones seguras. Frente a ello, Maurer únicamente pone en duda los siguientes poemas²³: La epístola *Montano, che nel sacro e chiaro monte*; el soneto «Bien te miro correr, tiempo ligero» (versión revisada en *Las tres musas últimas castellanas* de Quevedo de 1670); el soneto «Como acaece a aquel que luengamente», soneto comparativo similar a otros de Cetina²⁴; la canción «Tirsi, pastor del más famoso río», atribuida a Figueroa en la edición de 1625, donde lleva el título de *Égloga pastoral*, y en el ms. 531 de la Biblioteca del Palacio Real, pero bajo el nombre de Laynez en el ms. 3968 de la BNE, del siglo XVII, autoría que defiende Maurer apoyándose en los rasgos poéticos, sobre todo el empleo del verso suelto, y tras un cotejo; el fragmento «Cerca del muro que regó primero», que, por su relación con la égloga citada, podría ser también de Laynez; el soneto «Blanco marfil en ébano entallado», atribuido a Figueroa en la edición de 1625 y en el ms. 3968 de la BNE, pero asignable a Laynez por razones temáticas y estilísticas, a pesar de su frecuente cita como prototipo del estilo de Figueroa.

En cambio para el soneto «Estos, y bien serán pasos cuitados», asignado a Marco Antonio de la Vega por Lope de Vega en *El laurel de Apolo* (1630), debe reconocerse la paternidad de Figueroa, tal como hacen Lucas Rodríguez en el *Romancero historiado* (1581), Tribaldos (1625) y Quevedo en su edición de la poesía de Fray Luis de León (1631). Ninguna de las otras piezas plantea dudas, por su coherencia cronológica, estilística y temática y

²³ Es el primero en cuestionar la autoría del soneto «Como acaece a aquel que luengamente» y de la canción «Tirsi, pastor del más famoso río».

²⁴ Hasta el momento no se ha logrado probar esa hipotética autoría y no se incluye en la edición más reciente de la poesía de Cetina, a cargo de Ponce Cárdenas (2014).

también porque corroboran su autenticidad manuscritos que Tribaldos no habría conocido.

Las adjudicaciones infundadas proliferan a partir de la edición de 1626, en la antología de López de Sedano, las *Flores de varia poesía* (BNE, ms. 2973), la edición de Foulché-Delbosc, de 1911, del ms. 3968 de la BNE y la de Menéndez Pidal (1914) de los «cartapacios salmantinos» de la Biblioteca del Palacio Real. Todo este contenido, un total de ciento cincuenta y una composiciones, concurre en la edición de González Palencia (1943), que aglutina un conjunto de voces y estilos heterogéneos²⁵.

Como ejemplo de atribuciones espurias puede recordarse el grupo de cuatro sonetos con el mismo terceto, probablemente compuestos por poetas diferentes, así como piezas populares en su época, atribuidas a Figueroa debido a su fama: «Ay, Dios, si yo cegara antes que os viera», «Mucho a la majestad sagrada agrada», «No eres nieve, que fueras derretida», «Nací de padre y abuelo sin segundo».

Concluye Maurer que la nueva edición integrará los poemas de 1625 y los que se publicaron en vida del autor. Cualquier añadido debe probarse, sin que sea suficiente que en un manuscrito figure su nombre, tal como indican los errores del *Cartapacio de Morán de la Estrella*. De este modo, dispondríamos solo de los poemas de una primera época, desde la estancia de Figueroa en Italia hasta su vuelta a España, entre 1555 y 1559. Sin embargo, cabe suponer que en sus últimas décadas no escribió apenas, y así lo demuestran los poemas suyos citados en la *Galatea*, correspondientes a una etapa inicial²⁶.

De cuestiones relacionadas con la transmisión del texto de un poeta de la segunda mitad del siglo XVI se ocupa también el artículo «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas*

²⁵ Dichos errores derivan de la confusión de iniciales: —«Otro de F. M.», que no indica «Figueroa mismo», como interpreta Menéndez Pidal, sino Francisco Morán, compilador del cartapacio— o de una malinterpretación de la referencia «del mismo».

²⁶ También Mercedes López Suárez, en su edición de la *Poesía* de Figueroa, parte del volumen de 1625 como texto base, formado «por recopilación selectiva de las composiciones atribuidas a Figueroa comprendidas en aquellos manuscritos conocidos y aun en otros actualmente desconocidos» (López Suárez: 1989: 93-94).

Cantoral» (1993), de José Ignacio Díez Fernández, quien destaca en este volumen de 1578 un doble interés, histórico, como único testimonio de la actividad poética del grupo de Valladolid, y literario, por reflejar la adhesión a Garcilaso y ofrecer un modelo de *dispositio* diseñado y revisado por el propio autor.

El grupo de Valladolid está representado en el *Canto Pinciano* del libro III, que incluye la nómina de sus integrantes (Hernando de Acuña, Luis Salado de Otárola, Andrés Sanz Portillo, Hernando de Cepeda, Francisco de Montanos, Cristóbal de Mendoza, Pedro de Soria y Damasio de Frías). Asimismo, poetas de este grupo (Lomas Cantoral, Pedro de Soria y otro autor) componen los tres sonetos que constituyen la dedicatoria.

Tal como anticipa el epígrafe «Lo que contienen estos tres libros sumariamente», se adopta para el conjunto la estructura tripartita de las *Obras* de Boscán, dándole una articulación manierista al disponer dos libros de carácter misceláneo (I y III) en torno a un núcleo más coherente, configurado como cancionero petrarquista (II). Los poemas se colocan y agrupan cuidadosamente, atendiendo a la forma, el tema y los finales, equilibrando el orden con la *variatio*, sin excluir la cronología como uno de los criterios de ordenación.

Las *Piscatorias* de Tansillo abren el libro I «por una razón de prestigio y porque al ser la única traducción reconocida Lomas Cantoral quiere distinguir lo que ha traducido de lo que es original» (Díez Fernández: 1993: 66)²⁷. Este poema, así como los sonetos preliminares, rompen la división de Boscán entre los estilos cancioneril e italianizante. En el núcleo de las *Obras*, el libro III reúne poemas de métrica italiana que cantan el amor por Filis, nombre alegórico según reconoce el prólogo. La historia amorosa se ordena en tres momentos en los que la falta de motivación vital es sustituida por la retórica manierista: la visión de la amada y el esfuerzo por vencer el rechazo inicial, el amor presente y conseguido y las quejas por ausencia y celos.

²⁷ Deben añadirse la *Oda* y la *Canción XII*, ambas del libro III, fieles traducciones respectivas de la oda *A la moglie*, «Freme talora il tempestoso Egeo», y de la *Canzone a l'anima*, «Odi dal Cielo un grido alto e canoro», de Bernardo Tasso, según advierte Pérez-Abadín (1993).

El libro III, el más variado y extenso, recurre a la métrica italianizante para enlazar elegías fúnebres con cantos a la amistad, eje temático del libro, los elogios de personajes elevados y los poemas amorosos. Los amores de Tirreno y Montano, nombre pastoril de Francisco de Montano, autor del *Arte de música theórica y práctica* (Valladolid, 1592), son tratados en la canción X, relacionada con la epístola III y con un subgrupo de sonetos en primera persona. Siguen el canto general a la amistad de los poetas pincianos, que se entrecruza con el de la vida retirada en una composición en octavas, dos fábulas mitológicas (*Adonis*, *Céfalo y Pocris*), sonetos de respuestas y envíos, como los dirigidos a Herrera, una oda en liras y elogios de los poetas sevillanos.

Los finales de los tres libros, de tono satírico o moralizante, muestran entre sí un paralelismo que enlaza con los sonetos-prólogo. Funciona como cierre absoluto, del libro III y de las *Obras*, la canción XII, de contenido religioso.

Jordi Gracia García propone en «La retórica del destino en Francisco de la Torre» (1989) delimitar el concepto de *destino* y su relación con otras fuerzas, como el *bado*, las *estrellas*, la *fortuna*, la *suerte*, la *ventura* y el *caso*, evaluar su frecuencia y demostrar su carácter de fórmula, para concluir que esa «retórica del destino» no transmite una auténtica emoción poética. En su análisis del significado de cada uno de estos términos advierte el sentido platónico, con un matiz de fatalidad, de las *estrellas*; la función del *bado* como instrumento del *cielo* y, a la vez, instancia reguladora de las restantes fuerzas; la inestabilidad de la *fortuna*, aliada con la *ventura* y la *suerte* en el infortunio del poeta; el rango superior del *cielo* en esta jerarquía de las nociones que ejercen ese fatal determinismo.

De esta revisión semántica infiere que la presencia de los elementos trágicos no se limita a la égloga II, como sostenía Zamora Vicente, sino que se constata en el conjunto de esta obra poética, imbuida de un sentido de fatalidad que se muestra en el padecimiento voluntario y las quejas. El apartado final, «La retórica del destino: síntesis y sistema», recapitula las ideas expuestas y las aplica a la canción II 4, para concluir que el sistema metafórico elaborado sobre las fuerzas del destino desmiente la imagen de La

Torre como poeta melancólico, para apuntar, en contrapartida, a su manierismo.

En un apartado especial se reseñan los artículos dedicados a autores relacionados con un ámbito geográfico concreto. José María de Cossío, en «Indicaciones sobre algunos poetas montañeses del siglo XVI» (1933), pasa revista a una nómina encabezada por Juan Agüero, autor de un poema burlesco, sobre el *Pleito de los judíos con el perro de Alba*, y de versos latinos al frente de la edición de *Palmerín de Oliva* (Salamanca, 1511). Menciona después a Jorge de Bustamante, primer traductor de las *Metamorfosis* completas, en 1545, y de obras históricas como la de Jovino. Incluye asimismo a Sebastián Vélez de Guevara, que en 1592 publica en Burgos su *Cuarta y quinta parte de Flor de varios romances*. Esta colectánea, con la *Primera, segunda y tercera parte*, publicada en 1594, así como las tres partes de *Flor de Romances*, publicadas entre 1589 y 1595 por Pedro de Moncayo y Andrés de Villalta, formarán el *Romancero General* reunido por Pedro de Flores en 1600 y, en su versión definitiva, en 1604, por Juan de la Cuesta. La tarea de Guevara no se ha limitado a recopilar los textos, pues en el prólogo declara su intervención mediante enmiendas y reelaboraciones. Encabezan el libro cuatro sonetos de elogio cuya autoría corresponde al círculo de sus amistades santanderinas.

También con un enfoque local plantea Vicente Bardaviu Ponz su investigación sobre «Domingo Andrés. Poeta latino del siglo XVI, natural de Alcañiz, en Aragón» (1924, 1925), dividida en dos partes. La primera (1924) pergeña la biografía de Domingo Andrés, poeta latino del siglo XVI nacido en Alcañiz, autor de una obra compuesta por escritos de carácter moral y religioso y églogas en latín. Dichas piezas fueron reunidas en un códice autógrafo que se conserva en la Biblioteca de Escuelas Pías de Alcañiz, nombrado en 1622 por Blasco de Lanuza, de quien toma el elogio Nicolás Antonio (III. 327). Un sector de su contenido, las diecinueve églogas del *Poecilistichon*, fueron publicadas en la antología *Clariorum Aragonensium Monumenta* que publica Ignacio Asso y del Río en Amsterdam en 1786. Nicolás Sancho añadió cinco en la *Descripción histórica de Alcañiz* (1860). El final del artículo caracteriza el códice y reproduce el «Argumento» del *Anthropolytroseos*, inspirado en la *Historia Evangélica* de Juvenco.

La segunda parte del artículo (1925) se dedica a las Églogas I, *Agelthas*, sobre el nacimiento de Cristo, y II, *Melech aroim*, elegía al dolor de la Virgen, de la que solo se conserva un dístico. El artículo edita la Égloga I, así como los argumentos de cada uno de los tres libros del *De mutuo amore* y la invocación del *De Novissimo Judicio*. Como conclusión, entresaca de todas sus composiciones las contenidas en los cinco libros del *Poecilistichon*.

2. TEMAS Y PROBLEMAS

Filografía renacentista

Se reúnen aquí los trabajos de Aparici Llanas (1968) y Manero Sorolla (1992), que, con un enfoque general, abordan temas filográficos de carácter tópico. A partir del estudio de un repertorio ampliamente representativo, en ambos se ofrecen sistematizaciones del complejo entramado de tradiciones que constituye la lírica amorosa del siglo XVI.

M.^a Pilar Aparici Llanas, en «Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI» (1968), traza una división entre «Las corrientes amorosas» y «Los temas». En el primer capítulo constata la confluencia del platonismo con el amor cortés de los cancioneros, el petrarquismo, Ausias March y Ovidio, para delimitar el alcance de cada una de estas influencias.

Explica las concepciones amorosas del platonismo, que conjuga el amor humano y el divino. Lo ilustra con el *Banquete* de Platón, en donde se teoriza sobre la naturaleza del alma y el valor de la belleza terrena como reflejo de la ideal, o, en la reformulación cristianizada de Plotino, Dios. Ficino será el iniciador del platonismo renacentista y lo seguirá Bembo, que vulgariza las ideas platónicas. Hebreo añade el concepto de amor universal y Castiglione sintetiza dicha noción con la del amor cortés. El platonismo se difundirá en España a través de estos tratados italianos, sobre todo la traducción que hace Boscán de *El cortesano* (1534). Al aplicarlo a la poesía, el platonismo converge con el amor cortés de origen trovadoresco. Coinciden ambas corrientes en la espiritualización de la pasión amorosa, por la vía ideal o intelectual.

El petrarquismo, definido por Fucilla como «imitación directa o indirecta del *Canzoniere*», implicará la dignificación de la mujer y la asociación entre la naturaleza y el amor, con notas de melancolía y desengaño, recurrentes en la lírica amorosa del siglo XVI. Introducido por Boscán, el modelo de Ausiàs March intensifica la introspección y plantea la división ternaria del amor —bestial, espiritual y humano o mixto—, presente en casi todos los tratados. Junto a esta línea idealista se desarrollan las corrientes realistas, de impronta aristotélica y ovidiana. De la primera se adapta la teoría de la amistad, con la mediación de Capellanus. De esta confluencia, en la que se imponen el petrarquismo y el neoplatonismo, surge un renovado concepto de amor idealizado.

En la segunda parte del artículo sistematiza los temas, en cinco apartados, que a su vez se subdividen en sus correspondientes tópicos. Cada uno de ellos se acompaña de una clarificadora ejemplificación con textos poéticos de Petrarca, Bembo, March, Boscán, Garcilaso, Cetina, Montemayor, Aldana y Herrera, que ilustran las ideas y las imágenes en que cristaliza esta filografía conjunta. En *Definición y características del amor* dilucida su significado como bien y como deseo y las nociones de amor puro, paradójico y correspondido. Sigue *El enamoramiento*, en donde se analizan las causas de este proceso: la belleza de la amada, los ojos y la mirada, la herida de amor, los hados y el destino, determinantes de una fatalidad reforzada por la actitud de voluntarismo. Un tercer núcleo describe los *Efectos del amor*, esos signos externos como la palidez, la turbación del habla y la timidez, derivados de las tradiciones ovidiana, cortés, petrarquesca y neoplatónica, concordantes con el tono de queja, y apunta los recursos, símiles y metáforas, que expresan los estados amorosos de ausencia, enajenación, transformación y olvido. En el apartado de *La dama* se tratan los motivos de la belleza, las virtudes y la educación, así como la ambigüedad de la «dulce enemiga». Finalmente, en *El amante* se encarecen la fidelidad incondicional, definida en el soneto de Petrarca «Ponmi ove'l sole occide i fiori e l'erba» (CXLV), así como el vasallaje, que no excluye declaraciones de rebeldía.

En el capítulo de conclusiones, Aparici Llanas nota el relieve de la teoría platónica como base de este sistema filográfico

en el que las similitudes de las ideas eróticas obedecen a una poligénesis.

M.^a Pilar Manero Sorolla, en «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista» (1992)²⁸, traza una tipología de la representación femenina, partiendo de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca, sin excluir sus precedentes, y a través del petrarquismo. Cada imagen constitutiva de este retrato se interpreta a la luz de su origen y se sigue su evolución, detectando posibles interferencias de otros campos metafóricos.

Dicha configuración en imágenes suntuarias, como *oro*, *nieve*, *estrellas*, *perlas*, *rosa*, se define en el soneto CLVII y se completa en otros poemas, que, en conjunto, permiten reconstruir el prototipo de efigie femenina por sus rasgos físicos y cualidades espirituales. A lo largo del artículo se catalogan dichos elementos, con una amplia ejemplificación.

El cabello, la *chioma d'oro*, admite variantes metafóricas y se extenderá por obra de los petrarquistas italianos y españoles, como muestra el soneto XXIII de Garcilaso, hasta que el barroco introduce desvíos que dan cabida a los cabellos negros. El rostro se ajusta asimismo a una imaginería inamovible, en la que las piedras nobles alternan con las flores. *Marfil* y *rosas* forman parte del *bel viso* de Laura, en el soneto «Io canterei d'amor si novamente» (CXXXI), aunque es más frecuente la combinación de *nieve* y *rosas*, con otras variantes que adquieren sus propias formulaciones como *rosa* y *leche* en el petrarquismo italiano, y *rosa* y *azucena*, en el español. Para la frente se aplican la *rosa* y diversas imágenes lapidarias²⁹.

²⁸ Véanse, para el tema de la imaginería petrarquista y el retrato femenino, respectivamente, otros trabajos de la autora (Manero Sorolla: 1990, 2005). Cf., para la tradición de la *descriptio puellae*, Muñiz Muñiz (2014).

²⁹ Entre los ejemplos que cita figura «De piedra, de metal, de cosa dura», que atribuye a Camões (siguiendo a los editores Rodrigues y Lopes Vieira, 1932). Sin embargo, ya Michaëlis (1910: 564) detectó que este poema, perteneciente al *Cancioneiro de Luís Franco*, forma parte del ramillete de sonetos anónimos, con una inicial al margen, en este caso «C» (f. 120v), puesta por un anotador. El soneto se añade al corpus camoniano en las ediciones decimonónicas del Visconde de Juromenha y de Teófilo Braga. Editores posteriores como Rodrigues y Lopes Vieira (1932) y Cidade (1946) lo mantienen, mientras que ya

En la canción «Tacer non posso e temo non adopre» (CCCXXV), «uno de los textos perarquescos canónicos en la descripción y exaltación de la belleza y virtud de Laura» (Manero Sorolla: 1992: 17), los ojos son descritos como ventanas de zafiro, imagen alternante con la esmeralda y el topacio. Pero en la representación de la mirada corresponde el predominio a las nociones lumínicas (*sol, estrellas, rayos, relámpagos y luces*). Este elemento de la *descriptio puellae* recibe un extenso apartado, en donde se exponen las aplicaciones de dichas imágenes, elaboradas en comparaciones en las que los ojos emulan al sol, variadas con matices como las *nerae stelle* tassianas o, en la poesía de Herrera, elevadas a emblemas de la amada. Adquieren asimismo sentido neoplatónico, como luces que propician la virtud del enamorado. Completan el repertorio las imágenes de *nido de amor, llamas, chispas, centellas, cenizas, basilisco* —por su poder de matar— o *espejo*. Para las lágrimas se recurre a imágenes lapidarias, *crystal, perla*, y para las cejas, al *ébano*.

En la representación de la boca, el contraste cromático entre labios y dientes se plasma como *perlas y rubíes*, a partir del soneto «Arbor victoriosa triumphale» (CCLXIII), retrato alegórico de una Laura *in morte*. La sonrisa, representada como *relámpagos*, solo dejará eco en la lírica española en los «relámpagos de risa carmesíes» quevedianos.

El cuello, identificado con la *leche* en el modelo petrarquesco, evoluciona hacia la solidificación como *alabastro, cristal o mármol*, que en la imaginería de los RVF se aplican al conjunto del cuerpo, de *alabastro*, o al pecho, de *mármol, cristal, alabastro o diamante*.

La mano, que en juego con los ojos presenta el ambivalente significado de seducción y frustración o impedimento, se asocia a la iconología vegetal para el tema de la metamorfosis de Dafne en laurel, en dos canciones de Petrarca (XXIII y XXX), así como en el soneto XIII de Garcilaso y en la sextina IV de Herrera. Predominan para su representación la *nieve* y el *marfil*, a veces

desaparece de los repertorios de Costa Pimpão (1944) y Salgado Júnior (1963), en tanto que Saraiva (1980-1981) lo incorpora al apartado de apócrifos. Para la obra castellana de Camões, son incontestables la argumentación y las conclusiones de Dasilva (2015).

combinados, mientras que las *rosas* significan los dedos. Apenas se tratan los pies, casi siempre ligados a la metamorfosis de la amada en planta.

La descripción física, cuya recurrencia generará una corriente antipetrarquista, que altera esas correspondencias tópicas, no agota la imagen de la amada, que se acompaña de notas espirituales: su bondad, como *donna angelicata*, a veces matizada con la ambivalente calificación de *dolce mia nemica* o tildada de cruel por medio de designaciones animales, como *fiera*, *tigre*, *áspid*, *sierpe* — imagen esta última de ocultamiento y transformación, emblemática de Laura—.

Además de su significado físico, las imágenes lapidarias representan la dureza de la amada. De este grupo, el *diamante* también connota la castidad. Al *fuego* de la pasión del amante se oponen la *nieve* y el *hielo* del rigor de la dama. La *candida cerva* implica, siguiendo a Virgilio, búsqueda errante. También de ascendencia clásica, la *cordera* representa la inocencia, al igual que la *paloma*, con alcance mucho más amplio. El *ave Fénix* plasma la rareza de la hermosura de Laura y esta imagen, formulada en el soneto «Questa fenice de l'aurata piuma» (CLXXXV), inspirará múltiples variaciones en los petrarquistas italianos y españoles. De honda repercusión en la lírica posterior, el laurel, como imagen vegetal de transformación y símbolo de castidad, reaparecerá en el *Canzoniere* ligándose a la propia metamorfosis del poeta, en juego con el nombre de la amada en la canción «Nel dolce tempo» (XXIII). El *aura*, definida como «presencia difusa de la amada» (Manero Sorolla: 1992: 63), se reitera en el *Canzoniere* y hará fortuna en el petrarquismo. Cabe objetar que en muchos de los ejemplos aducidos, entre ellos «la helada aura de tu respuesta», «El oro crespo al aura desparcido» o «Aura mansa i templada d'Occidente / que con el tierno soplo y blanco frío», el término *aura* significa 'viento suave' y carece de cualquier simbolismo asociado a esa impronta espiritual³⁰. Finalmente, las imágenes

³⁰ En el ejemplo citado de Francisco de la Torre, «la helada / aura de tu respuesta» (oda II 1, vv. 47-48), el contexto estacional apunta al sentido de 'viento suave'. Con ese mismo matiz se emplea el término en «goza, Filis, del aura / que la concha de Venus hiera» (oda I 1, vv. 26-27), que Cerrón Puga (1984: 83) anota como «El viento leve (*aura*) tañe (*hiera*) la concha de Venus».

lumínicas, de procedencia platónica y dantesca, reflejan el esplendor de la amada y su influjo en el poeta. Esta categoría constituye el eje de la configuración imaginística de la dama en Herrera³¹.

Preceptiva poética

La presente revisión crítica concede espacio a dos trabajos teóricos, a cargo de González (1985) y Manero Sorolla (1988), que dirimen cuestiones aplicables a la poesía del siglo XVI, con un enfoque amplio y transversal.

José M. González, en «Manierismo y contrarreforma en *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo (1602)» (1985), explica la base ideológica de la obra de Luis Alfonso de Carvallo a la luz del sincretismo entre la mentalidad manierista y los cánones tridentinos, estrechamente vinculados. Comienza el artículo sistematizando las características del manierismo como arte de complicación intelectual, formalismo, fragmentación y pluritematismo³², que en España florece entre 1580 y 1630 y servirá como expresión del espíritu de la Contrarreforma.

Su estudio del *Cisne de Apolo* aplica a la obra de Carvallo cuatro rasgos propios del manierismo tridentino: el predominio intelectual, el recurso a esquemas previos, el pluritematismo y las tensiones. Ejemplifica cada uno en los diversos capítulos o *Diálogos* del tratado, en donde el peso del criterio intelectual se refleja en la formulación de teorías, definiciones y doctrinas, fundamentalmente la *imitatio*, que ahora cobrará un sentido ético. «Orden, limitación, decoro, gravedad, licitud, santidad» (González: 1985: 111) determinan el rango intelectual del poeta manierista. Del formalismo intelectual deriva la tendencia hacia los esquemas previos, acordes con un principio ordenador presidido por el

Para Herrera, Kossoff (1966: 27) da como únicas acepciones «Viento suave y apacible» y «Diosa que personifica dicho viento».

³¹ A lo largo del trabajo insiste Manero Sorolla en la identificación de la amada de Herrera, su *Luz*, con doña Leonor de Milán. A esta lectura autobiográfica se opone el artículo de Ramajo Caño (2011) aquí reseñado.

³² Apoya su definición en Orozco —su fundamental *Manierismo y Barroco*— Porqueras Mayo, Curtius, Kossoff, Hauser, Tapié, Sypher, Rodríguez G. de Ceballos, Aguiar e Silva, Otis Green y Weisbha, entre otros.

espíritu de Trento, que simbolizan las figuras del *cisne*, el poeta, y de Apolo, Cristo. Completan esta caracterización el pluritematismo, ilustrado en la acumulación de asuntos éticos del prólogo, y la tensión, presente en cada uno de los *Diálogos* a través de dicotomías o polémicas como la referida al *furor poético* (IV).

Para secundar el mensaje tridentino Carvallo recurre a tres procedimientos. En primer lugar, recristianiza la función del poeta y su obra, propugnando una verdadera poesía que guíe en el camino de la virtud, a cargo del poeta insuflado de un furor divino, y definiendo la poesía como imitación de Dios. Un segundo método propagandístico consiste en ofrecer un resumen de la doctrina tradicional de la Iglesia, con citas bíblicas frecuentes y exégesis en las que se manejan los posibles valores semánticos de las Escrituras (literal, alegórico, moral y anagógico). En tercer lugar, recurre a florilegios de versos, figuras y *exempla* de sentido doctrinal, teológico o ascético.

Todos estos aspectos demuestran el designio religioso del tratado, que aspira a la conversión de los poetas contemporáneos, configurándose a la vez como preceptiva literaria y manual ascético, más afín al credo tradicional que al Concilio de Trento.

M.^a Pilar Manero Sorolla, en «El precepto horaciano de la relación “fraterna” entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII» (1988), diserta sobre el principio horaciano *ut pictura poesis* (*Ars poetica*, vv. 361-365), con origen en Simónides de Ceos, que mantendrá su vigencia desde Homero hasta el siglo XVIII, con repercusión en los tratados de literatura y de pintura.

Establecen ese paralelismo entre literatura y pintura obras del Renacimiento italiano como el *Dialogo della Pittura* de Lodovico Dolce o una de las *Lezioni* (1590) de Benedetto Varchi, la titulada *En qué sean semejantes y en qué diferentes los Poetas y Pintores*. En *Della poetica*, Francesco Patrici agregará otras artes figurativas, como la escultura. En estos escritos la primacía se concede desde la perspectiva artística de quien emite el juicio, tal como ilustra la *Querella* entre Lomazzo y Castelvetro.

En las *Anotaciones* Herrera aplica estas doctrinas al comentar la égloga III, en donde adjudica a la pintura la fuerza para dotar una superficie plana de dimensión corpórea y extiende

esa capacidad a la poesía, y los tercetos del soneto XII, que describen «la pintura de Ícaro y Faetón, o sea la pintura o la historia, porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda, según dijo Simónides» (en Manero Sorolla: 1988: 180). Se advierte aquí la dependencia de la poesía con respecto a la pintura a través de la *ekphrasis*. El lema *ut pictura poesis* se lee también en la *Filosofía Antigua Poética (Epístolas II y V)*, de Alonso López Pinciano, que considera ambas artes como hermanas y concibe el poema como un cuadro, aplicando la *hipotiposis*. Y Luis Alfonso de Carvallo, en el *Diálogo I de Cisne de Apolo*, elogia esa función imaginativa de la poesía que la iguala a la pintura.

El concepto horaciano de la poesía como segunda pintura adquiere auge en el Barroco, en la obra de tratadistas como Pallavicino, en *Del Bene*; Tesauro, cuyo *Cannocchiale Aristotelico* estipula dicha relación de semejanza dentro de los *concetti poetici*, y Gracián, que funda en el precepto horaciano las especies de agudeza compuesta del discurso LVII, en donde empresas, emblemas y jeroglíficos son calificados de «pinturas desgajadas», producto de la pobreza de ingenio.

Ya en el siglo XVIII Horacio y el capítulo XIII de *Del Sublime* de Longino inspiran *Della perfetta poesia* de Muratori. Sigue su ejemplo, y el de Castelvetro, Luzán en su *Poética*. En ese momento se produce la reacción de Lessing, que en el exordio del *Laocoonte* rebate la doctrina de *ut pictura poesis* achacándole la causa de la decadencia de la poesía hacia el descriptivismo y la alegoría. Tras Lessing las posiciones adversas aumentan, sin que falten defensores que se oponen a las tesis del *Laocoonte*.

Recepción literaria

Algunos trabajos se ocupan de la continuidad de la poesía del siglo XVI. Pueden destacarse los de Figueiredo (1924), Real (1948) y Fucilla (1955), centrados en el seguimiento de géneros o escuelas. La poesía de Cervantes (1547-1616), que, como el resto de su obra, experimenta la transición intersecular³³, se considera en

³³ Cervantes aparece en el *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI* (Jauralde: 2009: 174-222).

este capítulo en términos de recepción, como continuadora de la lírica española quinientista, y en especial de Garcilaso, en las aportaciones de Gómez Canseco (2016) y Matas Caballero (2016), y como objeto de revalorización por parte de los poetas del 27, según muestra Díez de Revenga (1995).

Con el título de «O soneto português», Fidelino de Figueiredo (1924) aborda el desarrollo del soneto en el país vecino, para presentar la antología de traducciones al castellano de sonetos lusos que lleva a cabo José María de Cossío³⁴. El artículo recorre la historia del soneto, desde su introducción por Sá de Miranda, en la que destaca a Camões como «descobridor da alma humana na litteratura portuguesa» y «creador da linguagem illogica dos paradoxos cultistas» (Figueiredo: 1924: 260). Tras esta culminación, secundada por la escuela camoniana, el género experimentará una decadencia en el romanticismo, superada por la generación del realismo y, sobre todo, en la obra de Anthero de Quental, que supo traducir a lo moderno la sensibilidad de Camões.

César Real, en «La escuela poética salmantina del siglo XVIII» (1948), explica la restauración poética del último tercio del siglo XVIII como una vuelta a los modelos quinientistas y destaca el lugar intermediario de Meléndez Valdés entre Garcilaso y el romanticismo.

El autor avala su hipótesis en Menéndez Pelayo, «partidario de las escuelas poéticas y, sobre todo, de la salmantina del siglo XVIII» (Real: 1948: 323). Y, antes que él, reconocieron su existencia Quintana, Gallego, Ticknor y otros críticos decimonónicos. Dicha escuela se caracteriza por el buen gusto en la elección de los modelos, incluidos los autores europeos, la pureza del lenguaje, compatible con el arcaísmo que les valió ser motejados de *magüeristas*, el equilibrio entre fondo y forma, pensamiento y sensibilidad, y la afición por los temas mitológicos y bucólicos, cualidades obtenidas en la literatura clásica, tomada el contrapeso humanístico de la corrupción poética que lastraba la poesía en aquel momento. Protagonizaron este renacimiento humanístico Cadalso, su fundador, fray Diego González, Iglesias

³⁴ Esta versión ha sido estudiada por Dasilva (2003, 2004).

de la Casa y Meléndez Valdés, como miembros principales y, en un plano inferior, Forner y el padre Juan Fernández de Rojas. De entre todos ellos destaca Meléndez, que reanuda «la tradición poética del Siglo de Oro, interrumpida en la forma que hemos dicho por Góngora, y remata el proceso de la poesía renacentista que en su día iniciara Garcilaso, hasta dejarla en los mismos umbrales románticos» (Real: 1948: 332).

Contribuyen a ese interés la edición de Garcilaso por Azara (1768), la publicación del *Parnaso español* de López de Sedano (1768) y las reediciones de otros autores, fundamentalmente Villegas y Fray Luis de León, pero también de Francisco de la Torre, Ercilla, Lope y Quevedo. Figueroa, Camões, Esquilache y Balbuena completan las influencias, sobre las que predominará la de Garcilaso.

Una primera etapa se desarrolla bajo la égida de José Cadalso, que desde su llegada a Salamanca, en 1771, presidió las reuniones de la *Academia cadálsica*, en donde se leían los clásicos españoles y se practicaba una poesía de temas pastoriles y amorosos. En la segunda fase, dirigida por fray Diego González (1775-1780), el grupo se reunirá en una celda del convento de San Agustín. Sus miembros, entre los que ya no figuran Cadalso, Iglesias ni Forner, escribirán composiciones eróticas y bucólicas, tales como la égloga *Batilo* de Meléndez, muestra de una visión de la naturaleza voluptuosa e intrascendente, muy alejada de la idea del retiro en soledad de los poetas áureos. Finalmente, el magisterio de Jovellanos, *Jovino* (1778-1780), decantó a estos poetas hacia los asuntos graves de la filosofía moral y la historia, tendencia ilustrada por el drama *Las bodas de Camacho* de Meléndez. Por esta época se registra un giro hacia la vulgarización, al mismo tiempo que el grupo se disgrega. A partir de 1783 solo quedará Meléndez como representante de la escuela y artífice de que su ideal de restauración poética fuera trasfundido a desarrollos posteriores de la lírica española.

Joseph G. Fucilla, en «Notes sur le sonnet *Superbi colli* (Rectificaciones y Suplemento)» (1955), se ocupa del tema de las ruinas tratado por Foulché-Delbosc en un anterior artículo (1904), cuyos datos y conclusiones se someten ahora a una revisión.

En las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso (1580) Herrera reproduce el soneto de Castiglione «Superbi colli, & voi sacre ruine», con la traducción de Cetina, «Excelso monte do el romano estrago». A partir de aquí se genera una tradición, en la que Foulché-Delbosc distingue entre los sonetos derivados directamente de Cetina y los que se relacionan con «Sacros collados, sombras y ruynas» de Rey de Artieda (Artemidoro).

Al considerar la primera agrupación, rectifica en algunos casos la genealogía, que no estaría en Cetina sino directamente en el soneto de Castiglione u otras fuentes. «Estas ya, de la edad, canas ruinas», de Rioja, no se remonta a Cetina, sino a un pasaje de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (XV, 20) y a un soneto de Claudio Tolomei. En cambio, son visibles las huellas de Cetina en «Este soberbio monte, y levantada», «No los mármoles rotos que contemplo» de Arguijo. En «Del peligro del mar, del hierro abierto» de Herrera percibe ecos del soneto de Castiglione, cuyas «relique miserandi» inspiran las «ruinas míseras». A la misma fuente remite el empleo de dicho término en el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola «Estas son las reliquias saguntinas», también influido por un poema de Lazzaro Bonamici. Reconoce en los pasajes del *Arte de la pintura* de Pablo de Céspedes alguna de las huellas propuestas por Foulché-Delbosc, a las que añade el citado soneto de Argensola. En la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, considera varias redacciones para establecer los siguientes débitos con «Excelso monte»: en la primera «reliquias espantosas» («relique miserande»); en la segunda «fábrica divina» («opre divine»); en las tres últimas «fábulas del tiempo» («vil favola al fine»), «Roma a quien queda el nombre apenas» («Che sol il nome di Roma anchor havete»); en la tercera «tanta ánima excelsa» («tante anime eccelse»), sin excluir en algún verso la mediación de Bonamici y Argensola.

Se detiene en el soneto de Medrano «Estos de pan llevar campos ahora», posterior a 1600, para rebatir la tesis de su influencia en la poesía de Caro, defendida por Dámaso Alonso, pues la mención de las estatuas de Teodosio y Trajano en la primera redacción de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de 1595, denota que Medrano tomó de ahí este detalle. Detecta asimismo la actuación de un modelo común para el exordio, la elegía IV 1 de

Propercio, que Caro imita con mayor fidelidad que Medrano, cuyo soneto basa su primer cuarteto en las versiones tercera o cuarta de la *Canción*, mientras que su final amoroso enlaza con «Superbi colli» y «Excelso monte»³⁵.

La agrupación de los sonetos relacionados con «Sacros collados, sombras y ruynas» es considerada inaceptable por Fucilla, ya que este soneto de Rey de Artieda es un calco literal de «Superbi colli» y lo prueba aportando más sonetos en donde las coincidencias se remontan al modelo italiano: «O soberbios cogallos y sagradas ruynas» (anónimo del ms. 372 de la BNF); «Ministra fue del tiempo aquella furia», de Bartolomé Leonardo de Argensola; «Muros, ya muros no, sino trasunto», de Lupercio Leonardo de Argensola; «O mármoles soberbios, o ruinas», que añade las influencias de «Ministra fue del tiempo» de Argensola y «Famosi colli, alteramente nati» de Sannazaro; «Entre estas otro tiempo levantadas» de Lope de Vega.

La última parte del trabajo ofrece un suplemento a las versiones citadas por Foulché-Delbosc, empezando por el soneto de Garcilaso «Boscán, las armas y el furor de Marte», cuyo verso «solo el nombre dejaron de Cartago» remite al de Castiglione «che il nome di Roma anchor tenete». En su evocación amorosa se aproxima también al soneto de Bernardo Tasso «Sacra ruina che'l gran cerchio giri», al que puede compararse el de Cetina «Si de Roma el ardor, si el de Sagunto». Sugiere que los citados sonetos de Garcilaso y de Tasso determinaron la elección de Cartago en el soneto «Excelso monte».

Agrega los poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola «Mario es aquel que del Minturno lago», «Esta ciudad, que el africano doma»; el de J. B. de Mesa «Reliquias de la gloria que, aun perdida», a las ruinas de Singilia; el de Lope «Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas», cuya dependencia de Castiglione ya notó Menéndez Pelayo (1896). Para la silva de Quevedo *Roma Antigua y Moderna* postula como fuente la *Canción a las ruinas de Itálica*,

³⁵ Esta idea es rectificada en una segunda versión del trabajo, publicada en *Superbi colli e altri saggi* (Fucilla: 1963: 7-43 [15-16]), en donde reconoce que el artículo de Agustín de Campo (1957) demuestra que el imitador es Caro, y no Medrano, y añade que por su final amoroso enlaza con «Superbi colli», pero no con «Excelso monte».

combinada con la elegía IV 1 de Propertio y el soneto de Medrano, descartando la influencia de los sonetos de *Antiquitez de Rome* de Du Bellay, que se deja notar por el contrario en su soneto «Buscas en Roma a Roma, oh peregrino»³⁶. Completa la lista con otros ejemplos en los que «Superbi colli» se acomoda a la toponimia hispánica, representada en Sagunto, Numancia, Troya, Cartago, Salvatierra, Calatrava la Vieja o Burgos. Destaca en este grupo la poetización que hace Rioja de las ruinas de Atlántida y Salmedina, en «Este mar, que de Atlante se apellida», «Este ambicioso mar, que en leño alado», «Date en ejercitar el sufrimiento», «No viste siempre en firme lazo atadas». Al igual que «Estas ya de la edad», el primero de ellos acusa la influencia de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso. Y se refiere asimismo a las derivaciones del soneto de Lodovico Paterno «Se colonne, trofei, templi, archi et fori»³⁷.

El artículo de Luis Gómez Canseco, «Garcilaso en el teatro de Cervantes» (2016) aborda un problema apenas atendido por la crítica ofreciendo un recuento exhaustivo de las citas directas o alteradas y, en ocasiones, parodias de los versos de Garcilaso en la producción dramática cervantina. Los resultados, ceñidos a los ecos textuales, se presentan en una lista final, organizada en cuatro columnas en las que se contrastan las ciento cincuenta y cuatro correspondencias, con sus respectivas localizaciones. Precede a la tabla una explicación de esas influencias, en las que distingue una primera etapa, que llega hasta 1587, integrada por el *Trato de Argel*, la *Tragedia de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, con setenta y nueve citas, y la segunda, de las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), con setenta y cinco semejanzas. Citando a Rivers, interpreta dicho desequilibrio como resultado de la disolución de un ideal clásico

³⁶ En su último artículo rectifica: «Contrariamente a lo que antes me pareció advertir, es posible que sea inexistente la deuda de Quevedo con Caro como ya ha indicado el profesor del Campo en su estudio» (Fucilla: 1963; 28). Conforme a este reconocimiento, elimina el siguiente párrafo del artículo de 1955: «Ya hemos visto cómo Medrano se había servido de la “Canción a las Ruinas de Itálica” en un soneto suyo. Lo mismo hace Quevedo pero con mayor amplitud en una silva “Roma Antigua y Moderna”» (Fucilla: 1955: 74).

³⁷ Para el tema de las ruinas, véanse también Lara Garrido (1983) y Cabello Porras (1995).

que, no obstante, en esta fase de madurez ejercerá su impronta a través de los personajes novelísticos.

En ambas épocas, Cervantes recurre al mismo repertorio de poemas garcilasianos: las églogas, sobre todo la I, que tiende a aparecer en el cierre de obras o jornadas; la canción V; las elegías; algunos sonetos (IV, V, VI, X, XI, XIX, XXVI, XXIX; XXXI, XXXIII, XXXVIII). Dentro de este conjunto la imitación se reduce a solo algunos versos, casi siempre adaptados, variados o combinados. Este tratamiento distanciador del modelo se acentúa en la segunda etapa, mediante la parodia y la ironía, tal como muestran piezas como *El rufián viudo*, «*contrafactum* grotesco de Garcilaso» (Gómez Canseco: 2016: 156).

La recepción de Garcilaso —y de otros poetas del siglo XVI— en la obra cervantina también es atendida en el artículo de Juan Matas Caballero, «La poesía del *Quijote* entre tradición y modernidad, con Góngora de fondo» (2016), en donde contrasta la ilusión renacentista y manierista plasmada en la poesía de *La Galatea* con el desencanto que transmite la del *Quijote*, en coincidencia con el cambio que por entonces se está operando en el sistema poético español. Ofrece esta última obra un discurso polifónico, caracterizado por «la asimilación y actualización de todos los códigos genéricos y ámbitos poéticos de la poesía áurea en el marco de una novela paródica» (Matas Caballero: 2016: 329). Se aglutinan en ella las composiciones populares, los clásicos e italianos, así como la poesía castellana más reciente. Afloran con frecuencia las citas garcilasianas, significativamente asociadas a personajes y situaciones anacrónicos, síntoma de su agotamiento, tal como ejemplifican el soneto del Caballero del Bosque, «Dadme, señora, un término que siga» (II 12), la canción de la resurrección de Altisidora (II 69), parodia de la segunda estrofa de la égloga III, o las quejas de Altisidora, «¡Oh más duro que mármol a mis quejas». Similar procedimiento es aplicado a las reminiscencias de Acuña, Ercilla y fray Luis de León.

En contrapartida, otros pasajes rinden sincero homenaje a la poesía del siglo XVI, y en especial a Garcilaso, en las citas contenidas en los versos de Antonio con su rabel (I 11), inspiradas en la canción IV, o de don Quijote (II 18), cuando pronuncia los dos primeros versos del soneto X. Similar propósito cumplen las

resonancias de Cairasco de Figueroa, Mosquera de Figueroa, fray Luis de León, Francisco de Medrano o Gregorio Silvestre.

Esta mirada al pasado coexiste con la modernidad de la poesía del *Quijote*, que en varios lugares toma a Góngora como modelo de la parodia, la inversión de tópicos, las alusiones mitológicas, las fórmulas lingüísticas e incluso la autoparodia. Asimismo, se percibe tal capacidad innovadora en ciertas audacias métricas como las estancias en endecasílabos de la *Canción desesperada*, el empleo de letrillas y la introducción del ovillejo y el romance con estribillo endecasilábico (II 57). Al igual que en *La Galatea*, conviven en la poesía del *Quijote* lo viejo y lo contemporáneo, pues la tradición se reinterpreta hasta adaptarse a los nuevos códigos estéticos y circunstancias vitales y literarias. Aunque Garcilaso pervive como un clásico, ha cedido su condición modélica a los versos de Góngora.

Sobre la poesía de Cervantes versa el artículo de Francisco J. Díez de Revenga, «Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo» (1995), en donde se ocupa de su lectura por parte del grupo del 27. Para este crítico la poesía cervantina, integrante de una obra concebida como unidad, evoluciona desde una actitud renacentista, en la que el entusiasmo patriótico alterna con el estilo garcilasista de los sonetos, hacia una visión desengañada de la realidad histórica, que plasman sus sonetos irónicos y burlescos.

El propio autor, al referirse irónicamente a «la gracia que no quiso darme el cielo», en el *Viaje del Parnaso*, y sus contemporáneos, condicionados por la fama del *Quijote*, negaron a esta faceta cervantina el merecido reconocimiento, excepción hecha de Lope de Vega en *El laurel de Apolo*. Para su revalorización habría que esperar al siglo XIX, a partir de Adolfo de Castro (1851) y Menéndez Pelayo (1874), que impulsarán un creciente acercamiento crítico y editorial a su poesía, en el que será fundamental la «colectiva aproximación a Cervantes» (Díez de Revenga: 1995: 36) protagonizada por los poetas del 27³⁸. De las valoraciones de este grupo de poetas selecciona las de Altolaguirre (1947), que lo llama «poeta de las almas» y destaca su armonía,

³⁸ Tiene en cuenta los textos editados por Ana Rodríguez Fisher en su *Miguel de Cervantes y los escritores del 27* (1989).

galanura, profundidad y transparencia; Gerardo Diego (1948), que, tras examinar su técnica, define su poesía como una mezcla de «luminosidad, simpatía, torpeza y libertad» (Díez de Revenga: 1995: 39); Aleixandre, para quien Cervantes es «el grande poeta, el mayor poeta» (Díez de Revenga: 1995: 40), en el marco de una obra concebida como una sola realidad poética; Cernuda, que en dos trabajos, de 1940 y de 1962, lo proclama como «el mayor poeta de nuestra lengua» (Díez de Revenga: 1995: 44) y Alberti, cuyo discurso de recepción del premio Miguel de Cervantes (1983) evocó un romance de cautivos de *Los baños de Argel* como la auténtica poesía del desterrado.

Recepción crítica

Estudios sobre poesía áurea de Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso son comentados en sendos artículos, de Díez de Revenga (2012) y Abad (1998). Siguen las reseñas de Briosó Santos (2003) y de Ramajo Caño (1993, 2013), que además de informar sobre la obra revisada, agregan interesantes propuestas metodológicas.

Francisco Abad, en «Sobre algunos textos e ideas de Dámaso Alonso» (1998), sitúa el inicio de la trayectoria de este crítico a principios de la década de 1920, en la *Revista de Filología Española* y la *Revista de Occidente*. Describe su trayectoria, desde el erasmismo y Góngora, antes de la Guerra, a san Juan de la Cruz, fray Luis de León y Medrano, a partir de 1939, cuando se distancia del positivismo de la escuela de Menéndez Pidal para adoptar un idealismo filológico. En el capítulo *Dámaso Alonso ante el «Siglo de Oro»*, Abad (1998: 357-359) examina sus ensayos «En el pórtico de una antología de la poesía española» y «La poesía lírica vista desde el centro de nuestro Siglo de Oro». Ensalza en el primero el desarrollo lírico español durante los siglos XVI y XVII, sin parangón en otros países de Europa, y destaca a sus seis principales representantes: Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora y Quevedo, a los que se suman Herrera, el autor de la *Epístola moral a Fabio*, Argensola, Rioja y Medrano. Tales juicios se confirman en el segundo artículo, en donde Alonso advierte la brillantez de la lírica, a veces

ensombrecida por la vitalidad de la novela y el teatro. La recurrencia del sintagma *Siglo de Oro* en este trabajo contribuiría en gran medida a generalizar tal denominación para la literatura de las dos centurias. Defiende asimismo una adecuada estimación de la literatura desde 1808 a 1939, y en especial de la Edad de Plata (1860/1868-1936).

Francisco J. Díez de Revenga, en «Menéndez Pelayo y la lírica del Siglo de Oro» (2012), enumera las obras en las que el gran polígrafo vierte sus opiniones sobre el Siglo de Oro: *Horacio en España*, escrita en 1877; un discurso de 1881 dedicado a la mística y leído ante la Real Academia Española, los capítulos sobre la preceptiva de la *Historia de las ideas estéticas en España*, comenzada en 1883, y su inacabada *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, publicada entre 1890 y 1908, que solo llega hasta Boscán.

Este artículo se dedica a reseñar la recepción de sus ideas por parte de Dámaso Alonso y Gerardo Diego. En el mismo año, 1927, ambos escriben sobre el crítico en términos similares. En una nota, Alonso se refiere a su antigongorismo, que, sin compartirlo, admite y respeta como resultado de una visión histórica. Dicha observación será recogida por Gerardo Diego en una conferencia del mismo año sobre «Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX», en la que reúne sus opiniones vertidas en *Horacio en España*, *Antología de poetas líricos españoles*, *Ideas estéticas*, *Orígenes de la novela* y *Prólogos a Lope*.

Aunque estima que *Horacio en España* excluye a los poetas no horacianos, Diego considera que están representados los principales y tratados con acierto hasta llegar a Góngora. Matiza su clasificación de escuelas y pasa por encima el discurso sobre *La poesía mística*, así como las referencias a la poesía en *Ideas estéticas*. Comparte con el erudito su juicio sobre Boscán, pero no su desprecio de Góngora, que Diego relaciona con el de la Real Academia con motivo del centenario de la muerte del poeta.

En su intervención en los actos del centenario del nacimiento de Menéndez Pelayo, en 1956, Dámaso Alonso citará las ideas de la conferencia de Gerardo Diego, sin añadir nada nuevo. El libro dedicado al tema, *Menéndez Pelayo y la crítica literaria (Las palinodias de don Marcelino)*, desarrolla aspectos concretos de ese

antigongorismo, tratado sobre todo en el capítulo «La negación del barroquismo: sus consecuencias», alusivo a un artículo de 1894. Lamenta en este libro que la *Antología de poetas líricos castellanos* quedara inacabada y hace un recuento de sus enjuiciamientos de los poetas áureos. En el comentario de sus bosquejos sobre fray Luis de León y san Juan de la Cruz, achaca al crítico la premura y generalidad de sus apreciaciones, aun reconociendo que sobre el primero «escribe páginas admirables, de una belleza y una diafanidad que no tienen par en la crítica española». Advierte en sus páginas sobre san Juan una tendencia elusiva, que no evita que cometa errores como considerar «dos poemas distintos la *Noche oscura del alma* y la *Subida del monte Carmelo*, cuando son sencillamente comentarios distintos, en prosa, a un mismo y único poema» (Díez de Revenga: 2012: 212-213). Recuerda, asimismo, sus prejuicios neoclásicos, que lo llevan a censurar a Góngora y preferir a Quevedo. El trabajo se cierra con la transcripción de la reseña que de este libro hizo Gerardo Diego para el *Panorama Poético Español*, programa de Radio Nacional de España para Hispanoamérica.

El artículo de Héctor Brioso Santos, «Observaciones a una edición reciente de las *Anotaciones herrerianas*» (2003), ofrece una recensión crítica del volumen editado por Inoria Pepe y José María Reyes (2001), junto con un estado de la cuestión de la crítica en torno a estos comentarios.

Coincide Brioso con los editores en considerar que el proyecto filológico del Brocense, limitado a notas precisas y a enmiendas *ope ingenii*, es superado por Herrera, que al editar a Garcilaso «se proponía recuperarlo y anotarlo con una exhaustividad nunca vista en nuestras letras patrias» (Brioso: 2003: 104).

Comienza con un resumen del estudio introductorio, en el que los editores destacan el afán filológico de Herrera, su defensa del castellano, su caudal de erudición, cierta altivez, gran profundidad y rigor y el empleo de una ortografía consciente. En su comentario humanista, además de consignar las fuentes se ocupa de restablecer el texto original y captar sus contenidos filosófico, literario y erudito. Para aquilatar la excelencia del poeta, despliega un caudal de conocimientos. Sigue a los teóricos italianos

o discrepa de ellos y, según un uso de la época, en ocasiones oculta las citas. Briosio señala el acierto de esta amplia introducción y de la bibliografía, que cumplen los objetivos propios del formato en que se publica, destinado a libro de consulta o lectura, sin aspirar a elaborar una edición crítica para especialistas. Por ese motivo, considera inadecuados sus planteamientos polémicos frente a trabajos como los de Morros, López Bueno y Montero, de una exhaustividad proporcional a la desplegada por el sevillano con Garcilaso³⁹. Desde esa perspectiva, Pepe y Reyes discrepan de ideas planteadas por Morros, que considera como predecesor a Bembo y habla de un Herrera ecléctico. Al tratar las fuentes, no se aprovechan de las aportaciones del citado investigador, que siempre ofrece cotejos mucho más amplios. Polemizan asimismo en punto a géneros poéticos con López Bueno, experta en este aspecto. Y no siempre recogen los datos críticos aportados por previos estudiosos.

Reconoce, en cambio, el logro del objetivo de destacar la faceta menos conocida de Herrera, así como la esmerada sección de ciento treinta y siete páginas de índices finales. Aunque corrige algunos errores, concluye reconociendo su adecuación como libro de consulta o lectura, con un texto depurado, que se fija a partir de catorce de los sesenta ejemplares conservados, y valora un método «usado con bastante buen criterio y con suficiente consistencia» (Briosio: 2003: 122-123).

A la faceta poética de Francisco Sánchez dedica Antonio Ramajo Caño el artículo «Notas horacianas para dos poemas del Brocense» (1993), en donde reseña la edición de Avelina Carrera de la Red (1985). Ramajo destaca del libro el «esmero en la fijación de los textos», pero echa en falta unas anotaciones suficientemente explicativas, que den cuenta del perfil humanista del autor. Para mostrar esa deficiencia en la anotación, aduce dos imitaciones de Horacio. Del poema «Contra Horatio F. S.» no se señala la fuente, el epodo III, también sobre las propiedades del ajo, pero con un final diferente. «Al licenciado Alonso Pérez quando se iva a las Indias» aplica el modelo del *propempticon* según la oda I 3,

³⁹ Se refiere, entre otros, a los de López Bueno (1997), Morros (1998), Montero (1998), Reyes Cano y Cortines Torres (1999).

cristianizada y actualizada. Concluye el crítico recalando la necesidad de este tipo de comentarios que descubran toda esa tradición que hizo suya el Brocense.

También Ramajo Caño firma «Las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla en la tradición bucólica: un diálogo con Soledad Pérez-Abadín» (2013), en donde analiza *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla* (2012) con comentarios y observaciones que, además de informar sobre el contenido y calidad del libro, exponen su propia visión del poeta y de su obra⁴⁰.

Tras una aproximación bio-bibliográfica a Pedro de Padilla (1543 o 1549/50-1600), cuya obra evolucionó desde el petrarquismo hacia la espiritualidad, con su ingreso en la orden del Carmelo (1585), Ramajo Caño sitúa el libro en un contexto crítico de reciente interés por este poeta. Destaca, en este panorama, la labor de Labrador y Di Franco, «incansables en la recuperación de textos áureos, editores de varias obras de Padilla, que yacían olvidadas e, incluso, inéditas» (Ramajo Caño: 2013: 294), y los trabajos de Aurelio Valladares. El libro comentado «supone un gran avance, no solo por el examen riguroso de la poesía del linarense, sino porque, a la par, nos muestra los componentes esenciales y estructuradores de la poesía bucólica, en cuanto género poético definido» (Ramajo Caño: 2013: 293). Subraya asimismo el estudio de la técnica literaria, la configuración retórica y la tradición literaria en la poesía pastoril⁴¹. Entre sus méritos, destaca su carácter orgánico, con propósito de reconstruir la *officina* creadora del poeta, y la claridad, que se reflejan en la estructura del libro en cuatro partes, dedicadas a la recepción (I), el análisis de las trece églogas (II) y la síntesis y la visión de conjunto (III). Advierte la riqueza de las notas al pie y la utilidad de los «Anexos», así como las colaboraciones de Juan Manuel Noguero, autor del prólogo, y

⁴⁰ El autor ha dedicado al género bucólico importantes trabajos, como sus artículos sobre las églogas de Garcilaso y la traducción de Fray Luis de León de las *Bucólicas* de Virgilio (Ramajo Caño: 1996, 2008, 2011).

⁴¹ A sus generosos elogios del libro agrega los que dedica al conjunto de la labor crítica de la autora, que aprovecha la presente nota para continuar el diálogo agradeciéndole tal juicio, especialmente valioso por venir de una autoridad en el ámbito de la tradición clásica, así como sus correcciones y sugerencias.

Anuchka Ramos Ruiz, de los índices onomástico y temático, para concluir que «tenemos en nuestra mesa un *vademécum* de la poesía bucólica española» (Ramajo Caño: 2013: 298).

El artículo añade valiosa información que complementa la lectura del libro: la referencia al traslado que hace Gregorio Hernández de Velasco de la *Eneida* en 1555, en endecasílabo suelto; la cita de «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española» (1946) de Lida de Malkiel; la relación de una *Canción del Jardín espiritual* (1585) de Padilla con el *Cantar de los Cantares* bíblico, lo cual hace ver la necesidad de anotación de la poesía de Padilla; la versión en octavas que hace Aldana del *De partu Virginis* de Sannazaro o la influencia del entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* en el *Romancero pastoril* de Padilla.

3. TEXTOS Y DOCUMENTOS

En el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se han dado a conocer testimonios de la poesía del siglo XVI en artículos que describen sus características y contenido, con índices detallados y ediciones. Los principales nombres en la tarea de exhumar manuscritos inéditos firman alguno de estos artículos, que se pueden agrupar en tres secciones fundamentales: los testimonios manuscritos de la poesía de fray Luis de León, los cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI, siete tomos facticios de manuscritos conservados en la Biblioteca del Palacio Real, de los que da noticia Menéndez Pidal (1914), y los referidos al fondo antiguo de la Universidad de Illinois. Se reúnen en esta sección los trabajos de García Villada (1922), Blecua (1945), Askins (1970, 1975), Di Franco y Labrador (1993), Porqueras Mayo y Laurenti (1978, 1980, 1982).

Dos de estos artículos exhuman manuscritos inéditos de fray Luis de León. Zacarías García Villada, en «Dos códices de las Poesías de Fray Luis de León en la Biblioteca de Menéndez Pelayo» (1922), presenta el estado de la cuestión editorial de la poesía luisiana en ese momento, remitiendo a Merino (1816). Se refiere asimismo a los trabajos de Federico de Onís (1915), que edita las dos redacciones de la oda I de un manuscrito de la Biblioteca del Palacio Real, para demostrar que el poeta revisaba

intensamente su obra. A esa idea se opone Coster (1905, 1919), que sostiene que las poesías del agustino se divulgaron sin su permiso y sobre esas copias se ejecutaron los manuscritos de Jovellanos, Lugo y San Felipe. Coster identifica varios de los manuscritos utilizados por Merino y localiza uno de ellos (n.º VI) en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander (R.-I.-9-33). Dicho manuscrito, con otro (R.-I.-9-34), son descritos en el presente artículo. Para el códice R.-I.-9-33, copiado entre 1612 y 1614, que perteneció a la Biblioteca de San Ildefonso de Alcalá, se enumeran además las lecturas que mejoran el texto de la edición de 1816, aunque omite *¡Qué descansada vida*. El códice R.-I.-9-34, de finales del siglo XVI o principios del XVII, es sometido a un cotejo con la edición de Merino, para probar los múltiples errores, resultado del descuido del copista, que anulan el valor de este testimonio. Por la coincidencia de variantes, este códice estaría en relación con los manuscritos utilizados en las ediciones de 1631 y 1761.

José Manuel Blecua, en «Versos atribuidos a Fray Luis de León» (1945), describe el ms. 8486 (X-304) de la BNE, del siglo XVII, escrito en torno a 1613-1615. Destaca como mérito las lecturas que presenta, a veces definitivas. El artículo describe el contenido del códice y consigna las variantes, cotejadas con las ediciones de Llobera y de Merino. Reúne el manuscrito la traducción de las églogas de Virgilio y de veintidós poemas de Horacio (odas I 1, I 4, I 33, I 30, I 13, III 24, II 10, I 22 — erróneamente numerada como I 13—, IV 13, epodo II, de nuevo las odas I 1 —segunda versión—, I 5, I 14, II 8, II 1 —dos versiones—, II 14, II 16 —dos versiones—, III 4, III 9, III 10, IV 1). Contiene asimismo cinco poesías originales: *Oda VII. A Felipe Ruiç* («En vano el mar fatiga»); I 12, *Pérdida de España, profetizada por el Tajo*. De fr. L. de L. *Estaua el rey Rodrigo*; Elegía en su prisión. De fr. L. d. León. *Huid, contentos, de mi triste pecho*.

Tras este recuento, edita las dos nuevas versiones, para Blecua auténticas: «Huyes de mí, medrosa» (I 23) y «Ni el marfil, ni el dorado» (II 18). Sobre la segunda afirma que ofrece variantes de gran interés y considera ambas muy superiores a las editadas por Quevedo. En contra de esa paternidad reconoce, no obstante, que no figuran en otros manuscritos, de los que el códice 8486 es

independiente, aunque en muchos casos coincide con el de Jovellanos, base de la edición de Merino.

En dos trabajos Arthur L.-F. Askins se dedica a los citados cartapacios salmantinos. El titulado «Hojas sueltas zaragozanas a la muerte de Felipe II» (1970) analiza quince hojas sueltas impresas e incorporadas a uno de esos cartapacios (2459), consistente en un grupo de sonetos escritos en Zaragoza con motivo de las exequias de Felipe II, impresos en hojas independientes destinadas al túmulo puesto en la Plaza del Mercado para las funciones del 20 y 21 de octubre de 1598. En la *Relación de las exequias que la muy insigne ciudad de Zaragoza ha celebrado por el rey don Felipe Nuestro Señor* (Zaragoza, 1599) de Juan Martínez se reproducen trece sonetos, once de los cuales coinciden con los que reúne esta colección. Basándose en las características de los tipos, Askins infiere que su impresor es Juan Pérez de Valdivielso, artífice de la edición zaragozana de 1599 del *Guzmán de Alfarache*, pues su nombre, además, figura en otro impreso suelto sobre la misma ocasión. El artículo describe el cartapacio, edita quince sonetos y reproduce dos hojas de la edición.

En «El cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (ca. 1585)» (1975) aborda el ms. 531, el más famoso de los cartapacios, recopilado por Morán de la Estrella. Menéndez Pidal destaca su interés literario por haber sido compuesto en vida de sus principales poetas. Askins describe el código, indicando que la letra predominante corresponde a Francisco Morán de la Estrella, y advierte que presenta doble foliación, la primera contemporánea a la escritura y la otra moderna y defectuosa. El artículo brinda una lista de todo lo que se conserva, con datos sobre textos inéditos, atribuciones y comentarios contemporáneos, a fin de facilitar «un instrumento de trabajo a los investigadores que se interesen por la poesía de Figueroa, Fray Luis de León, Silvestre, Pedro de Lemos, don Diego Hurtado de Mendoza, Cetina, don Juan de Almeida, Pedro de Padilla, y por los primeros momentos del romancero nuevo» (Askins: 1975: 93-94). Sirve a este propósito una *Relación de contenido* de los setecientos ochenta y tres poemas, con los dos primeros versos, el título, el folio, las autorías que están fuera de duda y los índices (de primeros versos, de textos en prosa y de atribuciones).

Años más tarde, en 1989, el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* sería publicado por Ralph A. Di Franco y José J. Labrador Herraiz, que son los autores de «El ms. 1578 de la Biblioteca Real de Madrid con poesías de Cetina, Figueroa, Hurtado de Mendoza, Montemayor y otros» (1993). En este artículo dan noticia de otro cartapacio salmantino, el ms. 1578, al que Menéndez Pidal da el título de *Obras poéticas de D. Diego Hurtado de Mendoza*, teniendo en cuenta al autor de los primeros folios, sin percatarse de que se reúnen en él muchos más nombres, motivo por el cual el uso del códice se restringió a los editores de Hurtado de Mendoza. Describen este códice facticio, creado a partir de la encuadernación de doce fragmentos de otros tantos códices y dividido en dos partes, debidas a distintos copistas.

Cada uno de los textos lleva una detallada anotación, en donde se informa de otros testimonios manuscritos e impresos y de diferentes atribuciones. Por ejemplo, para el soneto «Sospechas que en mi triste fantasía», que se considera de Garcilaso desde la edición del Brocense (1574) y en este códice se atribuye a don Manuel de Portugal, añaden el manuscrito CXIV/2-2 de la Biblioteca Pública de Évora (*Cancioneiro de Corte e de Magnates*, editado por Askins). La versión de este poema (n.º 117, f. 122v) aparece allí también atribuida a don Manuel de Portugal⁴². Cierra el artículo un índice de primeros versos.

Un conjunto de artículos, a cargo de Alberto Porqueras Mayo y Joseph L. Laurenti, describe el fondo bibliográfico español de la Universidad de Illinois. En «Impresos raros de la Edad de Oro en la Universidad de Illinois. Parte VI (Letra H)» (1978) ofrecen una relación de los libros de autores españoles, publicados en España o fuera de ella, incluidas las traducciones, acompañándola de información sobre otras existencias en bibliotecas de Europa o de Norteamérica. Algunas de las obras referenciadas corresponden a la poesía. Así, entre las primeras ediciones, la de los *Versos* de F. de Herrera, Sevilla, 1619 (n.º 3 del catálogo). Entre las traducciones, dos ediciones de *La Vlyxea de Homero. Traduzida de Griego en lengua Castellana por el Secretario Gonçalo*

⁴² Con la misma atribución figura en la *Miscelânea Pereira de Foios* (f. 261), publicada por Martínez Torrejón, que en nota resume la polémica en torno a la autoría de este soneto (Martínez Torrejón: 2017: 261).

Perez, la de Venecia de 1553 y la de Amberes de 1556⁴³, y las de las *Obras* de Horacio por Villén de Biedma, de 1599, y de Urbano Campos, de 1699⁴⁴.

Dos artículos, «Impresos vallisoletanos de la Edad de Oro en la Universidad de Illinois» (1980) y «Ediciones valencianas (siglos XVI-XVII) en la Universidad de Illinois» (1982), se ocupan de parcelas locales de los fondos raros hispánicos de la biblioteca universitaria de Urbana: los impresos de Valladolid y de Valencia de los siglos XVI y XVII. En cada artículo proporcionan la descripción bibliográfica de los ejemplares, acompañada de otras localizaciones y las referencias a su inclusión en catálogos y repertorios bibliográficos.

De Valladolid destacan la representación de tres impresores principales: Francisco Fernández de Córdoba, Sebastián Martínez y Juan de Villaquirán. Y establecen como núcleo del trabajo la colección de Antonio de Guevara. Entre los ejemplares de poesía de esta biblioteca, pueden citarse las *Obras* de Ausias March, de 1555, y una traducción de *Las Transformaciones de Ovidio* en tercetos y octavas por Pedro Sánchez de Viana, de 1589.

En el artículo dedicado a la imprenta valenciana advierten la presencia de los principales tórculos de la ciudad durante los siglos XVI y XVII. Dividen las obras según su temática en traducciones, libros religiosos, obras históricas y literarias. De estas últimas destaca la colección de Quevedo, «una de las más importantes del mundo» (Porqueras Mayo y Laurenti: 1985: 356), que cuenta con una edición rara de los *Sueños* (Valencia. Juan Bautista Marçal. 1628). Se refieren también a una edición del poema épico *Carlo Famoso* de Luis Zapata, que Salvá califica como «libro muy raro», aunque en la BNE se conservan siete ejemplares⁴⁵.

⁴³ Editada recientemente por Muñoz Sánchez (2015).

⁴⁴ Remiten a la información ofrecida por Menéndez Pelayo en *Biblioteca de traductores españoles* y *Bibliografía hispanolatina clásica*.

⁴⁵ De carácter bibliográfico, aunque con una relación solo tangencial con los testimonios poéticos, son otro artículo de Porqueras y Laurenti (1987) y el de Blasco Martínez y Cuñat Ciscar (2003).

EPÍLOGO: EL MAGISTERIO DE MENÉNDEZ PELAYO

Las frecuentes citas de la obra de Menéndez Pelayo en los artículos sobre poesía del siglo XVI corroboran su permanente lección, en esta y cualquier otra parcela de los estudios literarios. A modo de muestra, se recopilan algunas de ellas⁴⁶.

En su acierto al advertir la identidad de Albanio como el duque de Alba, rescatando una sugerencia de Faria e Sousa, reparan Zimic (1988) y Morros (2009). Proporciona el dato en *Antología de poetas líricos castellanos*.

Sus aportaciones a la poesía de fray Luis de León son notadas por Allison Peers (1946), que cita sus consideraciones sobre la mística del agustino en *Horacio en España* y menciona también las *Poesías de Fray Luis de León, con anotaciones inéditas de don Marcelino Menéndez Pelayo* y *Místicos agustinos españoles*. Remiten a él asimismo Cantera (1946), para la autoría de las liras *A la hermosura exterior de Nuestra Señora*, y Lázaro Carreter, que le reconoce el hallazgo de numerosas reminiscencias latinas en la obra luisiana.

García de la Concha (1970) evoca su valoración sobre la poesía de san Juan de la Cruz expuesta en el discurso de ingreso en la Real Academia Española. Y, también a propósito del poeta carmelitano, Mancho Duque (1987) cita «La estética platónica en los místicos de los siglos XVI y XVII», incluido en *Historia de las ideas estéticas en España* e *Historia de los heterodoxos españoles*.

A la lírica de Cervantes dedicó un estudio de juventud, *Cervantes considerado como poeta*, recordado por Díez de Revenga (1995). Y en *Orígenes de la novela* calificó de «bárbaros» unos versos latinos de Juan Agüero, según afirma Cossío (1933).

Pasando a los artículos de carácter general, Manero Sorolla (1988) remite a su *Bibliografía hispanolatina clásica* al referirse a las polémicas renacentistas en torno a la primacía de la pintura o la literatura. También César Real (1948) lo aduce como autoridad en el establecimiento de las escuelas poéticas, en *Horacio en España* e *Historia de las ideas estéticas en España*.

⁴⁶ Para las referencias de estas obras se remite a Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez (2012).

Al proceder al seguimiento de la trayectoria de «Superbi colli», Fucilla (1955) recuerda que en su edición de *Honrado Hermano*, en las *Obras de Lope de Vega*, advierte ecos de dicho soneto. Díez de Revenga (2012) ofrece el balance general de la aportación del crítico a la poesía del siglo XVI, a partir de las opiniones de Gerardo Diego y Dámaso Alonso, fundadas en las referencias contenidas en *Horacio en España*, *Antología de poetas líricos castellanos*, *Historia de las ideas estéticas* y *Orígenes de la novela*.

Finalmente, Porqueras Mayo y Laurenti (1978) remiten a la información que sobre las versiones de Horacio contienen *Biblioteca de traductores españoles* y *Bibliografía hispanolatina clásica*.

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bibliografía

ABAD, Francisco. (1998) «Sobre algunos textos e ideas de Dámaso Alonso». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXIV. 343-367.

ALCALÁ, Ángel. (1991) *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*. Alcalá. Junta de Castilla y León.

ALCALÁ, Ángel. (1998) «Fray Luis de León, maestro de S. Juan de la Cruz: de la *Exposición del Cantar de los Cantares* al *Cántico Espiritual* y los tratados místicos». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXIV. 33-64.

ALLISON PEERS, Edgar. (1946) «El misticismo en las poesías originales de Fray Luis de León». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XXII. 111-131.

ALONSO, Dámaso. (1956) *Menéndez Pelayo y la crítica literaria (Las palinodias de don Marcelino)*. Madrid. Gredos.

APARICI LLANAS, M.^a Pilar. (1968) «Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XLIV. 121-167.

ASKINS, Arthur L.-F. (1970) «Hojas sueltas zaragozanas a la muerte de Felipe II». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XLVI. 109-125.

ASKINS, Arthur L.-F. (1975) «El cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (ca. 1585)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LI. 91-167.

BARDAVIU PONZ, Vicente. (1924, 1925) «Domingo Andrés. Poeta latino del siglo XVI, natural de Alcañiz, en Aragón». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. VI / VII. 352-356, 143-151.

BARRIENTOS GARCÍA, José. (1996) *Fray Luis de León y la Universidad de Salamanca*. Madrid. Ediciones Escorialenses.

BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.^a y Virginia M.^a CUÑAT CISCAR. (2003) «Textos preliminares en obras del siglo XVI de la Biblioteca de D. Marcelino Menéndez Pelayo. (Santander)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXIX. 143-163.

BLECUA, Alberto. (1981) «El entorno poético de fray Luis». *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*. Salamanca. Universidad de Salamanca. 77-99.

BLECUA, José Manuel. (1945) «Versos atribuidos a Fray Luis de León». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XXI. 305-347.

BRIOSO SANTOS, Héctor. (2003) «Observaciones a una edición reciente de las *Anotaciones herrerianas*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXIX. 103-127.

CABELLO PORRAS, Gregorio. (1995) «Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Fernando de Herrera». *Ensayos sobre Tradición Clásica y Petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería. Universidad de Almería. 39-63.

CAMPO, Agustín del. (1957) «Problemas de la Canción de Itálica». *RFE*. XLVI. 117-124.

CANTERA, Francisco. (1946) «Arias Montano y Fr. Luis de León». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XXII. 299-338.

CERRÓN PUGA, M.^a Luisa (Ed.) (1984) *Francisco de la Torre. Poesía completa*. Madrid. Cátedra.

CETINA, Gutierre de. (2014) *Rimas*. Edición de Jesús Ponce Cárdenas. Madrid. Cátedra.

COSSÍO, José María de. (1933) «Indicaciones sobre algunos poetas montañeses del siglo XVI». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XV. 297-311.

DASILVA, Xosé Manuel. (2003) «As Traduções Camonianas Espanholas de José María de Cossío». *Santa Barbara Portuguese Studies*. 7. 191-211.

DASILVA, Xosé Manuel. (2004) «La poesía de Camões en versión española de José María de Cossío». *Cadernos de Tradução*. 13. 117-144.

DASILVA, Xosé Manuel. (2015) «Hacia un corpus auténtico de la poesía en castellano de Camões». *Límite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*. 9. 15-54.

DIEGO, Gerardo. (1931) «Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XIII. 115-139.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco J. (1995) «Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI. 25-47.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco J. (2012) «Menéndez Pelayo y la lírica del Siglo de Oro». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII. 201-216.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. (1993) «Disposición y ordenación de *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantorab*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIX. 53-85.

DI FRANCO, Ralph A., José J. LABRADOR y C. Ángel ZORITA. (Eds.) (1989) *Cartapacio de F^{co} Morán de la Estrella*. Madrid. Editorial Patrimonio Nacional.

FARIA E SOUSA, Manuel de. (1685, 1689) *Rimas várias de Luis de Camões*. Lisboa. Imprenta de Theotónio Damaso de Mello / Craesbeeckiana [Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1972].

FIGUEIREDO, Fidelino de. (1924) «O soneto português». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. VI. 259-265.

FIGUEROA, Francisco de. (1989) *Poesía*. Edición de Mercedes López Suárez. Madrid. Cátedra.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raimond. (1904) «Notes sur le sonnet *Superbi collis*». *Revue Hispanique*. XI. 225-243.

FUCILLA, Joseph G. (1955) «Notes sur le sonnet *Superbi colli* (Rectificaciones y Suplemento)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XXXI. 51-90.

FUCILLA, Joseph G. (1963) *Superbi colli e altri saggi*. Roma.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1970) «Conciencia estética y voluntad de estilo en San Juan de la Cruz». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XLVI. 371-408.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1976) «Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LII. 101-133.

GARCÍA VILLADA, Zacarías. (1922) «Dos códices de las Poesías de Fray Luis de León en la Biblioteca de Menéndez Pelayo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. IV. 51-79.

GÓMEZ CANSECO, Luis. (2016) «Garcilaso en el teatro de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCII. 147-171.

GONZÁLEZ, José M. (1985) «Manierismo y contrarreforma en *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo (1602)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXI. 97-148.

GORGA LÓPEZ, Gemma. (2004) «La función de la paradoja en la poesía amorosa de *Cancionero* y en el *Cántico* de San Juan de la Cruz». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXX. 21-34.

GRACIA GARCÍA, Jordi. (1989) «La retórica del destino en Francisco de la Torre». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXV. 71-96.

GUILLÉN, Claudio. (1988) «Sátira y poética en Garcilaso». *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona. Crítica. 15-48.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ. (2012) «Bibliografía sobre Marcelino Menéndez Pelayo (1975-2011)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII. 469-508.

HEREDIA, V. Beltrán de. (1930) «Los manuscritos de los teólogos de la Escuela Salmantina». *Ciencia Tomista*. XLII. 327-340.

HEREDIA, V. Beltrán de. (1934) «Una pieza desconocida (o inédita) del primer proceso de fray Luis de León». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XVI. 1-7.

HEREDIA, V. Beltrán de. (1972a) «El maestro Mancio de Corpus Christi OP.». *Miscelánea*. 2. Salamanca. 363-446.

HEREDIA, V. Beltrán de. (1972b) «Melchor Cano en la Universidad de Salamanca». *Miscelánea*. 2. Salamanca. 497-525.

HERRERA, Fernando de. (2001) *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid. Cátedra.

JAUERALDE POU, Pablo. (Dir.) (2009) *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*. Madrid. Castalia.

KOSSOFF, David A. (1966) *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid. Real Academia Española.

LABRADOR, José J., C. Ángel ZORITA y Ralph A. DI FRANCO. (1987) «“Soy de los altos duques nyeto”. Algo más sobre un clásico realmente olvidado: la “Égloga” de Juan de Tovar». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIII. 105-123.

LABRADOR, José J. y Ralph A. DI FRANCO. (1993) «El ms. 1578 de la Biblioteca Real de Madrid con poesías de Cetina, Figueroa, Hurtado de Mendoza, Montemayor y otros». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIX. 271-305.

LARA GARRIDO, José. (1983) «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)». *Analecta Malacitana*. VI. 223-277.

LARA GARRIDO, José. (1994) «*Poesía y Mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Anotaciones y actualización bibliográfica». En Emilio Orozco Díaz. *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*. Ed. de José Lara Garrido. Granada. Universidad de Granada. 309-383.

LÁZARO CARRETER, Fernando. (1980) «Fray Luis de León, “El cual camino quise yo abrir” (El número en la prosa)». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXIX. 262-270.

LÁZARO CARRETER, Fernando. (1981) «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial». *Academia Literaria Renacentista, I: Fray Luis de León*. Salamanca. Universidad de Salamanca. 193-223.

LÁZARO CARRETER, Fernando. (1995) «Fray Luis de León y la clasicidad. Discurso pronunciado en la recepción del mismo Premio». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI. 461-477.

LEÓN, Fray Luis de. (1990) *Poesía completa*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid. Gredos.

LEÓN, Fray Luis de. (1991) *Escritos desde la cárcel. Autógrafos*. Edición de José Barrientos García. Madrid. Ediciones Escorialenses.

LEÓN, Fray Luis de. (2006) *Poesía*. Edición de Antonio Ramajo Caño. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

LEVISI, Margarita. (1977) «Elementos visuales en la égloga II de Garcilaso». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LIII. 39-59.

LÓPEZ BUENO, Begoña. (Ed.) (1997) *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

LÓPEZ BUENO, Begoña. (Ed.) (2000) *La Epístola*. Sevilla. Grupo PASO / Universidad de Sevilla.

LÓPEZ DE TORO, José. (1956) «Fray Luis de León y Benito Arias Montano». *Archivo Agustiniiano*. L. 5-28.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. (2003) «La epístola de Garcilaso a Boscán: entre el *sermo* y la *oratio*». *Bulletin of Spanish Studies*. LXXX, 2. 161-151.

MANCHO, M^a. Jesús. (1987) «Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *noche* de San Juan de la Cruz». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIII. 125-155.

MANERO SOROLLA, M^a. Pilar. (1988) «El precepto horaciano de la relación “fraterna” entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIV. 171-191.

MANERO SOROLLA, M^a. Pilar. (1990) *Imágenes petrarquistas: Repertorio*. Barcelona. PPU.

MANERO SOROLLA, M^a. Pilar. (1992) «La configuración imaginística de la dama en la lírica Española del Renacimiento. La tradición petrarquista». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXVIII. 5-71.

MANERO SOROLLA, M^a. Pilar. (1994) «Ana de Jesús y Juan de la Cruz: perfil de una relación a examen». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXX. 5-53.

MANERO SOROLLA, M^a. Pilar. (2005) «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento». *Cuadernos de Filología Italiana*. 247-260.

MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel. (Ed.) (2017) *Miscelânea Pereira de Foios*. Lisboa. Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

MATAS CABALLERO, Juan. (2016) «La poesía del *Quijote* entre tradición y modernidad, con Góngora de fondo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCII. 325-348.

MAURER, Christopher. (1984) «Hacia una edición de Francisco de Figueroa». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LX. 185-211.

MAURER, Christopher. (1988) *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid. Istmo.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1885) *Horacio en España*. Madrid. Imprenta de A. Pérez Dubrull. 2 tomos.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1914) «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI». *Boletín de la Real Academia Española*. I. 41-55, 151-170, 298-320.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. (1910) «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos». *Revue Hispanique*. XXII. 509-614.

MONTERO, Juan. (1998) *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II (Antología de prosa herreriana en su contexto)*. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.

MOORE, Charles B. (2000) «La estructura retórica de la Epístola a Boscán de Garcilaso de la Vega». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXVI. 33-61.

MOROCHO GAYO, Gaspar. (1992) «Arias Montano y la Universidad de Salamanca». *Salamanca y su proyección en el mundo*. Salamanca. 153-179.

MORROS, Bienvenido. (1998) *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*. Barcelona. Quaderns Crema.

MORROS, Bienvenido. (2008a) «Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXIV. 13-58.

MORROS, Bienvenido. (2008b) «Albanio como don Fernando de Toledo en la égloga II de Garcilaso». *Analecta Malacitana*. XXXI, 1. 7-29.

MORROS, Bienvenido. (2009) «La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y de otros poemas». *Criticón*. 105. 5-35.

MUÑIZ MUÑIZ, M.^a de las Nieves. (2014) «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura». *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca. SEMYR. 151-189.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón. (Ed.) (2015) *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*. Málaga. Anejo XCIX de *Analecta Malacitana*.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (1993) «Dos traducciones de Lomas Cantoral». *Criticón*. 59. 7-20.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2012) *La configuración de un libro bucólico: Églogas Pastoriles de Pedro de Padilla*. México. FAH.

PORQUERAS MAYO, Alberto y Joseph L. LAURENTI. (1978) «Impresos raros de la Edad de Oro en la Universidad de Illinois. Parte VI (Letra H)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LIV. 397-420.

PORQUERAS MAYO, Alberto y Joseph L. LAURENTI. (1980) «Impresos vallisoletanos de la Edad de Oro en la Universidad de Illinois». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LVI. 401-420.

PORQUERAS MAYO, Alberto y Joseph L. LAURENTI. (1982) «Ediciones valencianas (siglos XVI-XVII) en la Universidad de Illinois». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LVIII. 351-372.

PORQUERAS MAYO, Alberto y Joseph L. LAURENTI. (1987) «La colección hispánica de impresos maguntinos (siglos XVI-XVII) en la Biblioteca de la Universidad de Illinois». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIII. 333-351.

RAMAJO CAÑO, Antonio. (1993) «Notas horacianas para dos poemas del Brocense». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIX. 45-51.

RAMAJO CAÑO, Antonio. (1996) «Para la filiación literaria de la égloga II de Garcilaso». *Revista de Literatura*. LVIII, 115. 27-45.

RAMAJO CAÑO, Antonio. (2008) «*Munus Mariae*: Garcilaso, égloga III». *Boletín de la Real Academia Española*. LXXXVIII. 133-193.

RAMAJO CAÑO, Antonio. (2011) «La configuración literaria de un soneto de Herrera: “¿Quién osa desnudar la bella frente...?”». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVII. 79-86.

RAMAJO CAÑO, Antonio. (2013) «Las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla en la tradición bucólica: un diálogo con Soledad Pérez-Abadín». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXIX. 291-301.

REAL, César. (1948) «La escuela poética salmantina del siglo XVIII». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XXIV. 321-364.

REYES CANO, Rogelio y Jacobo CORTINES TORRES. (Eds.) (1999) *Homenaje a Fernando de Herrera*. Sevilla. Real Academia de Buenas Letras / Fundación Sevillana de Electricidad.

RIVERS, Elias L. (1954) «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature». *Hispanic Review*. XXII. 175-194.

RODRÍGUEZ FISHER, Ana. (1989) *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*. Barcelona. Anthropos.

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco. (1985) *Obras. II. Poesía*. Edición, traducción y notas por Avelina Carrera de la Red. Cáceres. Institución Cultural «El Brocense».

TORRES QUEVEDO, Luis. (1931-1932) «El número poético». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Extra II. 219-228.

VEGA, Garcilaso de la. (1981) *Obras completas con comentario*. Edición de Elias L. Rivers. Madrid. Castalia.

VEGA, Garcilaso de la. (1995) *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona. Crítica.

VIRGILIO. (2011) *Bucólicas. Traducción de Fray Luis de León*. Edición de Antonio Ramajo Caño. Madrid. Castalia.

VV. AA. (2002). *Canente. Revista Literaria*. 3-4.

ZIMIC, Stanislav. (1988) «Las *Églogas* de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXIV. 5-107.